

# LE MENESTREL

4704. — 88<sup>e</sup> Année. — N<sup>o</sup> 26.



Vendredi 25 Juin 1926.

## NOTES

### sur la Musique des Afro-Américains

« Musique nègre ! que de fois je l'entendis l'an passé ! Que de fois je me suis levé pour la suivre ! Pas de tons, du rythme ; aucun instrument mélodique, rien que des instruments de heurt ; tambours longs, tamtams et crotales...

» A trois, ils exécutent de véritables morceaux de rythme ; rythme impair, bizarrement haché de syncopes, qui affole et provoque tous les bondissements de la chair...

» ... Musique nègre ! que de fois, loin de l'Afrique, j'ai cru l'entendre, et subitement se recréait autour de toi tout le Sud... »

(André GIDE, *Feuilles de route*, mars-avril 1896, Biskra.)

Il semble à tout moment que chaque peuple n'ait à sa portée qu'une seule musique sur laquelle indifféremment il prie, rêve ou danse. Il semble même que chacun sache à peine modifier les caractères extérieurs de ses chants, le choix de ses instruments, pour passer de la turbulence des kermesses à la quiétude claustrale des prières. Soit défaut d'imagination, soit sentiment de la résonance invariée des multiples actes humains, soit autre raison, aucun peuple ne tente d'inventer de nouveaux chants, de nouveaux groupes instrumentaux, qui, dès leur création, seraient exclusivement réservés pour tel ou tel emploi. Dès lors, toute distinction entre musique sacrée et musique profane d'un même pays, à un stade d'évolution donné, apparaît bien illusoire. Faiblesse ou propriété de cet art, la musique glisse hors des cadres qui la voudraient partager entre autant d'usages distincts. Elle ne joue que pour elle-même, — égoïste qui ne cède jamais à aucune de nos sollicitations précises ; bien loin de se laisser capter, elle « nous prend comme une mer » — selon la juste expression baudelairienne (1) — et, comme telle, en effet, elle nous emporte — et, du même reflux, les débris de nos présomptueuses classifications. Elle est la musique, et nous n'en pouvons rien augurer d'autre.

L'idée même, si chère un moment, de *musique pure* — c'est-à-dire d'un art dont les fins n'excèdent jamais la portée d'un simple problème technique — serait impropre à traduire ce caractère fuyant ou clos de la musique. Car cette « pureté » même ne se borne-t-elle pas en la négation de ce qui pourrait prêter dans la musique à toute expression de sentiments ou y faire croire, — alors qu'il s'agit plutôt de marquer la qualité ambiguë, amphibologique des moindres expressions musicales, la faculté pour chacune d'elles de se démentir

(1) *Fleurs du mal* : LXIX. La Musique.

elle-même et de répondre contradictoirement à nos questions et à nos besoins les plus opposés ? Comme les mots, mais infiniment plus qu'eux, elles savent échapper à leur sens primitif, s'en couvrir d'un autre, n'en avoir plus aucun, ou attendre de leur contexte — sonore ou littéraire — qu'il ait préfiguré l'acception exacte où en pareil cas on les doit saisir. Entre elles et leur *sens*, il y a suffisamment de jeu pour qu'elles traduisent avec une égale indifférence tel état, puis tel autre exactement contraire, — à moins qu'une pure gratuité de leur langage ne nous introduise en un lieu où nos habituelles distinctions entre le sacré et le profane, entre le tragique et le comique, entre l'intime et le scénique, où l'idée même de *récit*, de signification, n'aient désormais plus cours : en quel cas nous serions autorisés à soutenir que des expressions sonores mises librement bout à bout, nonobstant la direction propre à chacune, parviendraient toujours à dégager quelque chose qui eût un sens, — cette manière d'ailleurs de mettre les sons « en liberté » ne devenant que trop fertile, maintenant que notre esprit s'y est une fois livré (1).

