« Through the Cleansing Medium of Sound »

Black Arts, musique, danse et nationalisme culturel aux États-Unis

“Through the Cleansing Medium of Sound”. Black Art, Music, Dance and Cultural Nationalism in the United States

Pauline Guedj

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/17945>

DOI : 10.4000/etudesafriaines.17945

ISSN : 1777-5353

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 5 octobre 2014

Pagination : 1083-1113

ISSN : 0008-0055

Référence électronique

Pauline Guedj, « « Through the Cleansing Medium of Sound » », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 216 | 2014, mis en ligne le 21 janvier 2017, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/17945> ; DOI : 10.4000/etudesafriaines.17945

« Through the Cleansing Medium of Sound »

Black Arts, musique, danse
et nationalisme culturel aux États-Unis

À partir de la seconde moitié des années 1960, le nationalisme noir américain entre dans une nouvelle phase de son histoire. Déçu par la permanence des inégalités aux États-Unis malgré les espoirs produits par l'élan anti-ségrégationniste des droits civiques, le mouvement va progressivement se détourner du simple combat national pour s'inclure dans une perspective internationaliste et panafricaine. Au même moment, les indépendances africaines, celle du Ghana en 1957 et de dix-sept pays africains en 1960, année que l'Organisation des Nations Unies qualifiera d'« année de l'Afrique » (Meriwether 2002), ainsi que le non-alignement de plusieurs peuples du Sud dans le contexte de la Guerre froide marqueront profondément les militants afro-américains. Dans ce contexte, les populations africaines deviennent rapidement des modèles à imiter dans la lutte contre l'oppression et les discriminations raciales, et l'Afrique revient au cœur des représentations et des revendications identitaires du nationalisme noir.

En effet, si le continent africain avait été laissé de côté dans les textes produits par les *leaders* de la plus vaste organisation nationaliste d'alors, la Nation of Islam d'Elijah Muhammad, l'Afrique fait, à partir de 1965, une entrée fracassante dans les représentations véhiculées par les mouvements du Black Power. La littérature tend alors à opposer à cette période deux types de combats politiques. D'un côté, les mouvements révolutionnaires se seraient battus pour une redéfinition complète des hiérarchies raciales aux États-Unis, n'hésitant pas à faire appel au combat armé pour résister aux sévices du « pouvoir blanc » incarné par la police. Pour ces militants (Stokely Carmichael, Elridge Cleaver, Bobby Seale, Huey P. Newton), l'Amérique noire n'est autre qu'une colonie interne aux États-Unis (Carmichael & Hamilton 1967), qui doit par conséquent s'adonner à une lutte violente de décolonisation dont les principes pourraient être trouvés dans les discours de Kwame Nkrumah, Amílcar Cabral ou Sékou Touré. L'organisation la plus connue de cette mouvance reste indéniablement le Black Panther Party fondé à Oakland en 1966 par Bobby Seale et Huey

P. Newton et qui doubla ses activités d'autodéfense de programmes d'assistance, médicale et nutritive, dont bénéficiaient les populations défavorisées des quartiers noirs¹.

D'un autre côté, les mouvements du nationalisme culturel vont eux appeler à ce que certains nommeront la « reconversion culturelle ». Plutôt que de se lancer dans un combat révolutionnaire immédiat, ils prôneront, soit comme ultime recours soit comme étape intermédiaire, la mise en place d'une restauration de l'intégrité culturelle des populations noires passant par une entreprise de retour aux racines. Pour Amiri Baraka, artiste noir américain et important militant du nationalisme culturel, il s'agit pour les populations afro-américaines de se séparer « mentalement », « psychologiquement » des Blancs. Le nationalisme noir ne doit donc plus se construire autour de la revendication de création d'un État pour les descendants d'esclaves aux États-Unis, comme c'était le cas dans sa période classique (Moses 1996), mais utiliser l'arme culturelle pour permettre aux Afro-Américains de refaire corps avec leur identité ancestrale et leur « réelle » nature. Si les Noirs américains ont été culturellement endormis par l'Amérique, si l'esclavage a eu pour effet de leur faire oublier la grandeur de leur passé, ils peuvent aujourd'hui recouvrer leur véritable identité en revitalisant leur culture originelle, bien présente dans leur for intérieur. Ce faisant, les Noirs pourront vivre conformément à leur essence, loin des sévices de la société blanche dont le principal objectif a toujours été de les en détourner.

Pour les nationalistes culturels, c'est alors du côté de l'Afrique que les Afro-Américains doivent chercher des traces de leur ancestralité. Les militants appellent le peuple noir des États-Unis à lire des ouvrages sur la terre-mère, à s'instruire et à puiser des valeurs communautaires dans l'histoire de l'Afrique et de ses progénitures américaines. Rapidement, cette politique de reconversion culturelle dépassera toutefois l'écrit, les livres, pour s'appuyer sur la reproduction outre-Atlantique de pratiques, jugées typiquement africaines, de rituels, de musiques et de danses, laissant aux corps des fidèles un rôle central dans la réappropriation de leurs origines.

À travers les exemples de deux mouvements issus du nationalisme culturel, la *US Organization* fondée en 1966 sur la côte ouest des États-Unis et le mouvement *akan*, créé sur la côte est en 1965, l'objectif de cet article sera d'étudier les relations entretenues entre les doctrines politiques de ces groupes et les pratiques musicales et dansées qu'ils choisiront d'incorporer dans leur quotidien. Ce faisant, nous verrons comment s'opposent, avec ces deux cas, une vision intellectuelle du retour à l'Afrique, complétée par le recours aux pratiques musicales et dansées, et une compréhension artistique et spirituelle de la réafricanisation qui placera musique, danse et religion au cœur des discours politiques et des revendications identitaires. À travers

1. La littérature consacrée au Black Panther Party est dense. Voir, entre autres, BLOOM & MARTIN Jr. (2013).

la US Organization et le mouvement akan nous serons donc confrontés à deux styles dans le rapport à l'Afrique des nationalistes afro-américains et à deux logiques de réappropriation d'une africanité convoitée qui circule au sein de l'Atlantique noir².

US, Maulana Karenga et la Kawaida Theory

La US Organization constitue l'une des premières organisations politiques et religieuses qui, ayant vu le jour en pleine ère du Black Power, chercha à mettre en pratique les théories du nationalisme culturel. Sous l'emprise d'un chef au pouvoir absolu, fondée sur une hiérarchie bureaucratique et sur une série de pratiques culturelles africanisantes, US pourrait être considérée comme le frère californien des mouvements de réafricanisation qui émergent sur la côte est des États-Unis à la même époque.

En effet, l'histoire de US apparaît indissociable du contexte politique et racial de la Californie et de Los Angeles dans cette seconde moitié des années 1960. La côte ouest des États-Unis, représentant une terre d'espoir pour les esclaves fugitifs, accueille une population noire relativement importante dès le XVIII^e siècle (Wheeler 1992). Cette aura positive est par la suite intensifiée avec le développement industriel de la région au XX^e siècle qui fait de la Californie une terre de migration autour de deux principales métropoles, Los Angeles au Sud et Oakland au Nord. Dans les années 1950, la population noire de Los Angeles augmente de 450 000 habitants lesquels se concentrent massivement dans le quartier du South Central, sorte de pendant californien du ghetto de Harlem (*ibid.*). South Central est la terre du cool jazz. Elle rassemble des Afro-Américains que l'on imagine « tranquilles » et bien moins « turbulents » que leurs congénères de la côte est.

Cette réputation d'une douceur californienne qui concernerait autant les Blancs que les Noirs va toutefois être profondément mise à mal en 1965 quand explosent les émeutes de Watts. Impulsées par l'assassinat par la police de la ville d'un jeune Afro-Américain, les émeutes embrasent Los Angeles pendant près d'une semaine et causent la mort de trente-quatre personnes. La permanence du racisme, la brutalité de la police, les difficultés économiques rencontrées par la population afro-américaine de la

-
2. Cet article est le résultat de plusieurs temps de recherche. Le premier, effectué dans le cadre d'une thèse de doctorat soutenue en 2006, s'est concentré sur une ethnographie du mouvement akan. Les données recueillies dans ce cadre ont été réactualisées et complétées lors d'une enquête de terrain menée plus récemment en 2012. Le deuxième temps de recherche s'inscrit dans le cadre d'un projet ayant bénéficié de l'appui de l'Université Lyon 2 (DIR 2013-2014) et de l'accueil du CIRHUS (CNRS-NYU) sur les trajectoires d'intellectuels afrocentristes afro-américains. Les informations sur Maulana Karenga et US furent recueillies dans ce contexte. Cet article est dédié à la mémoire de Kimati Dinizulu, prêtre akan et musicien au talent immense, décédé en juillet 2013.

ville ainsi que la surpopulation de South Central et de son enclave la plus pauvre, Watts, comptent parmi les causes profondes de l'événement. Avec les émeutes, la situation difficile des populations afro-américaines californiennes se donne à voir au grand jour. Le « Problème noir » ne se cantonne ni au sud du pays, en voie de déségrégation, ni au nord-est, terre privilégiée de la Grande migration des années 1930, mais relève aussi de la Californie.

C'est l'année suivante, à l'automne 1966, que Maulana Karenga fonde, à South Central, la US Organization. Lorsqu'il crée son organisation, Maulana Karenga est un jeune étudiant. Originaire de Parsonburg dans le Maryland et né sous le nom de Ron Everett, il est le fils d'un pasteur baptiste. En 1959, à l'âge de 18 ans, Ron quitte le Maryland pour rejoindre son frère aîné à Los Angeles. Il s'inscrit au Los Angeles City College où il s'intéresse à l'histoire africaine et suit des cours de swahili. Il est actif sur le plan politique dans cette université, s'investit au sein d'organisations estudiantines anti-ségrégationnistes, SNCC et CORE en particulier, et devient en 1961 le premier Noir élu représentant des étudiants de l'université au conseil d'administration. En 1963, Ron quitte le Los Angeles City College pour l'University of California Los Angeles (UCLA) où il intègre un programme de Master en sciences politiques, spécialisé dans les études africaines (Brown 2003 : 7-12).

