

Gilbert ROUGET : *Un roi africain et sa musique de cour. Chants et danses du palais à Porto-Novo sous le règne de Gbèfa (1948-1976).*

Paris : CNRS Editions, 1996

François Borel



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/916>
ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 1997
Pagination : 305-308
ISBN : 2-8257-0579-9
ISSN : 1662-372X

Référence électronique

François Borel, « Gilbert ROUGET : *Un roi africain et sa musique de cour. Chants et danses du palais à Porto-Novo sous le règne de Gbèfa (1948-1976).* », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 10 | 1997, mis en ligne le 06 janvier 2012, consulté le 05 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/916>

Ce document a été généré automatiquement le 5 mai 2019.

Tous droits réservés

Gilbert ROUGET : Un roi africain et sa musique de cour. Chants et danses du palais à Porto-Novo sous le règne de Gbèfa (1948-1976).

Paris : CNRS Editions, 1996

François Borel

RÉFÉRENCE

Gilbert ROUGET : *Un roi africain et sa musique de cour. Chants et danses du palais à Porto-Novo sous le règne de Gbèfa (1948-1976)*. Paris : CNRS Editions, 1996. 391 p. ; nombreuses illustrations en noir et en couleurs et des transcriptions de Tràn Quang Hai en collaboration avec l'auteur. Avec deux disques CD encartés. ISBN 2-271-05255-6. Une cassette vidéo (30'), version remaniée du film de Jean Rouch et Gilbert Rouget, *Porto-Novo. Ballet de cour des femmes du roi*, est disponible auprès de l'éditeur.

- 1 Il ne saurait être question de faire ici le compte rendu critique de l'ouvrage fondamental de Gilbert Rouget, tant ce dernier en a corrigé, complété et condensé le contenu au fil de quatre décennies de recherches et qu'à ce stade, la seule remarque qui pourrait être formulée à cet égard est justement son caractère d'unicité et d'achèvement total. Il semble donc plus approprié de livrer quelques impressions ressenties au fil des récits et des analyses.
- 2 Ce qui semblait a priori ne constituer que le résultat de l'étude d'un microcosme musical, celui « d'un obscur royaume africain » (p. 7), la musique de cour du roi Gbèfa, est devenu ici un événement, un modèle d'enquête ethnomusicologique, comprenant aussi bien la contextualisation anthropologique, socio-historique, esthétique, que l'analyse intégrée de la musique et des chants, le tout rehaussé et embelli par la relation personnelle

privilegiée que l'auteur a entretenu pendant plus de vingt ans avec le roi en personne et son entourage.

