

Université Laval, Faculté de musique
MUS-3023 — Musiques populaires IV

Les propriétés constitutives du chant choral sénégalais

par
Anthony Grégoire

présenté à
Serge Lacasse

19 décembre 2013

Table des matières

Introduction	3
Interrogation : propriétés constitutives.....	3
Démarche analytique	4
La tradition orale.....	4
En littérature.....	4
En musique.....	5
Analyse proprement dite	6
Conclusion.....	9
Annexe 1 : Distinction entre réel et superflu	11
Annexe 2 : Plan d'analyse.....	12
Bibliographie.....	13

Introduction

C'est lors d'un stage de coopération internationale au Sénégal, en 2008, que la tradition orale africaine, tradition des plus rigoureuses, s'est révélée être une source d'appréhension pour moi, et ce, particulièrement lors des manifestations musicales de la chorale du village¹. D'abord invité comme observateur, j'ai ensuite pu intégrer l'ensemble en tant que choriste, puis comme guitariste : ce fut un échec monumental. Quelques observations ont alors été faites, sans toutefois que j'en comprenne toute la portée. Tout d'abord, le « chef de chœur »² qui n'avait pas de place précise dans la chorale, mais qui était tout de même à la tête de l'ensemble. Ensuite, les percussionnistes qui improvisaient avec le chœur dans une structure établie selon le moment, mais qui semblait connue de tous. Enfin, l'élément le plus surprenant fut l'absence de concordance entre la mélodie et le rythme avec les inscriptions de la partition : seuls les mots étaient suivis à la lettre, sans aucun compromis³. Toute ces considérations réunies, il serait normal d'assister à une manifestation musicale décousue et difficile d'écoute, mais il n'en est rien : aucun entrainement de masse vers la dérape, chaque pupitre sachant quoi faire, et chaque individu connaissant exactement son rôle et sa place au sein de l'ensemble, même si la manifestation d'une même œuvre différait à chacune de ses exécutions.

Interrogation : propriétés constitutives

Ainsi, écouter une représentation du chœur en tenant compte des précédentes observations met au jour un bon nombre de questionnements. Qu'est-ce qui constitue le cœur même de leur expression en tant qu'ensemble? Qu'est-ce qu'ils représentent dans le chant : une idée, une histoire, une tradition? Certainement pas la mélodie ni le rythme écrits dans la partition... Les choristes exprimaient pourtant collectivement le même texte musical avec une émotion intense et partagée, qu'elle soit heureuse et festive, ou triste et

¹ Il s'agit du chœur de la paroisse de *Koudiadiène*, regroupant les villageois de *Koudiadiène* et de *Thiafathie*.

² Bien que le chœur semblait suivre ses mouvements et indications, le résultat ne correspondait en aucun cas à ce qu'il faisait : le résultat sonore aurait probablement été le même sans lui, d'autant plus qu'il ne donnait aucune note ni tempo avant le départ...

³ Le plus impressionnant avec cette observation, c'est que la très grande majorité des choristes ne savaient pas lire (ni les notes, ni les mots, peu importe la langue utilisée).

intensément introspective, et bâtaient ensemble leur interprétation selon le contexte. C'est donc dans une optique de compréhension éémique dudit phénomène que vous est proposée cette analyse du chant choral sénégalais, afin d'en dégager les propriétés constitutives⁴ au sens genettien, et de cerner ce qui est réellement représentatif de ces manifestations musicales différentes d'une même œuvre, mais tenues pour identiques.

Démarche analytique

L'ethnomusicologie fonde son analyse sur le texte musical, mais aussi sur les contextes sociaux entourant chaque individu, ensemble, manifestation, etc., pour pouvoir mieux comprendre la signification réelle d'un événement musical donné. Dans ce cas précis qu'est le chant choral sénégalais, il devient approprié, voire incontournable, de comprendre en quoi ce dernier s'insère dans une culture fortement soutenue par la tradition orale; c'est pourquoi il sera analysé dans ce contexte et mis en comparaison avec la littérature orale, objet de transmission par excellence du savoir du peuple.