À cette époque, Ron Everett découvre les écrits de nombreux penseurs africains et lit avec intérêt les manifestes politiques publiés par les acteurs de la décolonisation. Il dévore *Facing Mount Kenya* de Jomo Kenyatta qui exercera une influence majeure sur ses conceptions politiques. C'est d'ailleurs en lisant cet ouvrage qu'il concrétise une envie qu'il avait développée depuis longtemps : celle de changer de nom. Everett descelle sa nouvelle identité dans le glossaire de l'ouvrage. Il sera dorénavant Maulana Karenga, de Maulana, « maître » en swahili et Karenga, terme défini dans le glossaire comme « un vrai gikuyu, un homme qui exerce son droit à la liberté de penser, un nationaliste » (*ibid.* : 12). Pour Everett, cette nouvelle identité devient un emblème destiné à lui rappeler la mission qu'il décide de se décerner. Maulana Karenga est le « maître de la tradition », un guide pour ses pairs afro-américains.

À l'UCLA, Karenga est un étudiant très politisé qui s'investit particulièrement dans la lutte pour la fondation d'un centre de recherches afro-américaines dans l'université : l'Afro-American Studies Center. La philosophie de ce centre, qui naîtra en 1967, est en grande partie pensée par Karenga. Comme l' imagine l'étudiant, le centre se veut proche de la communauté noire et conscient des problèmes que vivent au quotidien les Afro-Américains (Biondi 2012). À ce titre, le parcours de Karenga est assez représentatif des combats politiques du Black Power californien qui mobilisèrent principalement des étudiants et se concentrèrent autour de l'enjeu de la formation des départements d'études noires (Rojas 2007).

Sur les bancs de l'université, sur les estrades, en tant que *leader* étudiant, Karenga élabore alors un véritable programme politique. Ce programme se fonde sur une idée principale, directement héritée des théories du nationalisme culturel, qui soutient que la solution au « Problème noir » réside dans ce que l'étudiant appelle la « révolution culturelle » (Karenga 1978). Pour Karenga, le peuple noir doit, aux États-Unis, mener une véritable révolution. Toutefois, cette révolution ne saurait être immédiate et les Afro-Américains sont invités à chercher à en établir les conditions préalables. Ce que Karenga préconise est donc la mise en place d'une phase intermédiaire dans la libération du peuple noir durant laquelle les Afro-Américains prendraient progressivement conscience de leur identité culturelle. Pour Karenga (*ibid.*), qui cite ainsi le *leader* indépendantiste de Guinée Bissau, Amílcar Cabral, la révolution doit être avant tout considérée comme un « acte de la culture ».

Pour que la révolution soit possible au sein de la communauté afro-américaine, il faut donc que celle-ci cherche consciemment à reconstruire sa culture. Reprenant à son compte les paroles de Sékou Touré, Karenga considère que les Noirs doivent se « réafricaniser » pour s'unir dans la révolution (*ibid.*). Certaines pratiques, le port de vêtements africains, la polygamie, peuvent dans un premier temps leur permettre de se placer psychologiquement dans une logique de retour aux racines. Elles ne sont toutefois pas suffisantes et Karenga se propose de forger un réel dogme permettant aux Noirs, si ils le suivent à la lettre, de se libérer du poids contre nature de la société blanche sur leur être.

Au début de sa carrière, Karenga élabore un modèle théorique qu'il estime à même de permettre aux Afro-Américains de se réafricaniser. Ce modèle est qualifié de *Kawaida Theory*. Il exprime ses références en swahili, langue que Karenga considère comme non « essentiellement ethnique », donc « profondément panafricaine » et à même d'être adoptée par tous les Africains, du continent comme de la diaspora (Carson 1966). Signifiant en swahili « coutume » (Ferrari 2011 : 8), la *Kawaida Theory* se forge autour d'un ensemble de sept principes, les *Nguzo Saba*. Pour Karenga, ces principes, qu'il a créés de toute pièce, sont le reflet de valeurs fondamentales en Afrique, au cœur même des cultures du continent noir. En les adoptant, les Afro-Américains pourront célébrer leur héritage tout en se préparant « culturellement » pour leur proche émancipation.

Le premier de ces principes, qualifié d'*Umoja*, repose sur la notion d'unité. Il étend ce concept à la communauté noire qu'il décrit comme une entité unique et unie. Le deuxième principe, *Kujichagulia, Self-Empowerment*, clame la nécessaire autodétermination de chaque Afro-Américain. Pour Karenga, tout Afro-Américain doit prendre le pouvoir sur son être et sa destinée. Il doit « s'auto-définir, se nommer, créer pour lui-même et parler pour lui-même ». Le troisième, *Ujima*, travail collectif et responsabilité, insiste sur la force de travail que représente l'homme noir

et sur les bénéfices que peut en tirer la collectivité. *Ujamaa, Cooperative Economics*, est une nouvelle interprétation du « *self-help* » invoqué quelques années plus tôt par Booker T. Washington et Marcus Garvey. Ce principe appelle à la construction d'une autosuffisance au sein de la communauté noire, visant à sa totale indépendance face au « pouvoir blanc ». *Nia, Purpose*, cinquième principe, invite les Afro-Américains à avoir comme but premier l'avenir positif de la communauté, conformément à sa « grandeur traditionnelle ». Enfin, *Kuumba, Creativity*, rappelle que l'homme noir doit quotidiennement chercher à utiliser sa créativité pour rendre plus belle sa communauté et s'améliorer personnellement et *Imani, Faith*, qu'il lui faut toujours garder la foi, foi dans son combat pour l'émancipation ainsi qu'en la victoire proche de sa communauté toute entière³.

La *Kawaida Theory* telle qu'elle est élaborée par Maulana Karenga est progressivement testée au sein d'une organisation qu'il crée en 1966. Lors de ses premiers mois d'existence le mouvement de Karenga consiste en un « groupe d'étude » intitulé le Circle of Seven. Ses membres se rassemblent plusieurs fois par semaine dans une librairie de Los Angeles. Rebaptisée US, pour insister sur l'opposition entre *us* (nous), Noirs et *them* (eux), les Blancs, l'association cherche à donner une assise pratique à la révolution culturelle énoncée par Karenga dans ses discours.

Lorsqu'ils intègrent l'organisation, les membres de US doivent jurer fidélité à leur *leader*, Maulana Karenga. Leurs actions sont également contrôlées par ceux qui, parmi eux, ont obtenu le titre de « prêtres », *imamu*. Le groupe comporte en son sein une milice nommée *simba wachanga* composée de « guerriers » appelés « *amiri* » (Brown 2003 : 43). Au sein de l'organisation, et conformément aux enseignements de Karenga, les hommes entretiennent avec les femmes des relations fondées sur la polygamie. Une stricte hiérarchie est opérante entre les hommes et les femmes et ces dernières ne se voient jamais remettre des fonctions à responsabilité. Plusieurs accusations de sexisme seront *a posteriori* formulées par des anciennes fidèles de US.

À l'intérieur de l'organisation, Maulana Karenga appelle ses fidèles à intégrer les principes de la *Kawaida Theory*. Les sept principes sont toujours rappelés lors des rassemblements du groupe et sont l'objet de vives discussions pendant lesquelles les membres de l'association échangent sur leurs applications concrètes. Ils sont enfin placés au cœur d'un rituel, le *Kwanzaa*, inventé par le *leader*. Le terme « *kwanzaa* » vient lui aussi du swahili, langue dans laquelle il signifie « premier ». Il marque une semaine de célébration du 26 décembre au 1^{er} janvier lors de laquelle, les membres du groupe s'adonnent à un certain nombre de gestes codifiés tels boire de l'eau dans une coupe, allumer des bougies et prononcer des paroles en swahili (Fila-Bakabadio 2002).

3. Karenga, <<http://www.officialkwanzaawebsite.org/NguzoSaba.shtml>>.

Maulana Karenga et l'art noir

La doctrine de reconversion culturelle énoncée par Maulana Karenga invite également les membres du mouvement à s'interroger sur le rôle de l'art dans leur action politique. Karenga (1968a), considère en effet que l'art, et la musique en particulier, s'ils sont « conscients » et politisés, doivent intervenir dans l'entreprise de retour aux sources des Afro-Américains. Dans son essai *Black Art : Mute Matter Given Force and Function*, repris la même année sous le titre « Black Art. A Rhythmic Reality of Revolution. Ron Karenga and Cultural Nationalism » (*ibid.* 1968b), Karenga affirme que l'art peut devenir et rester une partie centrale de la « machine révolutionnaire » qui anime actuellement la communauté noire. « Il devient capital, écrit-il, que l'art joue un rôle et ne s'enferme pas dans la folie du monde occidental [...]. Dans le but d'éviter cette folie, ce dont nous avons besoin est d'une esthétique, une esthétique noire » (*ibid.* : 5).

Le cri de Karenga pour la construction d'un art noir s'appuie ensuite sur une série de classifications, de typologies, que le *leader* juge nécessaire pour que les artistes afro-américains élaborent leur nouvelle esthétique. Tous les arts, écrit Karenga, peuvent être jugés selon deux niveaux d'appréciation. Le premier niveau, celui qui est mis en avant de manière préférentielle par les commentateurs blancs et européens est artistique. Il suppose que l'on s'intéresse à la forme et aux émotions provoquées chez le spectateur par l'œuvre. Mais ce niveau, nous dit Karenga, n'est pas suffisant. Il doit être accompagné de considérations que le *leader* qualifie de proprement « sociales ». Ce critère « social », qui prend en compte le rôle politique de l'art et sa signification dans les combats communautaires, est pour lui le plus important. Il est celui qui se place au cœur des efforts que les artistes noirs doivent fournir pour élaborer leur nouvelle esthétique.