Mais, en un cas comme en l'autre, toujours nous assisterons à une désaffection des termes sonores pour le sens qu'ils revêtent, et non point à la production d'une musique prétendument *pure* d'images, qui ne serait faite que de termes neufs, jusqu'alors vierges de toute expression. Car ce qui nous frappe en la musique « pure » d'un Stravinsky, d'un Prokofieff, d'un Poulenc ou d'un Auric, autant qu'en celle d'un Mozart, c'est d'y ressaisir, vidés de leur signification première, comme déconcrétisés et à l'état de simples formules ornementales, tels mélismes dont ailleurs la puissance suggestive servit à d'autres fins : images rapportées, figures pour ainsi dire *toutes faites*, mais gardées vives à travers les plus étranges opérations de greffe ou de marqueterie auxquelles un art se soit jamais prêté. Sans doute, J.-S. Bach et Gluck en usaient un peu différemment lorsqu'ils laissaient la même mélodie passer d'une cantate religieuse dans une cantate profane, d'un opéra-comique dans une *tragédie* ; mais qu'il s'agisse ainsi d'une mutation de sens, — phrases à double office, qui célèbrent Dieu ou tout autant Bacchus, tiroirs interchangeables ; — ou qu'il s'agisse d'une totale perte de sens, et par là d'une plus libre faculté pour les expressions musicales, de s'unir entre elles, indépendamment de leur manque préalable d'affinités psychologiques, — phrases d'*opera buffa* faisant irruption, telle une subite entrée de clowns, dans une sonate de Mozart ou dans le

(1) Jean Paulhan, *Jacob Cow le pirate* ou Si les mots sont des signes (Paris, Au Sans-Pareil, 1921), Un langage de Paradis : « C'est ici que Lautréamont pose sa machine infernale. « Il n'y a » rien, dit-il, d'incompréhensible. » Il s'ensuit à peu près que l'on n'a plus à penser, les phrases y suffisent. Un coup de pouce de temps en temps les fait varier. »

*Stabat mater* de Pergolèse (1) ; — ou bien encore qu'il s'agisse de ces motifs, de ces thèmes auxquels nous avons cru devoir attacher un sens concret particulier, alors qu'ils ne se trouvaient répondre qu'à un procédé de style chez leur auteur, celui-ci les employant à tort et à travers avec moins de logique que nous n'en croyions percevoir à leur analyse : partout ainsi quelque façon de restaurer la musique en son premier état d'indifférence, de trompeuse participation à nos affaires humaines, de langage à multiple entente. Partout quelque manière d'échapper ainsi au piège d'une explication rationnelle, — vers quoi tout de même l'idée de *musique pure* nous pouvait indirectement ramener.

Que la musique donc puisse parfois se dédire si aisément, cela tient à l'inconscience où elle est des engagements auxquels nous la prétendons lier. Elle s'en délie d'autant plus innocemment que sa qualité essentielle est de les ignorer. Qualité de souveraine insouciance, de sereine inconséquence, — et qui s'accorde avec ce fonds de parcimonie chez le musicien, depuis le temps des rhapsodes ou des auteurs de centons et de *parodies*. Qu'il s'agisse, en effet, de folklore ou de liturgie, qu'il s'agisse de passer de l'un à l'autre, on est également à même de surprendre ce vieil esprit d'épargne, de mesurer combien il contribue à l'affranchissement des expressions musicales, combien il excite en elles une liberté d'adaptation, qui, d'ailleurs, y était virtuelle. Ainsi s'explique que les rapports entre le chant grégorien, la polyphonie de nos cathédrales, le choral protestant et la chanson profane du Moyen Age ou de la Renaissance fussent si fructueux, — à tel point que nous nous demandons si la musique sacrée en Europe ne végète pas de nos jours, en la raison seule de l'isolement où elle est demeurée longtemps, hors de tout contact avec la vie sans cesse renouvelée de la musique profane. Mains autres chapitres de l'histoire musicale nous montreraient sous la même promiscuité féconde des genres une musique comme encore indifférenciée, mais alors en son entière verdure. La musique des nègres d'Afrique et d'Amérique, quelle qu'elle soit, ramène directement sous nos yeux le spectacle d'un art proprement *élémentaire*, lié bien plus aux conditions du sol natal qu'à toute autre, décelant d'ailleurs quelque chose de végétal, tant par la facture et par le timbre de ses instruments, que par une hardiesse de pousse et par une longévité dont ses chants portent la marque jusque dans leur façon souple de se prêter indistinctement à toute expression, qu'elle soit de joie ou de tristesse. Des musiques violentes d'Afrique aux chants des planteurs des Antilles ou de la Louisiane, aux *spirituals*, au *jazz* enfin, il ne s'agit toujours que d'un même fait musical, sous des aspects étrangement peu variés : un bagage d'expressions réduit au minimum, d'une simplification même inquiétante, et qui n'en aura pas moins servi à la conquête de trois continents.