La tradition orale

La tradition orale africaine est une des plus rigoureuses (sinon la plus rigoureuse) du monde et ce, depuis toujours⁵. On retrouve beaucoup d'études ethnographiques et anthropologiques, voire historiques, sur ce mode de transmission, ainsi que des analyses des procédés utilisés (manières, conventions, etc.) pour transmettre la littérature orale. Cependant, peu de chercheurs se sont penchés sur la musique de tradition orale africaine. De ce fait, il est ardu d'établir une liste précise des éléments de comparaison possibles, mais quelques-uns sont tout de même ressortis comme étant plus probants : la valorisation de la parole, l'expérience individuelles, le temps, et l'expression collective.

En littérature

Depuis les 11^e et 12^e siècles, ce sont les griots qui sont les dépositaires du savoir du peuple, et c'est la tradition (et leur devoir) de transmettre ce savoir à travers les contes et

⁴ Gérard Genette, *L'œuvre de l'art* (Paris : Seuil, 2010), 143.

⁵ Ruth M. Stone, « African Music in a Constellation of Arts », dans *Garland Encyclopedia of World Music*, vol. 1 : Africa (New York : Routledge, 1997), 11.

légendes, et ce, pour les générations à venir. Cette tradition étant rigoureusement conservée, on observe dans la culture africaine une certaine valorisation de la parole, mais plus précisément du message qui est véhiculé à travers elle : ces textes appris par cœur et constamment remaniés selon le contexte représentent une vision du monde où la culture est à la base d'une sorte d'unification du passé, du présent, et de l'avenir dans une certaine mesure (on se souvient du passé que l'on transmet à d'autres pour les générations futures), créant ainsi des sortes de « repères » sécurisants.

Aussi, lorsqu'un conte est raconté, par exemple, « chacun des procédés utilisés [par le conteur] vise à transmettre une émotion, un sentiment, ou encore à favoriser une visualisation ponctuelle du récit »⁶ selon le contexte, et c'est précisément ce qui crée en quelque sorte une multiplication des « versions » du conte, sans toutefois *créer* un nouveau conte : le message est le même, mais les moyens utilisés pour le véhiculer sont différents. À l'inverse, dans les rituels, à chaque cérémonie, le texte de chacun des chants ne laisse place à aucune improvisation textuelle, alors que la musique instrumentale, elle, l'est toujours. Ainsi, « [r]endre compte de la performance lorsque l'on aborde les patrimoines musicaux traditionnels d'Afrique centrale nécessite de prendre en considération le fait que la mise en œuvre de ces patrimoines s'inscrit dans des circonstances où s'articulent des données d'ordres linguistique, social, chorégraphique et spatio-temporel. »⁷

En musique

S'inscrivant dans la même tradition orale de performance des contes et légendes, la chorale elle-même semble alors n'être qu'une façade, à la manière de la littérature qui dissimule un message. Cependant, le contexte social nous indique que la chorale aurait été mise en place et utilisée non pas par pur plaisir, mais bien dans un souci d'accommodation des Blancs lors de la colonisation : une façade dissimulant des traditions et des symboles africains, comme une protection contre l'assimilation complète d'une culture propre aux Africains. C'est vers les années 1800 que les missionnaires ont

⁶ Monique Desroches, « Entre texte et performance », dans *Cahiers d'ethnomusicologie* 21 (2008) : 109.

⁷ Sylvie Le Bomin, et al., « Ce que “faire ensemble” peut vouloir dire en musique », dans *Cahiers d'ethnomusicologie* 21 (2008) : 183, 202.

commencé à introduire le chant des hymnes et des *anthems* pour accompagner les congrégations⁸. Ainsi, c'est avec l'arrivée des religions occidentales que se sont installées les traditions musicales écrites : la partition musicale (polyphonique ou non) étant étrangère à leur culture de tradition orale, elle ne restera, même avec toutes ces années, qu'une représentation non fonctionnelle des chants chorals sénégalais, qu'ils soient religieux ou non, la communication se faisant par la manifestation plutôt que l'écriture.