Ensuite, Karenga considère que l'art africain peut constituer non seulement une source d'inspiration pour les artistes afro-américains mais aussi un contre-modèle permettant d'échapper à l'obsession formelle des arts blancs et européens. Afin d'étayer ses propos, il fait appel aux écrits d'un autre *leader* indépendantiste africain : Léopold Sédar Senghor. Ce dernier, rappelle Karenga, nous apprend que l'art africain a au moins trois caractéristiques primordiales. Tout d'abord, il est un art fonctionnel, dans le sens où il s'avère nécessairement utile. Dans ses écrits, Karenga apporte une ferme critique aux théories de « l'art pour l'art » et met en avant la nécessité d'un art généreux, dont l'objectif reste d'être apprécié, partagé et critiqué. Ensuite, l'art africain est un art collectif. Il « part du peuple pour revenir au peuple dans une forme plus belle et plus colorée que dans la vraie vie ». Il ne s'agit alors pas d'élaborer des œuvres construites sur un seul type de communication, celle d'un artiste qui chercherait à élever et à éduquer le peuple. Si le peuple est au cœur de l'expérience artistique, si il en est à la fois le créateur, le récepteur et l'observateur, il s'élèvera alors d'un seul homme et tirera les bénéfices nécessaires de l'expérience artistique dans sa

totalité. L'art, s'exclame Karenga, n'est autre que la vraie vie avec plus de formes et de couleurs (*ibid.* : 7).

Enfin, l'artiste africain et dans sa suite l'artiste afro-américain doivent produire des créations engagées. Pour Karenga, qui ici encore s'inspire de Senghor, l'art est nécessairement révolutionnaire. L'artiste ne peut appeler le peuple à la résignation. Il lui faut, au contraire, le revivifier, l'inspirer et lui donner du courage pour affronter les difficultés de la vie quotidienne. Il s'agit donc de mettre en place un art optimiste, joyeux qui irradiera sur la communauté et lui donnera la force de se battre pour améliorer son existence.

Les enseignements de Maulana Karenga sur les pratiques artistiques exerceront une influence très importante au sein des milieux littéraires et théâtraux afro-américains et ce, particulièrement sur la côte est des États-Unis, autour des pôles de New York et de Newark dans le New Jersey. En effet, à partir de la fin des années 1960 se développe autour des figures de Amiri Baraka et Larry Neal un mouvement artistique dont les crédos sont très proches des écrits de Maulana Karenga : le Black Arts Movement. Les préceptes du Black Arts Movement rappellent la nécessité de voir se forger un art qui agit, qui crée et qui tue (« *We want poems that kill* »), faisant de l'artiste un acteur majeur dans les mouvements politiques du Black Power. Le Black Arts Movement, depuis son chef-lieu de Harlem, le Black Arts Repertory Theater School (BARTS) se destine alors à construire cette esthétique noire et à la transmettre au sein de la communauté (Woodard 1999).

Or, il est important de noter qu'à partir de 1967, Amiri Baraka entretient des relations étroites avec Maulana Karenga. Il cite le *leader* dans grand nombre de ses écrits, dans le poème/performance *It's Nation Time* (Baraka 1970b : 19-20) en particulier, dans lequel il s'exclame « Maulana, père de la nouvelle dispensation. Votre accomplissement est le nôtre »⁴, et devient lui-même un membre de l'organisation accédant au statut d'*imamu*, prêtre. Baraka devient aussi le relais de Maulana Karenga et de US sur la côte est et n'hésite pas à se réclamer comme un disciple de ce *leader* dont il est pourtant de quelques années l'aîné. Dans la littérature, des débats existent alors sur la paternité de la philosophie du Black Arts noirs américains, et certains auteurs, c'est le cas par exemple de Henry Louis Gates⁵, n'hésitent pas à faire de Maulana Karenga, le véritable théoricien du mouvement.

Toutefois, si Maulana Karenga peut être envisagé comme le penseur du Black Arts Movement, il est fort à envisager que son intérêt pour la musique et pour la danse trouve son origine dans les nombreuses conversations qu'il a partagées avec Amiri Baraka. En 1963, Amiri Baraka, alors appelé Leroi Jones, avait publié un ouvrage, *Blues People*, retraçant l'histoire de la musique noire américaine. Le livre, qui constitue toujours un

4. Ma traduction.

5. <<http://www.pbs.org/wgbh/pages/frontline/shows/race/etc/script.html>>.

classique dans la littérature sur les cultures noires, faisait de la musique l'un des véhicules premier de diffusion des traditions afro-américaines aux États-Unis. Plus tard, dans sa compréhension même de l'expérience artistique noire, Baraka vantera les mérites de la musique et plus spécifiquement du chant, à travers le *scat*, comme un moyen pour les Afro-Américains de recouvrer leurs origines et les langues africaines : « Le scat est la mémoire culturelle des langues africaines, tellement essentiel pour alimenter la musique (Discours noir !) que l'on sait qu'il existe sans et qu'il existait avant les paroles américaines »⁶ (Vettorato 2014 : 5). Repris quelques années plus tard par Maulana Karenga (1993), dans son ouvrage *Introduction to Black Studies*, les propos de Baraka amèneront le *leader* politique, devenu universitaire, à décrire la musique comme l'une des formes d'art les plus représentatives de l'ethos africain.

Des musiciens et des danseurs

Dans ses essais de 1968, Karenga dévoue déjà une partie de ses réflexions à l'évocation de certains genres musicaux. Si le blues lui semble néfaste pour l'avenir de la communauté noire, en tant que « musique de la résignation » (« Le blues n'est pas valide parce qu'il enseigne la résignation et l'acceptation de la réalité. Or, c'est précisément cette réalité que nous devons changer » [Karenga 1968b : 9])⁷, certaines autres formes musicales, le jazz et la musique africaine en particulier, lui paraissent compatibles avec la révolution culturelle qu'il cherche à mettre en place. De manière significative, ce sont alors ces deux genres, musique africaine d'abord puis jazz, qui se retrouvent au sein des activités, centrales et/ou satellites, de la US Organization.

En 1967, Maulana Karenga crée à l'intérieur de son organisation un groupe culturel reposant en grande partie sur une compagnie de danse. La compagnie, intitulée Taifa, du swahili « nation », comprend plusieurs groupes de danseurs spécialisés dans un type particulier de prestation. Elle accueille également occasionnellement des musiciens, percussionnistes pour la plupart, qui participent aux spectacles. Les danses exécutées par les membres du groupe sont toutes d'inspirations africaines. Les danseurs tirent leurs idées des enregistrements filmés ou des photographies qu'ils parviennent à se procurer représentant des danses du continent africain. Ils bénéficient également parfois des conseils promulgués par certains danseurs africains de passage en Californie. Il semble ainsi que les membres de US ont rencontré durant l'été 1967 les musiciens sud-africains Letta Mbulu et Caiphus Semenya. Ayant assisté à une prestation de ces deux artistes durant le Watts Summer Festival, Karenga leur aurait demandé de venir présenter aux

6. Ma traduction.

7. Ma traduction.

fidèles « des musiques et danses de la Terre mère » afin d'élargir leurs connaissances et le répertoire de la compagnie (Brown 2003 : 133).

De cette rencontre naît une chorégraphie particulière, la *boot dance*, directement inspirée du nom des rythmes scandés par les mineurs d'Afrique du Sud. Interprétée par les membres de la milice de US, les *simba wachanga*, la *boot dance* compte rapidement parmi les danses les plus appréciées du groupe. Toutefois, bien que ses interprètes n'aient cessé d'en mettre en avant les origines africaines, ils insistent également et ce, conformément aux enseignements de Maulana Karenga, sur sa dimension afro-américaine. En effet, le discours de reconversion culturelle de Maulana Karenga considère que les membres du mouvement ne doivent et ne peuvent se contenter de reproduire aveuglément les mœurs et coutumes de la terre-mère. Bien au contraire, Karenga invite ses fidèles à s'inspirer des cultures africaines pour mieux les adapter à leur quotidien d'homme noir aux États-Unis. Ainsi, à l'image du *Kwanzaa*, la *boot dance* de Taifa n'est pas uniquement une reproduction de traditions africaines. Elle est avant tout une œuvre dont la chair africaine a été utilisée pour mettre en scène une Afrique pouvant être utile aux Afro-Américains. Scot Brown (*ibid.*), dans son étude, retranscrit ainsi les propos de Joann Kichelo, ancienne membre de Taifa qui explique : « Notre perspective était qu'il fallait retourner à l'Afrique et apprendre. Nous la valorisons et nous la créons »⁸. Ce faisant, la musique et la danse deviennent des véhicules de la pensée de Karenga, des moyens concrets pour mettre en œuvre la doctrine et la donner à voir à tous et dans toute sa complexité.

De son côté, le jazz s'associe à US à travers la présence parmi les sympathisants du groupe de musiciens et d'individus proches de l'industrie musicale. Ainsi, dans son ouvrage *Party Music*, Rickey Vincent (2013 : 184) relate les propos de Archie Ivy, étudiant à UCLA qui deviendra, dans les années 1970, un membre des groupes Parliament/Funkadelic de George Clinton :

« J'étais impressionné par la théologie, l'histoire, les idées et par la négritude de tout ça. J'étais d'accord avec l'idée de Karenga qu'une culture forte nous préparerait pour l'action »⁹.

Dans un même ordre d'idées, le percussionniste et compositeur James Mtume fera fréquemment part de l'influence de Maulana Karenga sur sa musique ainsi que sur son engagement politique.