\* \*

Que les nègres d'Afrique soient originaires de l'Océanie et n'aient occupé les régions où nous les trouvons actuellement qu'à une phase relativement récente de leur préhistoire, ou bien qu'ils soient — contrairement à ce que disent leurs légendes — de purs autochtones,

(1) Chez Mozart, l'on remarquerait qu'une riche invention mélodique supplée très souvent à l'unité du style ou à la solidité de la forme.

ou bien encore — solution intermédiaire — qu'ils aient habité un continent depuis disparu — la Lémurie — qui aurait servi entre l'Océanie et l'Afrique de transition satisfaisante (1), nous considérerons toujours les nègres des côtes de l'Océan Atlantique sous l'angle exclusivement africain qui fut celui sous lequel les aperçurent les divers voyageurs et historiens depuis l'antiquité — et ainsi le terme usité d'*Afro-américains* s'appliquera toujours avec justesse à ceux des nègres qui furent vendus comme esclaves dans les plantations de l'Amérique ou à leurs descendants. Il ne s'ensuit d'ailleurs pas qu'à une analyse comparée des musiques nègres d'Afrique et d'Océanie (par exemple des îles Hawaii) manquât l'intérêt que nous offre la même étude entre les arts plastiques de ces deux continents dont maints traits ethniques se trouvent en commun. Mais dans l'exacte mesure où la musique des nègres d'Amérique peut encore recéler quelque chose qui lui vint de la musique africaine, nous examinerons cette dernière, quitte à en réduire un peu le champ, à ne saisir d'une prodigieuse multiciplité d'instruments que quelques exemplaires, non peut-être les seuls caractéristiques du goût musical nègre, mais les seuls dont les planteurs esclaves et leurs descendants aient conservé ou spontanément retrouvé l'usage, et peut-être parce que ces instruments répondaient intimement à ce qu'il y a d'indéfectible en la mentalité nègre.

Or, ce passage d'une musique à l'autre, cette filiation probable entre elles deux, il est curieux qu'on n'en ait guère cherché la preuve auprès des textes empruntés aux divers récits de voyage sur les deux côtes de l'Atlantique. Particulièrement en France et en Angleterre, les écrits d'explorateurs et de missionnaires offrent, en marge du domaine habituellement reconnu de la muscologie, une source de documentation abondante et d'autant plus précieuse lorsque les auteurs ne s'y piquent d'aucune connaissance musicale et y savent décrire les faits, sans aucune prévention, avec la minutie du naturaliste (2).

\* \*

Les plus anciens textes qui traitent des mœurs des nègres africains relatent la violente passion de ceux-ci pour la musique, et plus encore pour la danse ; il semble parfois que cela soit le seul trait que — violence mise à part — on leur accorde de commun avec les nations dites civilisées. Quelques rares auteurs iront même (comme plus tard le comte de Gobineau) jusqu'à voir en ce paroxysme le signe d'un don musical plus authentique que partout ailleurs (3).

Dès le début du XVII<sup>e</sup> siècle, nous trouvons la première des listes d'instruments africains qui nous aient été conservées : écrite en latin par de Bry, elle figure dans un ouvrage collectif de géographie, publié en 1604

(1) Cf. Delafosse, *les Noirs de l'Afrique* (Paris, Payot, 1922, ch. 1).