On assiste alors à des « interprétations » musicales construites sur des cellules de base apprises et incorporées mentalement et physiquement par un processus d'observation et de reproduction : les plus jeunes apprennent les chants en imitant à répétition et sur une longue période leurs aînés et les autres du même âge. Les chants étant classifiés, à l'époque (et dans certains cas même aujourd'hui), selon leur fonction sociale et sans commentaire au sujet de leurs caractéristiques musicales, comme pour la littérature orale, la connaissance de ces chants devenait importante parce qu'elle permettait une insertion sociale, dans un groupe ou une culture donnée⁹.

L'identification des éléments constituant le système musical utilisé tiendra donc dans la variabilité causée par l'absence de notation : une œuvre, par exemple un chant, exécutée de manière différente à chaque interprétation, mais considérée comme étant la même œuvre par l'interprète, sera considérée non seulement comme équivalente, mais bien comme étant identique¹⁰. Ainsi, la performance, ou plutôt les différentes manifestations musicales de la même œuvre renvoient à « une série de modalités de production et de mises en communication qui contribue de façon significative à l'édification de la stylistique d'une pratique musicale »¹¹.

Analyse proprement dite

Lorsque l'on assiste à plusieurs manifestations d'une même œuvre musicale par le chœur (ici sénégalais), on assiste obligatoirement, et à chaque fois, à une manifestation

⁸ Victor Kofi Agawu, *Representing African Music* (New York : Routledge, 2003), 6-9.

⁹ John Blacking, *Venda Children's Songs* (Johannesburg : Witwatersrand University Press, 1967), 191.

¹⁰ Simha Arom, « Nouvelles perspectives dans la description des musiques de tradition orale », dans *Revue de Musicologie* 68, n° 1/2, (1982) : 200.

¹¹ Monique Desroches, « Entre texte et performance », 104.

différente de l'objet d'immanence allographique (objet *idéal* : le pièce chantée) qui est noté sur la partition (objet d'immanence autographique) : sommes-nous donc nécessairement en présence d'un nouvel objet idéal, d'une nouvelle *composition*? Non, c'est simplement qu'une distance doit être prise entre notre propre culture (ainsi que la notation qui lui est propre) et la culture sénégalaise : la valorisation ne sera pas portée vers les même éléments caractéristiques lors la manifestation autographique de l'objet allographique¹². Et il en sera de même pour la notation : alors que nous utilisons la notation pour représenter la mélodie (par exemple), les Sénégalais l'utiliseront seulement comme balise structurelle. La partition d'une pièce, pour un chœur sénégalais, ne présentera donc musicalement aucune propriété constitutive : seul le texte sera utilisé dans sa forme notée. Ceci étant démontré, la partition en tant que telle, étant non fonctionnelle, devra être retirée du processus d'analyse pour les fins de la présente analyse, tout comme le « chef de chœur » personnalisant le griot par sa fonction de meneur, mais sans vraisemblablement participer à la « réalisation » musicale (voir annexe 1).

En ce qui concerne la ligne mélodique, cette dernière subira, selon le cas, des changements pour s'adapter au (con)texte. Par exemple, lorsqu'une interprétation a lieu, ou lorsqu'une traduction du texte est faite, le message véhiculé reste le même, mais la ligne mélodique est *ajustée* (et non modifiée)¹³ selon les inflexions de la langue, voire du dialecte local (et, selon le cas, l'incapacité de reproduire l'intonation de ce dernier)¹⁴. L'élément gardé comme propriété constitutive ne sera donc pas la mélodie, mais bien le message (et non le texte lui-même), sans considération mélodique. Cependant, comme pour la transmission de la littérature orale, l'expression du texte doit nécessairement avoir une importance : un événement festif se doit d'être heureux, voire dansant, et donc être harmonisé en conséquence (en l'occurrence, dans un mode majeur – un événement triste

¹² Gérard Genette, *L'œuvre de l'art*, 143-207.

¹³ Cette terminologie est importante dans ce contexte où l'on dit que les différences entre les manifestations n'altèrent aucunement l'*identité* de l'œuvre.