James Mtume est né, sous le nom de James Forman, à Philadelphie en 1947. Il est le fils du saxophoniste Jimmy Heath. Ayant initialement une vocation d'athlète, il s'installe avant l'âge de vingt ans en Californie et y intègre le Pasadena City College à proximité de Los Angeles. Dès son arrivée dans les milieux étudiants de la côte ouest, Mtume se rappelle avoir été séduit par l'organisation de Karenga :

8. Ma traduction.

9. Ma traduction.

« En étant enfant dans les années 1960, j'ai vécu toute la révolution sociale qui avait lieu. On était pris dans le moment ; J'ai quitté l'école et je me suis rapproché des mouvements politiques. J'ai rejoint une organisation qui s'appelait US Organization qui était dirigée par Maulana Karenga. C'était une organisation du nationalisme culturel noir et nous voulions recréer ce que nous pensions qu'il nous manquait. Une des choses qui est née de cette organisation est le *Kwanzaa*. Nous avons créé ça il y a environ 40 ans »¹⁰.

Mtume rejoint la US en 1966 et en devient l'un des musiciens officiels lors des manifestations publiques. La même année, Karenga lui décerne son nom africain, Mtume, du swahili « messenger ». En 1969, l'engagement de Mtume auprès de la US est musicalement concrétisé avec l'enregistrement d'un album intitulé *Kawaida*. Signé du nom du batteur Albert Heath (ici Kuumba Toudie Heath), l'album rassemble des musiciens majeurs de l'époque tels Jimmy Heath, Don Cherry, Herbie Hancock, James Mtume et Buster Williams. Pour l'occasion, chacun reçoit un nom swahili décerné directement par Mtume. Jimmy Heath devient Tayari, Don Cherry, Msafari, Herbie Hancock, Mwandishi, et Buster William, Mchezaji. Interrogé en 2009 par un journaliste sur l'enregistrement de cet album, Albert Heath se souvient :

« Mon neveu, Mtume était dans une organisation qui s'appelait US et qui s'opposait aux Black Panthers. C'était un groupe nationaliste intéressé par les cultures nigérianes, la religion et l'histoire du peuple africain américain. Mtume était avec eux et pendant un moment suivait les enseignements de Maulana Karenga. On a découvert le swahili et appris que nous devions changer de nom puisque nos noms étaient ceux des propriétaires d'esclaves. Quand j'ai eu l'opportunité de faire cet enregistrement, j'ai appelé Mtume et il est venu avec la musique et la poésie. Il a aussi donné des noms à tout le monde. C'est à ce moment que Herbie est devenu Mwandishi »¹¹.

L'album *Kawaida* se compose de cinq morceaux, chacun faisant précisément référence à des préceptes de la doctrine de Maulana Karenga (« *Baraka* », « *Kamili* », « *Dunia* », « *Maulana* », « *Kawaida* »). Modal, utilisant de nombreux instruments de percussions et comprenant plusieurs incantations chantées en swahili par James Mtume, l'enregistrement est à la fois un hommage à Maulana Karenga et une tentative de promotion de son message à l'intérieur de la scène jazz et parmi les amateurs de musique. Cette entreprise, qui n'aboutit vraisemblablement pas à un nombre important de conversions si l'on en croit la remarque peu informée de Albert Heath quant aux références nigérianes du mouvement¹², est renforcée par le travail

10. Ma traduction. *Interview* de James Mtume on Miles Davis, Juicy Fruit and Donny Hathaway's Last Recording Session, par Chairman Mao, mise en ligne 13 mai 2014, <<http://www.redbullmusicacademy.com/magazine/mtume-interview>>.

11. Ma traduction. Interview with Albert « Tootie » Smith, *Do the Math*, <<http://www.dothemath.typepad.com/dtm/interview-with-albert-tootie-heath.html>>.

12. Albert Heath n'est pas l'unique musicien proche de James Mtume qui relate de manière approximative la doctrine de Karenga et les étapes de la vie du *leader*. Ainsi, dans une *interview* réalisée en 2013, le batteur Billy Hart, qui participa

visuel effectué pour l'album lui aussi destiné à prêcher le message de Karenga. Sur la pochette, on trouve la photographie d'une main noire tenant une flûte en bois et un collier de perles. Au-dessus se lit la mention « *Kawaida* » inscrite en orange sur fond noir. Le dos de la pochette comporte à nouveau le titre *Kawaida* ainsi qu'un texte reprenant la philosophie de Karenga et signé par Amiri Baraka. Le court essai de Baraka revient tout d'abord sur les trois critères de l'art révolutionnaire évoqué par Karenga dans ses textes de 1968. Puis, Baraka insiste sur le rôle de la musique dans la révolution, une révolution dans laquelle toutes les musiques noires auraient un rôle à jouer. Il vante enfin les mérites de l'album comme un exemple de musique « consciente » et nécessaire pour la libération du peuple noir :

« *Kawaida* signifie littéralement la tradition du peuple noir. C'est la base idéologique de la US Organization de Los Angeles et aussi le cadre de référence du nouveau nationalisme qui se répand de par le pays. Cet album est le produit de ce nouveau nationalisme, la fonte d'une conscience politique, d'une totale révélation culturelle, dans une belle chose, l'art, la musique, pour que toi, frère, tu puisses intérioriser la pensée politique contemporaine la plus forte de la planète, à travers le *medium* nettoyant du son »¹³ (Baraka 1970a).

Après l'enregistrement de l'album, James Mtume prit progressivement ses distances d'avec Maulana Karenga. En effet, à partir de la fin de l'année 1969 le mouvement entre dans une nouvelle phase de son histoire, gangréné par son opposition violente au Black Panther Party. La fréquence des altercations avec les Black Panthers qui aboutissent à la mort de deux membres du parti pousse un nombre significatif de fidèles de US à quitter le groupe. Ce fut le cas de James Mtume ainsi que de plusieurs danseurs de Taifa, compagnie qui cesse ses activités cette même année (Brown 2003 : 133). Toutefois, le message de Karenga et les symboles véhiculés par sa doctrine continuent d'être manipulés par plusieurs musiciens après cette période.

au projet Mwandishi de Herbie Hancock se souvient : « Il y avait un type qui s'appelait Corenga et qui a débuté plein de groupes, comme CORE et SNCC. Les gens comme lui sont ceux qui ont commencé le *Kwanzaa*. James Mtume a rassemblé beaucoup d'entre nous et nous avons fait campagne dans un camion et fait élire le premier maire afro-américain de Newark. Pour nous remercier d'avoir fait ça, j'ai reçu mon nom Jalabi. Je n'étais pas le seul. Herbie Hancock a eu un nom aussi, Mwandishi » (ma traduction, « Billy Hart. Drumming History into the Future », *IrockJazz.com*, <<http://www.irockjazz.com/2013/10/billy-hart-drumming-history-into-the-future/>>). Les erreurs dans les témoignages recueillis, Karenga (Corenga) n'a pas été un membre fondateur de CORE ou de SNCC lesquels n'ont que peu à voir avec le *Kwanzaa*, montrent bien que si la doctrine de Karenga connaissait une réelle diffusion au sein de certains groupes de musiciens, l'adhésion de ceux-ci restait pour la plupart d'entre eux assez lâche. Il s'agissait en revanche de revendiquer son africanité avec le nom swahili et de prôner la nécessaire reconnexion des Noirs avec leur ancestralité par et dans l'art et la musique.

13. Ma traduction.

Dans les années 1970, James Mtume, qui précise qu'il dut pour ce faire « séparer les principes de la personne » (Vincent 2013 : 185), crée son propre groupe, The Mtume Umoja Ensemble, reprenant à son compte l'un des principes de la *Kawaida Theory*. The Mtume Umoja Ensemble est l'auteur en 1972 de l'album *Alkebu-Lan. Land of the Blacks*. De son côté, Herbie Hancock, qui avait participé à l'enregistrement de *Kawaida* décide, après 1969, de conserver le nom de Mwandishi, « compositeur » et d'en faire l'appellation de ses nouveaux groupes et albums. Sans offrir de réelles références à US ou à Maulana Karenga, les compositions et les arrangements de Mwandishi s'inscrivent dans une tendance de jazz fusion et électrique laissant la part belle aux sonorités africanisantes et percussives¹⁴. Ce faisant, The Mtume Umoja Ensemble et Mwandishi font de la réafricanisation de Karenga un message diffus, au cœur de la politique du Black Power et de leurs entreprises artistiques, mais dissociée de US et de son fondateur.

Le mouvement akan, la part africaine des Amériques

Si l'histoire de US est indissociable de la personne de Maulana Karenga, c'est un autre nationaliste culturel qui, en 1965, est à l'origine de la création du mouvement akan¹⁵. Gus Edwards est originaire de Géorgie. Au début des années 1940, âgé d'une vingtaine d'années, il quitte son état de naissance pour la ville de New York, où il s'installe dans le quartier de Harlem. Là, il découvre les percussions africaines jouées par les Portoricains et les Cubains de la partie est du quartier, assiste aux représentations de la compagnie de danse de Katherine Dunham, une artiste noire passionnée par les cultures afro-américaines¹⁶ et rencontre plusieurs Afro-Américains intéressés comme lui par la musique et la danse africaines.