(2) Rares sont les explorateurs qui ne voient en la musique des nègres qu'un simple charivari ; toujours une description assez précise prend le pas sur l'énoncé d'un jugement relatif.

(3) Mais notons que peu d'anti-esclavagistes aperçoivent ce génie musical propre à la race nègre ; il semble même que certains y remarquent comme une tare un peu honteuse, presque indigne d'une race qui aspire au rang des autres. (Cf. à cet égard Gurney, *Un hiver aux Antilles en 1839-40*, Paris, Didot, 1842 ; A. Firmin, *De l'égalité des races humaines*, Paris, Pichon, 1885).

par Gothardus Arthus, à Francfort (1) et concerne cette région « aurifère » de la Guinée en quoi nous reconnaissons l'actuelle Côte d'Or. C'est la même liste que nous relèverons, soit plus succincte, soit plus étendue et par endroits plus précise, dans telle *Relation des costes d'Afrique appelées Guinée* de Villault (2), dans telle *Description de l'Afrique* (traduite du flamand) d'O. Dapper (3) ; puis, au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, dans le *Voyage de Guinée* de Guillaume Bosman (4), dans le *Voyage du chevalier des Marchais en Guinée, isles voisines et à Cayenne fait en 1725, 1726 et 1727...* publié par les soins du R. P. Labat (auteur lui-même d'autres très précieuses relations de voyage en Afrique et aux Antilles) (5), dans les *Voyages en Guinée et dans les îles Caraïbes en Amérique*, tirés de la correspondance de Paul-Erdman Isert avec ses amis (6).

Il est assez remarquable que ces quelques listes d'instruments qui concernent la seule région de la Guinée, commencent toutes par citer des tambours ou divers autres types d'instruments à percussion : il semblerait là que le grand nombre de ceux-ci, leur variété ou leur intensité sonore les eussent fait considérer déjà comme la dominante de la musique indigène. Mais il est également remarquable que mention n'y est pas alors simultanément donnée d'un instrument qui fut longtemps connu sous le nom de *balafo*, puis sous celui de *marimba* et que comme tel nous retrouverons dans l'Amérique centrale, enfin que nous verrons de proche en proche se confondre avec le *xylophone américain*. Ce *balafo* — de tous les instruments africains de beaucoup le plus décrit — apparaît dans un second groupe de récits concernant cette même Côte de l'Or, le Congo et la Sénégambie (7), mais s'y distingue des autres instruments qu'aux yeux des Européens il éclipsa. En l'innombrable levée, par l'Afrique entière, de tambours, de tam-tams ou d'autres objets de batterie, le *balafo* semble donc — autant que l'on puisse s'appuyer sur une documentation aussi incertaine — avoir été conçu, sinon considéré en marge des autres instruments (8). Nous serait-il apparu seulement en Sénégambie, que nous en aurions déduit qu'il y avait été importé, lors de la conquête musulmane ; mais il surgit en Afrique un peu partout (sauf en diverses régions du Niger (9), avec la fréquence des tambours. Et sans cesse il y fait figure de vouloir échapper *par la percussion*

*elle-même* à cette uniforme matité de bruit qui s'élève sur tout le continent noir, de vouloir rivaliser, par le heurt de touches différemment calibrées, avec l'aisance mélodique de la voix et des quelques instruments à cordes ou à vent. Instrument de choix sur lequel plus volontiers, chaque fois qu'il apparaîtra, les regards se poseront. Mais, quoique plus complexe que le meilleur tambour, le *balafo* (ou notre moderne xylophone) n'en est pas moins né d'un pareil désir de percussion, que pour son propre compte il cherche à sublimer : et ainsi, parmi les instruments nègres, à côté des tambours, il ouvre une série que fermera le *banjo*, chez qui de même, par l'aspect extérieur, par le timbre inimitable — ce bruissement de cordes sur la matité d'un tambourin —, se décèle la prétention d'allier au bruit le son pur. Nouvelle famille d'instruments qui ira s'éloignant de celle des tambours, bien que sur toutes deux continuera de peser la même hérédité.