¹⁴ Samuel Akpabot, « Theories on African Music », dans *African Arts* 6, n° 1 (automne 1972) : 60.

et malheureux se trouvera, à l'inverse, écrit dans un mode mineur¹⁵). Ici, l'émotion à véhiculer sera donc « hissée » au rang des propriétés constitutives, puisqu'elle fera littéralement la différence entre le texte « existant » et le texte « exprimé », et qu'elle sera associée à la réaction du choriste lors de la première audition du chant¹⁶ : « [e]lle [la musique] assure la permanence des repères symboliques-clés nécessaires au voyage spirituel de chacun des participants [...]. Cependant, la performance qui se joue diffère pour chaque personne, selon sa connaissance de l'interprétation des combinaisons et des interactions de chacun des éléments constituant le dispositif symbolique. »¹⁷ Il y aura donc autant de degrés émotionnels que d'expériences individuelles pour autant d'interprétations différentes possibles.

Ensuite, l'improvisation de la section rythmique nous montre que ce n'est pas nécessairement le rythme qui sera important dans l'expression du chant, mais bien les cellules rythmiques, les « formes » et les structures de l'œuvre. Certains motifs sont fixes, mais d'autres varient en fonction du développement de la prestation pour ainsi créer un assemblage contrastant avec les autres parties (rythmiques et vocales) non seulement sur le plan des timbres, mais aussi au sein d'un dialogue, un jeu de question-réponse (*call-and-response*)¹⁸. Aussi, le rythme n'est pas perçu comme étant « rythmique » en soi, mais bien comme une représentation temporelle (passé, présent et futur) : on utilise des éléments du passé (cellules, « formes » ou structure des hymnes appris des missionnaires, par exemple) et on les utilise selon l'interaction sociale du moment entre l'interprète et l'auditeur, voire entre les percussionnistes et le chœur. Aussi, généralement, les percussionnistes s'intéresseront plus aux « qualités » rythmiques (du temps), contrairement à nous, occidentaux, qui nous intéressons plutôt à la « quantité » (combien de temps) : il en résultera alors une infinité de variations rythmiques, puisque le rythme sera « libéré » de sa structure¹⁹. Comme l'explique Ruth M. Stone dans son article « Time

¹⁵ Seulement une œuvre en mode mineur a été entendue durant mon séjour au Sénégal; peut-être y aurait-il un lien à faire avec la vision de la vie en tant que société, ou en tant qu'individu ? Ou n'était-ce qu'un hasard...

¹⁶ John Blacking, *Venda Children's Songs*, 197.

¹⁷ Sylvie Le Bomin, et al., « Ce que "faire ensemble" peut vouloir dire en musique », 177.

¹⁸ Ruth M. Stone, « African Music in a Constellation of Arts », 10.

¹⁹ Ruth M. Stone, « Time in African Performance », dans *Garland Encyclopedia of World Music*, vol. 1 : Africa (New York : Routledge, 1997), 143.

in African Performance » : « the [musician]’s stock of knowledge incorporates phrases, patterns, and proverbs to be woven and juxtaposed according to the needs of the moment [...]. Unpredictable actions by participants may create an event that proceeds in any number of possible directions » (p. 127).

Ainsi, chaque individu contribue à sa manière, au sein de son ensemble, à l’élaboration de la manifestation musicale en cours, que ce soit rythmiquement, mélodiquement, etc. Le plus important dans ce processus de « modulation » de l’œuvre, c’est que tout ajout ou retrait, jusque dans les moindres ajustements de cette même œuvre au contexte, est issu d’une compréhension ferme du matériau et d’un acte conscient de l’interprète : la manifestation de l’œuvre devient un tout musical complexe et mouvant. On peut donc dire que différentes interprétations seront « opposées en surface, mais identiques en substance »²⁰, en ce sens où l’on retrouvera à chaque manifestation d’une œuvre les mêmes éléments constitutifs de l’objet idéal, à savoir le langage comme élément « générateur » de lignes mélodiques, le message véhiculé, l’expression émotive, et l’échange entre chœur et percussions, le tout supporté par l’expression collective de l’expérience humaine (voir annexe 2).