En effet, contrairement à ce que nous avons pu observer dans le cas de US et de la Californie, les militants du nationalisme culturel de la côte est voient rarement naître leur engagement politique dans les amphithéâtres des

14. Sur le Mwandishi band, voir B. GLUCK (2012).

15. Pour plus de détails sur l'histoire du mouvement akan, voir P. GUEDJ (2011).

16. Katherine Dunham est une des artistes afro-américaines qui œuvre le plus pour la reconnaissance des cultures afro-caribéennes et africaines aux États-Unis. Elle a également joué un rôle-phare dans l'implantation des religions afro-caribéennes au sein de la communauté noire américaine. En 1935, Katherine Dunham avait obtenu un Master en anthropologie à l'Université de Chicago. Sur les conseils de son mentor d'alors, Melville Herskovits, et grâce à l'obtention d'une bourse de Rosenwald Foundation, Dunham partit étudier la musique et la danse pendant dix-huit mois entre Trinidad, Cuba, la Jamaïque et Haïti où elle se fit initier à la prêtrise voodoo. En 1940, elle fonda sa propre compagnie de danse et donna un spectacle *Tropics and Le Jazz Hot. From Haiti to Harlem*, né de ses investigations dans la Caraïbe. En 1945, elle créa à New York son école, la Dunham School of Dance and Theater, que fréquentèrent de nombreux sympathisants du nationalisme culturel (CAPONE 2003).

universités. Bien au contraire, ils sont pour la majorité d'entre eux non pas des étudiants mais des artistes qui, dans une entreprise de quête de l'inspiration, seront amenés à se pencher sur leurs origines africaines et à chercher dans les arts du continent africain des éléments pour revigorer leurs propres créations artistiques.

À partir des années 1930, Harlem devient un carrefour, lieu de rencontre entre artistes afro-américains, cubains, portoricains et africains. Le quartier voit se créer des formations musicales pluriethniques, à l'image du cubop de Dizzy Gillespie et Chano Pozo, dans lesquelles les artistes états-uniens sont, pour la première fois, confrontés à des rythmes africanisants inspirés directement des religions afro-cubaines, la santería en particulier (Capone 2003). Quelques années plus tard, les musiciens afro-américains du quartier fréquenteront aussi assidument, l'Olatunji Center for African Culture, créé par le célèbre percussionniste nigérian Babatunde Olatunji, qui proposera des cours et concerts. Cette ouverture vers la Caraïbe, l'Afrique et les cultures « afros » exercera une influence capitale tant sur les musiciens que sur les militants du Black Power. Dorénavant, ceux-ci considéreront la musique et la danse comme l'essence même de la créativité africaine. L'Afrique et les cultures afro-américaines deviennent pour eux une source d'inspiration leur permettant de jeter les bases de pratiques artistiques engagées tournées vers la revendication d'une spécificité noire et d'une ancestralité à revitaliser.

Assez emblématique des trajectoires de ces premiers militants, Gus Edwards est donc lui aussi un percussionniste qui, par le jeu des rencontres, sera amené à fréquenter les milieux cubains de New York, à y découvrir le répertoire musical des religions afro-américaines et à créer, sur les bases de son nouvel intérêt pour l'Afrique, sa propre compagnie de danse. Pour Edwards, la danse et les percussions constituent des instruments incontournables pour entreprendre sa quête des origines. En 1947, il fonde une association intitulée The Ghanas dont l'objectif est de mettre en place des manifestations culturelles pour sensibiliser les Afro-Américains aux cultures, religions et arts de l'Afrique. The Ghanas est particulièrement active au sein de la YMCA de Harlem où elle installe des expositions et anime des exhibitions artistiques. Quelques années plus tard, au début des années 1950, Edwards qui avait opté depuis peu pour le nom de Gus Dinizulu, en hommage au célèbre dirigeant zoulou d'Afrique du Sud, fonde avec sa première épouse, Alice, une compagnie de danse, The Dinizulu African Dancers, Singers and Drummers.

Le répertoire de la compagnie est exclusivement composé de danses et de chants « traditionnels » originaires du continent noir. Pour Dinizulu, et dans la lignée des revendications de Katherine Dunham, les spectacles mis en scène par sa compagnie doivent obligatoirement comporter une dimension éducative. Il ne s'agit pas, pour lui, de créer des chorégraphies inspirées de l'Afrique, mais de reproduire fidèlement des danses rituelles, du Ghana, du Togo, du Nigeria, du Zimbabwe ou d'Afrique du Sud, afin d'en expliquer

à son auditoire le symbolisme, les modalités et les fonctions. Les prestations de la compagnie sur scène sont présentées par un narrateur dont la fonction est précisément de raconter à l'audience les significations symboliques des gestes observables dans les chorégraphies. En ce sens, l'entreprise de Dinizulu s'éloigne des crédos de Maulana Karenga qui avec la Taifa avait cherché à mettre en œuvre un art africain afro-américanisé. Pour Dinizulu, il s'agit au contraire de partir à la recherche d'une africanité, qu'il imagine « pure » et la plus conforme possible aux pratiques des ancêtres de la terre-mère.

La compagnie de Dinizulu rassemblera en son sein des artistes déjà célèbres dans la communauté noire. C'est en particulier le cas d'Alice Dinizulu qui, avant de l'intégrer, avait longtemps collaboré avec l'acteur et danseur afro-américain Joe Comadore. Alice fut également membre de la compagnie d'Asadata Dafora, un danseur originaire de la Sierra Leone, qui fut, semble-t-il, le premier artiste noir à monter des chorégraphies de danse africaine pour les spectacles de Broadway. Au début des années 1960, bénéficiant du talent des artistes qu'elle engage, la compagnie Dinizulu African Dancers, Singers and Drummers connaît une certaine popularité aux États-Unis. Elle organise régulièrement des spectacles et se produit parfois pour des hommes politiques africains en visite en Amérique du Nord, notamment Sékou Touré. Toutefois, c'est en 1965, lorsque la compagnie part en tournée en Afrique de l'Ouest, que la carrière de Dinizulu connaît un nouveau tournant. Avec ce voyage, Dinizulu va enfin pouvoir découvrir l'Afrique et chercher les traditions sur leur terre d'origine. Des engagements le mèneront au Nigeria et au Togo mais c'est au Ghana qu'il fait une rencontre qui va bouleverser le cours de son existence. Guidé dans le pays par un ami ghanéen, Dinizulu parcourt le Ghana en quête d'un sanctuaire de religion « traditionnelle » dont les officiants seraient disposés à lui enseigner certains aspects de leur spiritualité.

Les pérégrinations de Dinizulu dans la région d'Accra le mènent à un lieu de culte nommé l'Akonedi Shrine, situé dans la ville de Larteh, à quelques kilomètres au nord de la capitale. Dès son arrivée à l'Akonedi Shrine, Dinizulu aurait immédiatement demandé à voir la prêtresse en chef du lieu qui accepte de le rencontrer. Pour certains, Oparebea aurait eu, la nuit précédente, un rêve prémonitoire au cours duquel les divinités Akonedi et Asuo Gyebi lui auraient annoncé la visite de Dinizulu.

Lors de leur première rencontre, Oparebea précise à l'Afro-Américain, qu'Akonedi, la divinité suprême du sanctuaire, sait que de nombreux Akan ont été réduits en esclavage et déportés aux États-Unis pendant la Traite négrière. Aujourd'hui, la divinité compte donc profiter de la venue de Dinizulu à Larteh pour tenter de partir à la recherche de ceux qu'elle appelle ses « enfants d'Amérique » sur lesquels les dieux du sanctuaire n'ont jamais cessé de veiller. Au cours de leur entrevue, Nana Oparebea décerne à son hôte afro-américain la mission de partir à la recherche de ceux qui, comme lui, ont des origines akan et dont les ancêtres ont été déportés dans les

Amériques pendant la période de la Traite. Dinizulu doit faire découvrir à ces Afro-Américains, qu'il appellera dorénavant « ses frères », leurs origines véritables et se donne pour but de les guider dans la vénération de ce qu'il tient pour leurs réelles divinités. Oparebea profite également de l'occasion pour rebaptiser Gus du nom de Nana Yao Opare Dinizulu, Yao, indiquant son jour de naissance, un jeudi, et Opare ravivant la propre appartenance lignagère de la prêtresse en référence à l'ancêtre qu'elle partagerait avec Dinizulu.

En rentrant à New York, Nana Yao cherche à relever le défi en se lançant dans une véritable campagne visant à ramener ses concitoyens afro-américains à leurs origines akan. En 1968, il fait l'acquisition d'un local où il crée à la fois un centre culturel et un temple. Situé dans le Queens de New York, à Long Island City, le local est le lieu de cours de danse et de percussions, d'expositions et de conférences sur l'Afrique et les Akan ainsi que de cérémonies publiques, *akom*, organisées par le *leader*.

De son côté, Oparebea reçoit au Ghana plusieurs Afro-Américains, qui, à l'image de Dinizulu, cherchent à redécouvrir leur akanité, et désirent même parfois devenir des prêtres. De plus, elle effectue entre 1965 et 1995, date de son décès, neuf voyages aux États-Unis, à New York, Washington et Philadelphie, dans le but de contrôler le bon fonctionnement des rituels reproduits aux États-Unis, de mettre en place certaines nouvelles cérémonies et de fixer des autels consacrés dans les principaux lieux de culte du pays.

Après la visite de Dinizulu à Larteh, la musique et la danse continuent de se placer au cœur des réseaux transnationaux du mouvement akan, de part et d'autre de l'Atlantique noir. En effet, dans le sillon de Yao Dinizulu, d'autres artistes seront instrumentaux dans la diffusion de ces pratiques et créeront des maisons de culte outre-Atlantique. Ce sera par exemple le cas de Arthur Hall qui fonde la première maison de culte akan à Philadelphie en 1974.

Arthur Hall naît en 1938 à Memphis dans le Tennessee. À la fin des années 1940, il s'installe à New York où il intègre l'école de Katherine Dunham. En 1950, il quitte New York pour Washington où il rejoint le National Negro Opera Company puis part pour Philadelphie. Là, il fonde, en 1958, l'Afro-American Dance Ensemble, une compagnie qui, à l'image de celle de Dinizulu à New York, entend présenter aux audiences américaines des danses traditionnelles africaines qui leur sont ensuite explicitées. L'Arthur Hall Afro-American Dance Ensemble connaît d'abord le succès dans la région de Philadelphie, puis, à partir de 1968, commence à étendre sa popularité avec un engagement au Jacob's Pillow, théâtre du Massachussets, et enfin son intégration dans le Freedom Now Suite du batteur Max Roach. En 1974, comme l'avait fait Dinizulu neuf ans plus tôt, Arthur Hall parvient à organiser une tournée de sa compagnie en Afrique de l'Ouest qui le mène au Ghana. À la recherche, lui aussi, d'un lieu de culte où il pourrait entendre de « vrais » rythmes et observer des danses rituelles « authentiques », Hall est escorté à l'Akonedi Shrine.