- 3 Dans son Prologue, intitulé « La représentation, ou de Vélasquez à Francis Bacon », Gilbert Rouget se propose de faire en sorte que « le lecteur puisse se représenter, *aussi pleinement que possible*, ce qu'était la musique à la cour d'un roi africain [...] » (p. 7). En fait, l'auteur consacre entièrement son livre à l'étude d'un rituel, la « cérémonie de la tête », qu'il a choisi de traiter comme une œuvre d'art. La représentation de ce rituel est offerte sous la forme d'un récit, de nombreuses photographies, de musique sous forme de texte - et de transcriptions musicales et de disques CD. Evoquant la métaphore de la représentation dans la peinture de Vélasquez *Menines*, décrite et interprétée par Foucault dans *Les mots et les choses* (1966), et citant Francis Bacon qui confronte le travail du peintre d'autrefois à celui, plus fondamental, de l'artiste contemporain (Bacon 1966), Gilbert Rouget compare son rôle d'ethnomusicologue conscient de sa présence et de l'inévitabilité de sa subjectivité dans la description (interprétation) et la représentation (reconstruction) de rituels considérés comme des œuvres d'art avec les circonstances du tournage du film *Danses de Reines à Porto Novo* (Rouch et Rouget, 1969) qui reflète la vision du roi lui-même et de ses femmes, non celle de l'ethnomusicologue-cinéaste. Ce livre est donc le résultat « du croisement de plusieurs regards » dont celui de l'auteur est certes prépondérant, mais dans « la mesure du possible [...] dans l'optique du roi et de ses musiciennes ». Les informations les plus précieuses furent d'ailleurs obtenues auprès des deux épouses du roi les plus âgées, Hounzoukèn et Wènsi, qui lui témoignèrent leur confiance en lui accordant plusieurs entretiens au sujet des multiples aspects du rituel dont elles avaient la responsabilité. « Sans elles, nous dit l'auteur, il m'eût été impossible d'aboutir à une vue générale de son architecture chorégraphico-musicale et d'en construire à l'intention du lecteur la représentation synoptique » (p. 11).
- 4 Gilbert Rouget distingue deux niveaux d'analyse : « manifeste » et « latent ». Le premier désigne la connaissance « explicite » (terminologie musicale, expression des idées et concepts, représentations collectives). Cette connaissance constitue la substance principale du livre. La connaissance « implicite » (règles d'interprétation et d'organisation de la musique) se situe au « niveau latent » et concerne la transcription de quelque quarante pièces chantées.
- 5 La première partie, « La vie musicale du palais », s'ouvre sur une minutieuse description de Porto-Novo, de l'ancien royaume et du roi Gbèfa. On y fait connaissance avec la capitale, son palais et sa résidence d'été, avec la création des trois royaumes du Dahomey (Alada, Abomey et Porto-Novo) et on y partage les confidences que fit Gbèfa à Gilbert Rouget au sujet des anecdotes relatives à la vie de la dynastie et du palais. Comme dans le reste de l'ouvrage, le texte est magnifiquement illustré de photographies de l'auteur et de Pierre Verger, son aîné, avec lequel il avait projeté de conduire des recherches en Afrique sur l'origine du *candomblé* de Bahia.
- 6 Suit le chapitre consacré à « La musique des rituels royaux », dans lequel sont décrites les nombreuses phases jalonnant le processus de remplacement du roi défunt, à la lumière des cérémonies qui marquèrent les funérailles du roi Gbèfa lui-même, décédé en 1976, et dont Gilbert Rouget obtint le récit par le fils aîné du roi. A ce propos, l'élément le plus spectaculaire de la tradition musicale chez les anciens rois de Porto-Novo est sans doute la coutume qui voulait qu'à la mort du monarque, un membre de la famille rivale soit fait prisonnier et sacrifié et que la peau de son dos serve de membrane au tambour de l'*awatagan* (dignitaire de la cour annonçant la mort du roi). L'intronisation du nouveau roi

nécessite, quant à elle, des tambours confectionnés avec des peaux de panthère, cet animal étant considéré comme à l'origine de la dynastie des rois d'Alada, d'Abomey et de Porto-Novo, mais sa vision étant interdite au roi. Parmi les autres musiques du palais, l'auteur distingue celles des « rituels périodiques », qui sont en étroite relation avec les rites funéraires, par exemple la « cérémonie de la tête », qui fait l'objet d'une analyse complète dans un chapitre suivant, de celles qui commémorent tout simplement l'indépendance du pays ou qui sont exécutées par ses femmes pour son plaisir personnel.