Conclusion

La comparaison entre la littérature et la musique africaine, toutes deux en tant qu’objets de tradition orale, a permis de démontrer comment se construisaient les différentes manifestations d’une même œuvre tenues pour identiques, mais a aussi permis la compréhension dudit phénomène comme un fait social, et non strictement musicale. « L’important ici est que les principes du processus créateur ne peuvent pas toujours être trouvés dans les structures de surface de la musique et que nombre des facteurs génératifs ne sont pas d’ordre musical.²¹ » Le contexte socio-historique discréditant la partition elle-même comme objet fonctionnel, et la tradition historique mettant en lumière le véritable rôle du griot en tant que meneur, ont permis de cibler beaucoup plus précisément les

²⁰ John Blacking, *Le sens musical*, Sens commun (Paris : Éditions de Minuit, 1980), 114.

²¹ Ibid., 110.

éléments « importants » de l'analyse du chant choral sénégalais : le langage, le message, l'émotion, et la forme rythmique (ou « temporelle »).

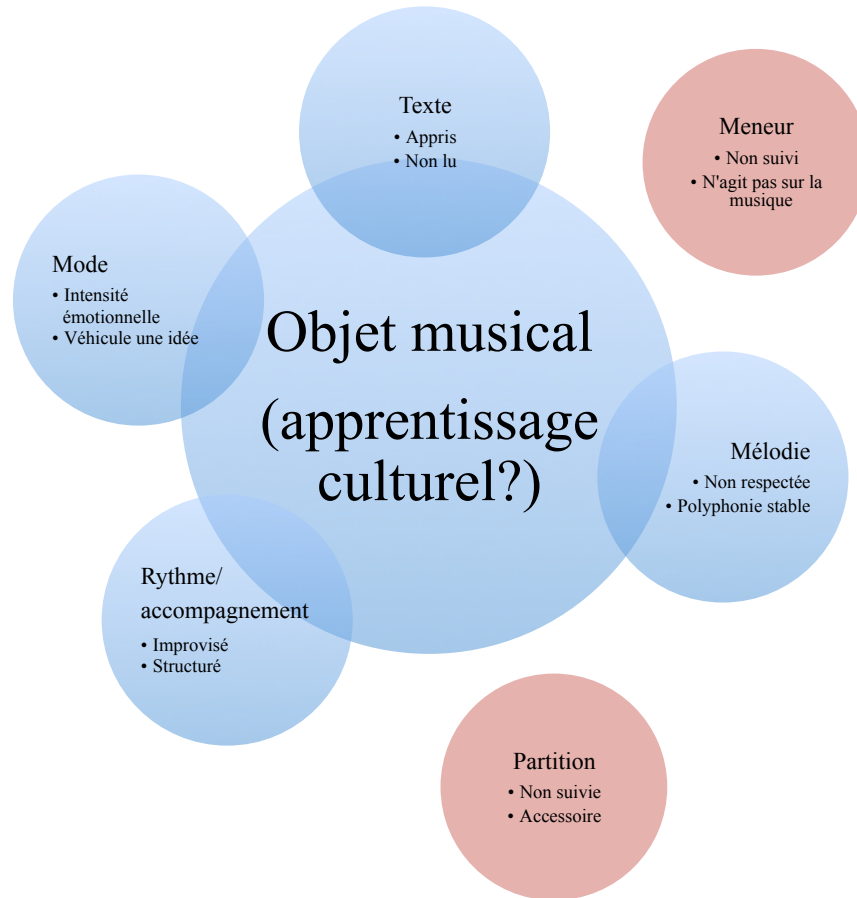
Sans contredit, il est possible d'affirmer que ces propriétés « constitutives » n'en sont pas réellement : le but, ici, qui est de dénoter les propriétés du chant choral sénégalais, ne semble donc pas atteint. Cependant, ces éléments constituent, selon moi, une piste probante, puisqu'un pas a désormais été fait en ce sens en séparant ces éléments des propriétés contingentes.