Ainsi, presque dix ans après la visite de Gus Dinizulu, Nana Oparebea accueille à l'Akoned Shrine un autre artiste, danseur cette fois-ci, qui, d'après l'ensemble des témoignages que j'ai pu recueillir n'entretenait aucune relation préalable avec le temple de New York. À l'image de Dinizulu, Arthur Hall est alors le sujet d'une divination pratiquée par Nana Oparebea à l'issue de laquelle il reçoit un nouveau nom : Nana Afo. Il se voit également décerner la mission de construire à Philadelphie la première maison de culte akan de Pennsylvanie. Pendant son séjour, Nana Afo assiste à des rituels et apprend de nouveaux répertoires. C'est alors au cours d'un de ces rituels que Caletha Nock, l'une des danseuses de la compagnie, entre en transe, possédée par la divinité Asuo Gyebi. Devenue prêtresse akan, cette femme, dorénavant appelée Nana Korantemaa Ayebofo, se rappelle de cette expérience comme d'un tournant dans son existence. Là, à Larteh, elle comprit enfin que les chorégraphies qu'elle exécutait aux États-Unis étaient avant tout spirituelles et la ramenaient « religieusement » à ses ancêtres.

Africanité, danse, musique et possession

Aujourd'hui, il est très difficile d'évaluer le nombre exact d'individus qui, aux États-Unis, se revendiquent comme akan. Le mouvement s'est étendu sur la partie nord de la côte est entre les villes de New York, Philadelphie et Washington et possède quelques implantations dans d'autres États comme l'Illinois, la Géorgie et la Californie. Il repose sur un organigramme assez complexe qui rassemble des fidèles, fréquentant plus au moins régulièrement les maisons de culte, des prêtres initiés et parfois à la tête de leurs propres temples, et des sympathisants qui assistent à certaines cérémonies publiques mais ne sont pas directement affiliés à une famille de religion ou à un lieu de culte¹⁷. Les fidèles du mouvement akan sont également des individus en constants mouvements, qui peuvent fréquenter assidument une maison de culte pendant quelque temps, s'en détacher et y revenir. Ils sont mobiles, souvent en tournée, pour ceux d'entre eux qui sont artistes, à la recherche d'un emploi pour les autres, ou vivant entre deux ou trois États. Ainsi, nombre de membres du mouvement sont contraints à s'engager dans leur maison de culte par intermittence, ce qui crée parfois des tensions.

Le mouvement akan centralise ses activités autour de la pratique du culte. Il s'agit pour les fidèles de vénérer un ensemble de divinités, les *abosom*, parfois complétés par d'autres entités, *orisha* yoruba et ancêtres

17. Avec son implantation aux États-Unis, le mouvement akan a grandement calqué son fonctionnement sur le modèle des religions afro-américaines, la santería, en particulier, déjà bien présentes dans le pays. Si, comme au Ghana, les fidèles revendiquent leur appartenance à un temple et leur filiation avec un initiateur, ils mettent également en avant, comme dans le cas afro-cubain (ARGYRIADIS 1999), l'existence de réelles familles par l'intermédiaire desquelles les traditions akan se transmettent.

afro-américains en particulier. Le culte repose sur trois temps principaux tous liés au fonctionnement d'une maison de culte. Il y a tout d'abord les rassemblements informels, que la prêtresse avec qui j'ai travaillé à Philadelphie entre 2002 et 2009, Nana Baakan, nommait les « réunions ». Ces « réunions » ont lieu conformément au calendrier rituel qui suppose que les divinités akan soient consultées par les prêtres et « nourries » trois jours par semaine. Les dimanche, mardi et vendredi, il est ainsi fréquent que les membres d'une maison de culte se rassemblent. Dans un premier temps ils discutent, échangent sur leur vie quotidienne et leurs rapports aux entités. Parfois, Nana Baakan profite de ce moment pour remémorer aux fidèles l'histoire du mouvement, quelques chants pour les entités ou rythmes qui leur sont associés. Puis, tous descendent dans la cave où ils s'asseyent devant chacun des autels, versent des libations pour les divinités, déposent des mets cuisinés par leurs soins et chantent. Il n'est pas rare que ces réunions informelles soient l'occasion de séances de possession pendant lesquelles les fidèles présents seront amenés à incarner les divinités.

Ensuite, les membres du mouvement akan participent fréquemment à des cérémonies publiques, *akom*, destinées à vénérer une entité particulière. Ainsi, une fois par trimestre, Nana Nsia, prêtresse akan de New York, organise avec l'association qu'elle codirige, The Children of Akonedi, une cérémonie destinée à la divinité Nana Esi. Ces journées de festival se divisent entre une première phase, où les membres de la maison de culte sont chez la prêtresse à Brooklyn et pendant laquelle ils nourrissent les autels grâce à des sacrifices d'animaux ; et une seconde phase lors de laquelle ils se déplacent dans une salle des fêtes, la salle polyvalente d'une maison de retraite ou un local désaffecté, pour accueillir d'autres pratiquants. La cérémonie se construit alors autour de l'invocation de l'ensemble des divinités du panthéon akan, par le biais de chants, de danses et de rythmes interprétés par des percussionnistes conviés pour l'occasion. Au cours de la cérémonie, les fidèles présents, les prêtres d'abord puis tout ceux qui en ressentent le besoin, entreront en transe et incarneront les divinités¹⁸.

Enfin, le mouvement akan repose sur la conduite de rituels de divination qui, cette fois-ci, ne rassemblent que deux personnes : un officiant et son client. Ce client peut être un membre de la maison de culte, un fidèle ou

18. Comme évoqué dans la note précédente, l'organisation des rituels akan rappelle grandement celle d'autres religions présentes sur le territoire États-Unien et notamment la santería cubaine. Ceci s'explique par le fait que nombre des pratiquants de la religion akan ont fréquenté par le passé ou fréquentent parfois toujours à côté de leur participation aux cérémonies akan soit des maisons de culte de santería soit des lieux où se pratique la religion yoruba. Dans les rituels, des associations sont à ce titre fréquemment élaborées par les fidèles entre *abosom*, divinités akan, et *orisha*, divinités yoruba. Notons, par ailleurs, que Yao Dinizulu, le fondateur du mouvement akan et Osejeman Adefunmi, « roi des Yoruba d'Amérique » entretenaient dans les années 1960 d'étroites relations. Pour une réflexion plus poussée sur cette question, voir P. GUEDJ (2011). Pour une description des pratiques yoruba aux États-Unis, voir S. CAPONE (2005).

un simple sympathisant qui cherche des réponses à des questions existentielles. Lors des divinations, Nana Baakan s'assied devant l'autel de sa divinité, Adade Kofi, verse des libations, chante puis s'entretient avec celle-ci grâce à ses dons de médium. Le consultant pourra alors interroger directement la divinité qui s'exprimera à travers la prêtresse et lui donnera une série de conseils et de solutions rituelles à ses soucis.

Dans chacun de ces rituels, au cœur des pratiques akan, il est alors frappant de noter que la danse et la musique sont toujours présentes. Lors des réunions organisées chez Nana Baakan, la prêtresse concluait constamment les moments de recueillement devant les autels par l'interprétation de chants associés aux divinités. Les fidèles répondaient à ces chants en se levant et en exécutant les pas de danses prescrits. Parfois, la fille de la prêtresse, Adua se saisissait d'instruments, des *agogo bells* ou des *shekere* pour participer au rituel. De leurs côtés, les *akom* n'existent, d'une certaine manière, que par l'intermédiaire de la musique. C'est par le chant et les rythmes des percussions, revêtant ainsi une fonction autotélique, que les entités sont invoquées. C'est dans la danse qu'elles s'expriment et, une fois que le fidèle entre en transe et les incarne, qu'elles délivrent leurs messages.

Ainsi, la musique et la danse interviennent directement dans la structure du rituel akan. La danse et la musique sont au cœur de la pratique, de l'apprentissage religieux et des trances rituelles. Lors de leurs périple initiatiques de trois ans, les individus qui sont appelés à devenir prêtres vont alors devoir maîtriser ces pratiques rituelles de la musique. Il leur faudra connaître les pas de danse associés aux divinités, mémoriser les chants, apprendre les paroles à prononcer pendant les libations et, pour les quelques hommes qui seront désignés comme percussionnistes, assimiler les rythmes liés aux divinités. Cet apprentissage est pour le fidèle le fruit d'un constant travail rendu difficile par le gouffre linguistique existant entre la langue de son quotidien, l'anglais, et celle utilisée pendant le culte, le *twi*. Chaque apprentissage de chanson suppose alors de nombreuses répétitions lors desquelles les paroles sont phonétiquement transmises et explicitées, les rythmiques décortiquées et les pas de danse décomposés.

Pour les membres du mouvement akan, l'enjeu de cet apprentissage repose alors principalement sur leur capacité à mettre en place les conditions favorables à ce qu'ils considèrent comme l'aspect le plus important du culte qu'ils pratiquent : la possession. En effet, pour les Akan américains, c'est la possession qui constitue, sans aucun doute, le meilleur moyen pour entrer en communication avec les divinités africaines. C'est grâce à la transe que les *abosom* délivrent leurs messages aux fidèles présents pendant les cérémonies et leur indiquent les chemins à suivre pour mettre un terme aux soucis éventuels auxquels ils sont confrontés. C'est aussi par l'intermédiaire de la possession que les divinités peuvent indiquer aux fidèles leurs désirs et réclamer la tenue de nouveaux rituels.