- 7 A côté de ces musiques de rituels royaux, il en est d'autres, toujours exécutées dans le cadre du palais, décrites dans le chapitre « La musique des rituels palatins ». Contrairement aux précédentes, celles-ci font intervenir des musiciens de l'extérieur, et le roi n'en est plus l'objet ni l'acteur principal, mais plutôt le témoin ou le spectateur. Ce sont celles de la consécration des nouveaux ministres, de la réception des nouvelles initiées, de l'hommage d'une société de musique, de la capture annuelle des esprits malfaisants et celle des séances de justice, où des trompes en ivoire, ornées de mâchoires humaines, alternent et dialoguent comme si elles articulaient des mots. Ces pages sont illustrées de magnifiques photos en couleurs prises lors du tournage du film en 1969. Cette première partie s'achève par la présentation des musiciennes et musiciens ordinaires du roi.
- 8 La partie suivante est consacrée à la musique des femmes du roi proprement dite ; elle débute par l'inventaire des parties du ballet de cour dont elles assurent à la fois la danse et la chorégraphie, la poésie chantée et le jeu des instruments qui sont inventoriés, illustrés et décrits avec soin selon l'ensemble dont ils font partie et selon leur aspect et leur terminologie symbolique. Il s'agit principalement de tambours à peau chevillée et de tambours faits d'une jarre à col frappé par un éventail, combinés avec des cloches à battant externe, des hochets en vannerie, une cithare en radeau et des tiges de danse spiralées et munies d'anneaux, qu'utilisent les musiciennes du roi pour la danse. Suit la mise en situation de ce ballet dans le cadre de la « cérémonie de la tête », telle que l'a vécue l'auteur, invité par le roi à y assister personnellement, le 21 décembre 1964. Ce chapitre est surtout l'occasion pour Gilbert Rouget de relater l'événement à la première personne en l'accompagnant des nombreuses photographies qu'il prit lui-même lors des étapes successives de ce rituel.
- 9 Le chapitre suivant constitue la phase analytique de l'ouvrage. Les airs et les textes des chants, la chorégraphie du ballet sont transcrits, notés et décrits sur la base des trois « versions » du rituel que l'auteur a enregistrées successivement en 1952, 1964 et 1969, lors du tournage du film. Les deux premières exécutions étaient incomplètes, mais avaient eu lieu dans leur contexte réel, alors que celle de 1969 fit l'objet, à la demande du roi lui-même et de l'auteur, (mais pas pour les mêmes raisons), « [d']une fiction, ou plus exactement [d']une recomposition de la réalité » (p. 186). C'est pourquoi, même si les analyses de la quarantaine de chants sont partiellement basées sur les deux disques compacts encartés, il est indispensable à ce stade de la lecture, de recourir au film (disponible sur cassette vidéo VHS) qui a été remanié en fonction de la présente publication. A l'analyse de ce ballet succède celle de la musique des serviteurs du roi, jouée sur les « tambours-du-clan » pour le roi et pour la danse des hommes et utilisant des formules rythmiques tirées du langage parlé (il s'agit de langage tambouriné) pour indiquer au danseur quels pas il doit exécuter. Là aussi, les enregistrements figurant sur CD permettent de suivre les transcriptions.

- 10 Dans son épilogue, intitulé « La différence, ou les antipodes de la *world music* », et après avoir disserté sur le symbolisme des différents ensembles musicaux longuement décrits, Gilbert Rouget se pose la question de « l'authenticité » de leurs musiques, à savoir si elles sont très différentes de celles du passé. L'examen de l'instrumentarium laisse supposer qu'à une exception près, celle des cloches fondues et non forgées, il est resté inchangé depuis les premières relations du XVII^e siècle. Quant à la musique elle-même, s'il n'existe bien sûr aucun document ou élément matériel permettant de faire la même comparaison, l'étude des échelles, des intonations, des formes, des procédés de répétition, de même que l'absence de tout indice signalant une influence du christianisme ou de l'islam, permet à l'auteur d'affirmer qu'« On est dès lors en droit de considérer [...] [que] la musique de cour qui se faisait à Porto-Novo sous le règne de Gbèfa ne devait guère différer que dans le détail de celle qui se pratiquait trois siècles plus tôt à Alada, et, réciproquement, que celle qu'entendirent en leur temps le sieur d'Elbée [1670] et le chevalier Des Marchais [1725] devait être assez voisine de celle que nos enregistrements permettent d'écouter » (p. 349). Voici posé un premier élément de différence. Le second réside dans l'appréhension esthétique de cette musique, surtout celle des femmes du roi : pour Gilbert Rouget, elle recèle une beauté intrinsèque, due à l'art de la composition et à celui de la mélodie. Néanmoins, en comparant cette « micro-musique » avec celles, « bien plus séduisantes, des Pygmées et des 'Aré'aré » (p. 351), son caractère austère et rébarbatif au premier abord lui permettra d'éviter de se faire « worldiser » en étant intégrée aux soupes globales qui font « la fortune de leurs fabricants et les délices d'un public aussi transnational que peu difficile » (*ibid.*).
- 11 Ces quelques lignes ne donneront qu'un aperçu très partiel de l'ouvrage et, comme il a été dit au début, n'autorisent pas à en critiquer le contenu, ni même la forme. De plus, après être entré dans ce long et passionnant récit, l'objectivité et le sens critique font défaut, d'autant plus que l'auteur de ce compte rendu a lui-même fréquenté brièvement les mêmes lieux et habité à côté du palais d'été de Gbèfa du vivant de ce dernier. Cependant, la lecture aurait été facilitée si les innombrables notes avaient été placées en bas de page et si l'index avait été compris dans l'ouvrage, et non dans une « publication ultérieure », comme il est fait mention en petits caractères à la fin de la table des matières.