Un autre pas a été fait, selon moi, dans la manière de chercher à atteindre ce but, et c'est dans la compréhension du phénomène qu'il s'y reflète. Chaque interprétation est le reflet d'un individu, mais l'objet idéal, dans sa manifestation collective, se veut une représentation harmonieuse du peuple, où chacun apporte son expérience au profit d'un épanouissement de cet objet : un produit garanti par le groupe, un objet dont les diverses manifestations sont rendues possibles grâce à la collectivité. C'est un pas nous permettant de voir l'expression chorale sénégalaise comme l'expression collective d'un seul et même objet idéal qui est garantie socialement par autant de « versions » qu'il y a d'expériences individuelles et de contextes sociaux.

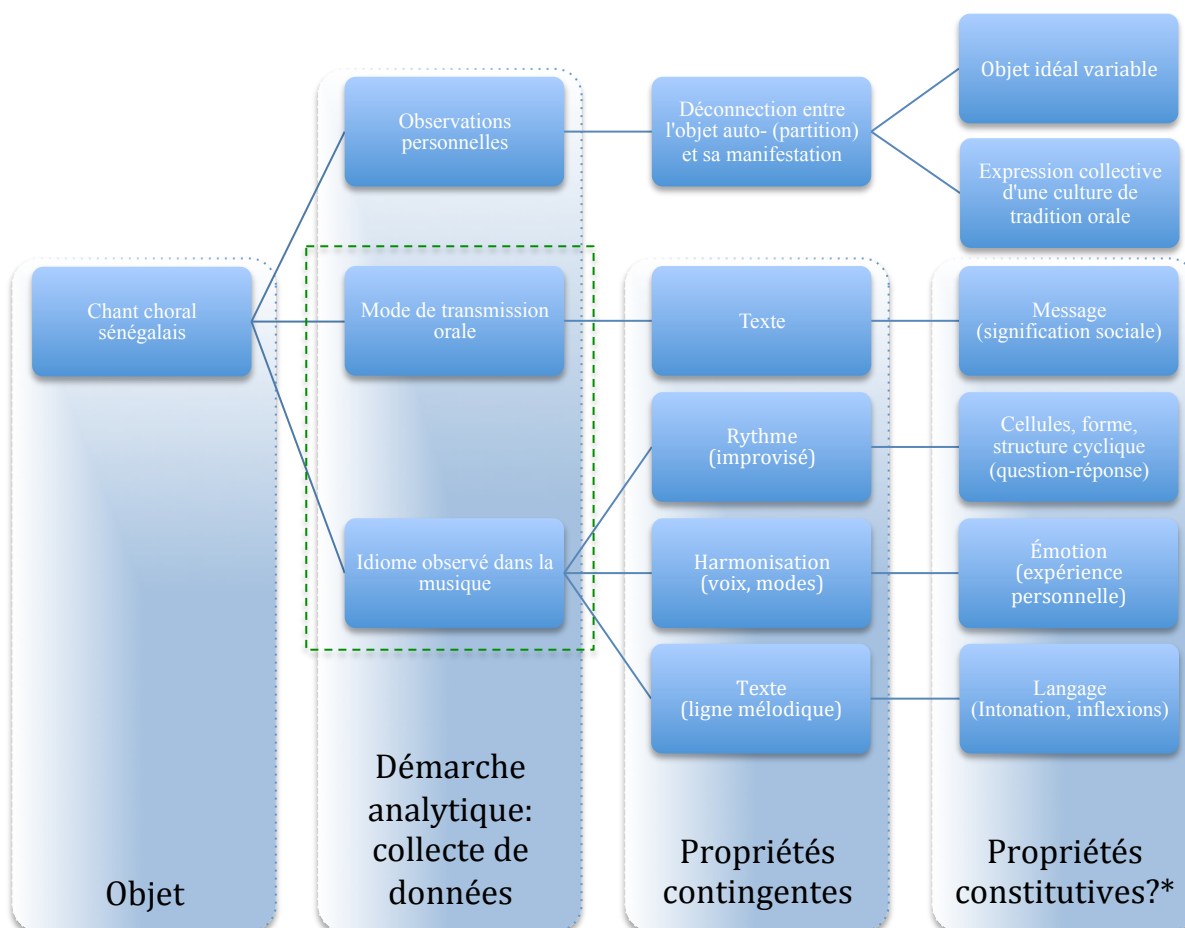
L'analyse proposée ici du chant choral sénégalais en tant que fait ne résultant que d'éléments « généraux » plutôt que de propriétés constitutives bien précises au sens genettien nous amène à constater qu'il faudra pousser plus loin l'étude afin d'atteindre le but énoncé plus haut. Cependant, et en attendant de nouveaux développements, ces « pistes constitutives » nous permettent (pour en rassurer au moins un) de catégoriser cet art comme étant autographique pluriel par itération et, de ce fait, transcendant par immanence plurielle²².