Par ailleurs, les fidèles considèrent que la transe est également le meilleur moyen dont ils disposent pour retrouver leur africanité. Par un

travail du corps, la transe leur permettrait donc de laisser de côté la part américaine de leur personnalité pour se laisser intégralement posséder par leur être africain. Ainsi, la transe n'est autre que l'étape ultime de la réafricanisation, étape lors de laquelle le retour à l'Afrique n'est plus uniquement une posture intellectuelle mais une expérience sensible et spirituelle. Cette expérience sensible de la réafricanisation partirait donc de l'individu pour revêtir ensuite une dimension collective et sociale. C'est en se réafricanisant individuellement, et notamment par la transe, que les Akan américains pourraient participer, dans un second temps, à la réafricanisation et à la guérison (*healing*) de leur communauté.

Dans cette logique, il est alors intéressant de noter que les membres du mouvement sont devenus, depuis la création de la première maison de culte, de réels théoriciens de la possession et du rôle de la danse et de la musique dans les rituels¹⁹. Cette théorie akan de la possession repose sur deux points principaux. Premièrement, pour les fidèles akan que j'ai côtoyés, la musique et la danse ne provoquent pas la transe en tant que telle. Elles l'accompagnent, créent des conditions favorables à son apparition, mais ne sont pas nécessairement déterminantes lorsque les possessions apparaissent. En effet, nombreux sont les individus qui, pendant les cérémonies, entrent en transe alors qu'ils sont installés dans le public ou les prêtres qui connaissent un état de transe lorsqu'ils sont seuls, assis devant leur autel. Ainsi, à l'image de l'ethnomusicologue Gilbert Rouget (1980) dans ses écrits, les Akan américains analysent dans leurs pratiques, les relations entre musique et transe pour montrer comment dans le dispositif religieux ce n'est pas la musique qui importe en tant que telle mais plutôt le type d'interaction instaurée avec elle au cours des pratiques rituelles.

Toutefois, les Akan américains insistent, dans leurs discours, sur un second point : la transe est avant tout matière à apprentissage. « C'est comme jouer du piano », m'expliquait Nana Abena Oparebea, une des membres de la maison de culte de Nana Baakan à Philadelphie. « Au début, on est désordonné, on est mal habile. Et puis, lentement, on apprend, on maîtrise ses gestes. » Pendant les cérémonies, il n'est alors pas rare qu'un prêtre confirmé se place aux côtés d'un novice en transe. Par ce biais, le prêtre profitera du rituel pour diriger le possédé, ralentir ou accélérer ses mouvements, corriger ses postures, affiner les ondulations de sa tête ou de son bassin mais aussi diriger sa manière de chanter et les intonations de sa voix. Ici, dans cet apprentissage, musique et danse recouvrent donc à nouveau un rôle central. Dans l'interprétation de la transe, elles sont capitales pour voir naître ce que les fidèles appellent de « belles possessions ».

Pour les Akan, et leurs conceptions de la possession en témoignent, le retour à l'Afrique est donc avant tout un travail et un apprentissage. Au

19. Les conceptions de la transe proposées par les Akan des États-Unis font écho à nombre de discussions sur les religions afro-américaines. À ce sujet, voir E. DIANTEILL (2006).

cours d'un long périple initiatique, les fidèles se laissent guider par les divinités en même temps qu'ils apprennent à les incarner, les interpréter et les « posséder », comme ils le disent fréquemment eux-mêmes, se considérant ainsi comme les agents d'une telle action. C'est donc un travail du corps qui au bout du compte permet aux membres du mouvement de retrouver et de revendiquer leur africanité. Ces revendications de quête de l'Afrique restent centrales dans leur implication dans les rituels et c'est donc principalement pour retrouver l'Afrique qu'ils entrent en transe. Ce faisant, lors des cérémonies, ils font, grâce à la danse et par l'intermédiaire de la musique qui permet l'invocation des divinités, l'expérience sensible de leur africanité. Ici, la possession devient la clé pratique du mouvement. Elle alimente l'entreprise de réafricanisation en même temps qu'elle la justifie et la théorise.

Musique religieuse et musique sociale

Pour les artistes, membres du mouvement, une question demeure alors centrale. Comment négocier ce passage entre activités artistiques et performances rituelles tournées vers la transe ? Quel sens donner à la musique et à la danse entre ces deux paradigmes ? En effet, comme lors de leurs créations, la majeure partie des membres des maisons de culte akan sont aujourd'hui toujours des musiciens et des danseurs. La découverte de la religion akan s'inscrit, pour ces fidèles, dans un parcours artistique qui les mène de cours de danse en cours de musique durant lequel ils sont amenés à rencontrer des enseignants ou des élèves eux-mêmes initiés dans la prêtrise. Si le jeune artiste est intéressé par la découverte de ses origines, il sera alors souvent convié à un rituel à l'issue duquel il décidera soit de rester un participant occasionnel soit d'entamer un périple initiatique constitué d'un ensemble de rituels destinés à lui permettre de refaire corps avec son être akan. S'il devient un prêtre, ou un membre engagé dans le mouvement, il lui faudra alors créer un pont entre ses pratiques artistiques et sa conception de la musique dans le cadre d'un rituel où interviennent transe et possession.

En 1993, Nana Yao Opare Dinizulu meurt d'une crise cardiaque. Complexe, sa succession est finalement transmise à son fils Nana Kimati Dinizulu. Jusqu'à la date de son décès, le 7 juillet 2013, Kimati Dinizulu est à la tête du Bosum Dzemawodzi de New York dont il se revendique l'*osofo* (prêtre en chef). Musicien professionnel, Kimati cumule ses activités à l'intérieur dans la maison de culte avec des engagements dans diverses productions.

Kimati Dinizulu naît le 27 septembre 1956²⁰. Fils de Alice et de Yao Dinizulu, il est âgé de 9 ans lorsque son père effectue son premier voyage

20. Les informations concernant la carrière de Kimati Dinizulu ont été recueillies lors d'une série d'entretiens effectués entre juin 2003 et février 2004.

au Ghana. Son enfance est donc bercée par la formation du mouvement akan et par la découverte qu'effectue sa famille des divinités africaines et des pratiques musicales et dansées qui leur sont associées. Adolescent, Dinizulu voyage régulièrement sur le continent africain. Pendant deux ans, il séjourne au Ghana dans le but à la fois de se faire initier au culte de la divinité Tegare et d'apprendre les percussions. S'il se revendique comme un pratiquant de la religion akan, Kimati aime insister sur le fait que ses maîtres en matière de percussions sont fanti. Il se décrit ainsi comme un expert de la musique guerrière fanti, musique qu'il inclura plus tard dans ses propres créations. L'apprentissage de Dinizulu se poursuit dans les nombreux voyages qui le mènent, à l'âge adulte, sur le continent africain et dans la « diaspora ». Kimati Dinizulu se considère comme un panafricain dont la musique rassemble l'expérience africaine dans sa totalité, qu'elle soit « continentale » ou « diasporique ».

Cette musique panafricaine que Kimati Dinizulu se propose de recréer est au fondement d'un projet qu'il mène tout au long de sa vie et qu'il appelle la Kotoko Society. La Kotoko Society rassemble des musiciens afro-américains, caribéens et africains pratiquant ce que Dinizulu nomme la *Sankofa music*. Du nom du symbole akan représentant un oiseau se tournant vers sa queue et figurant la nécessité pour tout homme de se tourner vers son passé pour avancer vers le futur, ce style musical créé par Dinizulu emprunte ses éléments à plusieurs traditions africaines et caribéennes et interprète ces « traditions » avec les instruments qui sont supposés leur être voués. Kimati se vante ainsi de rassembler au sein de la Kotoko Society quelques cinq cents instruments représentant un spectre le plus exhaustif possible des musicalités africaines. Parmi ces instruments, on compte la présence de ceux qu'il appelle les « instruments afro-américains en danger » ; ceux qui, selon ses dires, avaient été interdits dans les plantations américaines et auxquels il accorde, grâce à la Kotoko Society, une nouvelle vie.

Au début des années 2000, Kimati Dinizulu travaille à ce qui devait être l'œuvre-phare de la Kotoko Society, un opéra sur l'esclavage et la Traite, intitulé *The Whip (Le fouet)*. De cet opéra, plusieurs chants sont composés et notamment une ouverture racontant l'histoire de ce que Dinizulu nomme « l'holocauste africain ». Pour Kimati Dinizulu, tout l'enjeu repose justement sur la nécessité de faire raconter l'histoire de l'esclavage depuis une perspective africaine par la voix d'artistes et d'instruments de musique pan-africains. Expérience afrocentriste musicale, *The Whip* se donne pour but de réécrire la Traite depuis sa juste perspective et de participer à la lente guérison de la communauté noire des traumatismes de son passé, « through the cleansing medium of sound » comme l'écrivait Amiri Baraka (1970a).

À ma connaissance, Kimati Dinizulu n'acheva jamais la composition de son opéra. À partir de 2005, il est embauché par le saxophoniste Sonny Rollins qui fait de lui son percussionniste attitré. Kimati Dinizulu passe

donc les dernières années de sa vie aux côtés de Sonny Rollins, jouant fréquemment en concert et participant tous les étés aux festivals européens. Toutefois, même si *The Whip* ne sera jamais produit à New York comme Kimati l'aurait souhaité, ses prestations avec la Kotoko Society témoignent déjà d'un discours politique complètement ancré dans la ligne du nationalisme culturel mais recadré par ses soins.