Dans l'air torride de l'Afrique, il semble qu'un étouffement ait saisi les sons, qu'en eux ait été seule requise une valeur sourde qui rende plus étroite leur expansion. Du bois l'opacité naturelle est par le nègre abondamment exploitée, — à moins que parfois il ne la sache vaincre, en y faisant vibrer l'endroit secret où se cache la justesse d'un son. Mais ces règles plates dont il compose son xylophone, comme ces fibres d'arbre dont il fait ses cordes de luth, de violon ou de harpe, offrent une matière végétale en tout semblable à celle dont il use pour ses instruments à percussion. Quoi de plus normal alors que cette qualité mate se retrouve dans presque toute la musique nègre ? Les sons, de même qu'ils s'y dégagent rarement des bruits, et toujours assez mal, ont peine à quitter ce caractère étranglé, écrasé, qu'ils porteront avec eux jusque dans les rythmes du *ragtime* et jusque dans les timbres du *jazz-band*. Même délestée du poids de toute percussion, la musique nègre n'en devrait pas moins en conserver la marque, quelles que fussent les métamorphoses à travers quoi cette musique eût encore à passer. La transition du tambour au *balafo* — historiquement insaisissable, comme à peu près géographiquement — donne la juste mesure des possibilités ultérieures pour la musique nègre de s'arracher à l'unique obsession du bruit.

(A suivre.)

André SCHAEFFNER.

(1) *India orientalis* pars VI (Francfort-s-Mein, Wolfgang Richter, 1604), p. 89.

(2) Paris, Denys Thierry, 1669, pp. 310-312.

(3) Amsterdam, Wolfgang et Waesberge, 1686, p. 295.

(4) Utrecht, Antoine Schouten, 1705, pp. 143-144.

(5) Paris, Ch. Osmont, 1730, t. II, pp. 246-249.

(6) Traduits de l'allemand (Paris, Maradan, 1793), pp. 206-207.

(7) Notamment dans les relations de Richard Jobson (1623), de Denys de Carli (1666-67), de Froger (1698), du R. P. Labat (1728), etc. Voir plus loin la bibliographie de cet instrument.

(8) Le R. P. Labat, dans sa *Nouvelle relation de l'Afrique occidentale* (Paris, Guillaume Cavellier, 1728, t. II, pp. 332-333) n'en attribue le jeu qu'aux « gens de condition » ; de même l'abbé Demanet, dans sa *Nouvelle histoire de l'Afrique française* (Paris, veuve Duchesne et Lacombe, 1767, t. II, pp. 69-70) le considère comme un instrument de cour. Dans le récit de son voyage au long de la Gambie en 1730-31, François Moore décrit séparément le *balafo* sénégalais et les tambours qu'il déclare *mandingues* (Cf. *Voyages de MM. Ledyard et Lucas en Afrique...* Paris, 1804, 2<sup>e</sup> vol.).

(9) Mockler-Ferryman, *Up the Niger...* (London, George Philip and Son, 1892).

## LA SEMAINE DRAMATIQUE

Comédie-Française. — *Les Compères du Roi Louis*, chronique de France en cinq actes, de M. Paul Fort.

Pour la seconde fois, M. Paul Fort a repris la plume de Philippe de Commines et s'est attaché à nous montrer en Louis XI le grand souverain dont toute la politique fut dominée par un amour fervent de la France. Certes, peu de monarques ont commis plus d'injustices, plus de crimes, ont plus souvent renié leur signature ou établi de faux. Dieu l'a-t-Il absous?... En tous cas, sa maîtresse la France, par la bouche d'avocats illustres, a demandé les circonstances atténuantes. M. Paul Fort est un de ces avocats ; mais, historien aussi, il ne cherche pas à déguiser la vérité, qu'en poète, au contraire, il se plaît à faire saillir. Un philosophe eût eu beau jeu, avec pareil sujet, à montrer comment on ne doit jamais gouverner qu'en s'appuyant sur la justice et la