²² Gérard Genette, *L'œuvre de l'art*, 108-13.

Annexe 1 : Distinction entre réel et superflu



Annexe 2 : Plan d'analyse



*Il serait faux de considérer ces éléments comme étant des propriétés constitutives; c'est pourquoi ils seront considérés comme des « pistes » à élaborer lors d'un travail ultérieur et beaucoup plus approfondi.

Bibliographie

- Agawu, Victor Kofi. *Representing African Music : Postcolonial Notes, Queries, Positions*. New York : Routledge, 2003.
- Akpabot, Samuel. « Theories on African Music ». Dans *African Arts* 6, n° 1 (automne 1972) : 59-62.
- Arom, Simha. « Nouvelles perspectives dans la description des musiques de tradition orale ». Dans *Revue de Musicologie* 68, n° 1/2, (1982) : 198-212.
- Blacking, John. *Le sens musical*. Traduit de l'anglais par Éric et Marika Blondel. Sens commun. Paris : Éditions de Minuit, 1980.
- _____. *Venda Children's Songs : a Study in Ethnomusicological Analysis*. Johannesburg : Witwatersrand University Press, 1967.
- Desroches, Monique. « Entre texte et performance : l'art de raconter ». Dans *Cahiers d'ethnomusicologie* 21 (2008) : 103-15.
- Ekwueme, Laz E. N. « Concepts of African Musical Theory ». Dans *Journal of Black Studies* 5, n° 1 (septembre 1974) : 35-64.
- _____. « Structural Levels of Rhythm and Form in African Music : With Particular Reference to the West Coast ». Dans *African Music* 5, n° 4 (1975-76) : 27-35.
- Genette, Gérard. *L'œuvre de l'art*. Paris : Seuil, 2010.
- Green, Doris. « African Oral Tradition Literacy ». Dans *Journal of Black Studies* 15, n° 4 (juin 1985) : 405-25.
- Le Bomin, Sylvie, Emeline Lechaux et Marie-France Mifune. « Ce que “faire ensemble” peut vouloir dire en musique : Trois études de cas en Afrique centrale ». Dans *Cahiers d'ethnomusicologie* 21 (2008) : 175-204.
- Lorentzon, Leif. « Is African Oral Literature Literature? » Dans *Research in African Literatures* 38, n° 3 (automne 2007) : 1-12.
- Okpewho, Isidore. « The Primacy of Performance in Oral Discourse ». Dans *Research in African Literatures* 21, n° 4 (hiver 1990) : 121-28.
- Omibiyi, Mosunmola. « A Model for the Study of African Music ». Dans *African Music* 5, n° 3 (1973-74) : 6-11.
- Stone, Ruth M., et al. *Garland Encyclopedia of World Music*. Vol. 1 : Africa. New York : Routledge, 1997.
- DjeDje, Jacqueline Cogdell, « West Africa: An Introduction » : 442-70.

McCall, John, « The Representation of African Music in Early Documents » : 74-100.

Mensah, Atta Annan, « Compositional Practices in African Music » : 208-31.

Shelemay, Kay Kaufman, « Notation and Oral Tradition » : 146-65.

Stone, Ruth M., « African Music in a Constellation of Arts » : 7-12.

_____, « Time in African Performance » : 124-45.