En effet, par l'entreprise de la Kotoko Society, Kimati Dinizulu cherchait à revigorer la musique africaine. Pour ce faire, il entendait lui redonner une dimension panafricaine que, selon lui, elle possédait originellement avant que les Européens imposent des frontières à une Afrique culturellement unie. Ainsi, l'entreprise musicale de Dinizulu est toute entière tournée vers la reproduction outre-Atlantique de cette unité culturelle de l'Afrique, autrefois scandée par Cheikh Anta Diop (1959). Par conséquent, le discours de Kimati Dinizulu, dans ses pratiques artistiques, rompt à la fois avec les préoccupations de son père et avec les enseignements de Maulana Karenga. Là, où le premier cherchait à reproduire des danses et des musiques africaines « traditionnelles », là où le second voulait afro-américaniser l'Afrique pour construire une culture noire américaine indépendante, Kimati Dinizulu tentait dans une musique recrée de retrouver une ancestralité africaine pré-coloniale qu'il jugeait panafricaine.

Dans ce contexte, il est alors troublant de constater l'opposition que Kimati Dinizulu dressait entre ses pratiques artistiques, recrées, modernes, panafricaines, et la musique qu'il promouvait à l'intérieur de sa maison de culte, le Bosum Dzemawodzi. En effet, si Kimati était le premier à rechercher la multiplicité des sons et des influences dans sa musique, c'était la « tradition » qu'il prétendait mettre en place dans les rituels. Ainsi, il était, dans le cadre du rituel, particulièrement critique à l'égard des membres du mouvement akan qui ajoutent des divinités yoruba dans leurs chambres des autels ou qui associent au culte des divinités africaines des figures d'ancêtres afro-américains²¹. Pour lui, ces individus ne faisaient, dès lors, que se dissocier des traditions « authentiques » et de la religion telle qu'elle avait été implantée aux États-Unis par son père. En terme musical, Kimati Dinizulu était tout aussi sévère. Au Bosum Dzemawodzi, peut-être encore plus que dans les autres maisons de culte, la place des percussionnistes était centrale. Ceux-ci participaient à tous les rituels, subissaient un long périple initiatique et étaient amenés à séjourner régulièrement au Ghana avec lui où ils rencontraient de « vrais maîtres akan ».

Dans ses pratiques, Dinizulu créait donc une opposition stricte entre une musique politique panafricaine et un répertoire rituel qu'il voulait strictement akan et « traditionnel ». Cette opposition entre « musique religieuse »

21. Ce dernier point est d'autant plus intéressant que nombre de ces pratiquants justifient leurs pratiques par un discours très proche de celui invoqué par Kimati Dinizulu lorsqu'il évoque ses créations musicales.

et « musique sociale », comme les nomme Nana Baakan, se retrouve dans le discours de nombre d'initiés-musiciens akan. Nana Baakan est à ce titre également un exemple intéressant. Celle-ci est née et a grandi dans la banlieue de Philadelphie. Élevée au sein d'une église catholique, elle connaît au cours de sa vie plusieurs épisodes qu'elle appelle des « transitions » qui l'ont poussée à « passer d'une religion à une autre ». Sa première conversion, brutale, intervient à l'université alors qu'elle découvre Malcolm X et la théologie de la Nation of Islam. Nana Baakan, alors Annessah Rasheed, de son nom musulman deviendra membre de l'organisation et y restera pendant un peu plus de dix ans. Puis, au moment du décès d'Elijah Muhammad en 1975, elle se convertira une nouvelle fois, cette fois-ci en intégrant une mosquée de Philadelphie qu'elle qualifie aujourd'hui « d'orthodoxe ». D'autres transitions interviendront dans les années 1980, d'abord vers la religion kémétique, reproduction de pratiques héritées de l'antiquité égyptienne, puis vers le culte yoruba et enfin akan.

Lorsqu'elle évoque sa jeunesse, Nana Baakan se souvient qu'elle était déjà une chanteuse en herbe. « Aussi loin que je puisse me souvenir », me révélait-elle dans un entretien effectué en 2012, « j'ai toujours chanté ». « Quand j'étais petite, je chantais pour mon frère, plus tard, j'ai chanté pour mes enfants. » Au sein de la Nation of Islam, mouvement nationaliste qui, officiellement, interdit à ses membres de pratiquer la musique²², Nana Baakan se souvient d'avoir essayé de détourner le tabou :

« À l'époque, c'est moi qui faisais cours à mes enfants, à la maison. Et j'utilisais le chant dans mes cours. La musique avait une valeur éducative, ça passait comme ça. »²³

Puis, il y eut la découverte, par le biais d'un cours de danse, de la religion akan :

« La religion akan m'a apporté la spiritualité que je n'avais pas trouvée dans la Nation of Islam, et en plus dans cette religion, tout était musique et danse. Je me suis sentie chez moi tout de suite. Dans les cérémonies, je n'avais pas le droit de jouer des instruments percussifs qui sont réservés aux hommes, alors je prenais les cloches agogo, je jouais, je chantais et je dansais »²⁴.

C'est à l'époque où elle découvre les religions yoruba puis akan que Nana Baakan entame sa carrière de musicienne professionnelle. Elle crée

22. Le discours de la Nation of Islam sur les pratiques musicales est assez ambigu. Dans les écrits d'Elijah Muhammad, la musique et la danse, considérées comme des pratiques éloignant l'Afro-Asiatique d'une vie vertueuse, sont interdites aux musulmans. Toutefois, force est de constater que de nombreux musiciens s'associèrent au mouvement. Tel fut notamment le cas de Louis Farrakhan, aujourd'hui *leader* de l'organisation et ancien chanteur de calypso.

23. Entretien avec Nana Baakan, Darby, PA, octobre, 2012.

24. Entretien avec Nana Baakan, Darby, PA, octobre, 2012.

son groupe, Voices of Africa qui, dans sa première version sera composé exclusivement d'elle-même et de ses quatre enfants. Puis le groupe se diversifie, accueille d'autres artistes, et affine son répertoire. « Au début nous jouions des reprises "*Kumbaya*" et tout ça et puis progressivement nous avons intégré nos propres compositions »²⁵. Parmi ces compositions, celle devenue le signe distinctif de l'ensemble *We are Women and We Play Drum*, imaginée par sa fille, Adua Tacheampong, elle-même prêtresse akan, marque clairement l'opposition exprimée plus haut par Baakan entre « musique religieuse » et « musique sociale ». Si les femmes de Voices of Africa ne peuvent jouer des percussions pendant les rituels, elles le font sur scène et entonnent cette pratique comme leur hymne.

Le répertoire de Voices of Africa inclut peu de chants rituels.

« Le moins possible » m'explique Baakan, « il y a déjà tellement d'énergie sur scène avec tous les prêtres qui font partie du groupe, si en plus nous invoquons les *abosom* [...] nous ne voulons pas que le public entre en transe pendant nos concerts. Et puis, il y a également des chanteuses dans le groupe qui sont chrétiennes et qui refusent d'interpréter ces morceaux »²⁶.

Ainsi, à l'image de Kimati Dinizulu, bien qu'en invoquant des arguments différents, Nana Baakan dissocie intellectuellement son engagement de musicienne-interprète dans Voices of Africa et son rôle de prêtresse au sein du mouvement akan. Contrairement à Nana Yao Opare Dinizulu et aux pionniers du mouvement akan, elle ne considère plus la scène comme un lieu éducatif où les rituels africains pourraient être enseignés aux Afro-Américains. Bien au contraire, elle voit les concerts comme un médium alternatif, grâce auquel, à côté de son engagement en tant qu'officiante akan, elle peut développer des moyens pour s'exprimer en tant qu'artiste, redécouvrir ses origines africaines et laisser s'exprimer son africanité. Toutefois, même lorsqu'elle interprète le répertoire qu'elle appelle sa « musique sociale », Nana reconnaît que les ancêtres africains s'invitent parfois à son insu.

« De temps en temps, nous sommes sur scène ou en concert et c'est comme si une autre voix venait s'ajouter à la nôtre. Comme si de notre énergie naissait quelque chose d'autre. Et boum [...] c'est parti [...]. En général, en répétition, dans ces moments-là, on s'arrête et on se dit que les ancêtres étaient là »²⁷.

25. Entretien avec Nana Baakan, Darby, PA, octobre, 2012.

26. Entretien avec Nana Baakan, Philadelphie, août 2004 et Darby, PA, octobre, 2012.

27. Entretien avec Nana Baakan, Philadelphie, août 2004 et Darby, PA, octobre, 2012.

La US et le mouvement akan comptent incontestablement parmi les exemples les plus poussés d'une tentative d'application des politiques du nationalisme culturel afro-américain. Pour Maulana Karenga comme pour Nana Yao Opare Dinizulu, il s'est agi à travers la fondation de ces mouvements de fournir concrètement à leurs fidèles des outils pouvant leur permettre de refaire corps avec leur ancestralité, de recréer en Amérique du Nord une nation africaine indépendante sur le plan culturel.

Toutefois, au-delà de leurs nombreux points communs, la US et le mouvement akan diffèrent en quelques endroits. Mouvement de la côte ouest, la US est née au sein des milieux intellectuels et étudiants. Elle est ainsi d'abord une doctrine politique élaborée par son *leader* et ensuite un ensemble de pratiques culturelles, elles-mêmes créées par Karenga pour mieux diffuser sa doctrine. En ce sens, la US est dans sa forme initiale un mouvement profondément centralisé, centralisation qui poussera certains, comme Amiri Baraka (1997), après qu'il ait quitté le groupe, à le comparer à une secte.

De son côté, le mouvement akan est avant tout un mouvement religieux. Il est né du désir d'artistes, danseurs et musiciens afro-américains d'accorder une dimension spirituelle à leurs prestations artistiques, dimension spirituelle tournée vers l'ancestralité africaine. Pour ces individus, musique, danse et spiritualité sont au cœur de l'identité africaine. Toucher du doigt ces trois éléments ne pourrait alors que leur permettre de (re)devenir Africains, de refaire corps avec les fondements de leur ancestralité, notamment et surtout à travers l'expérience de la transe. Ainsi, si la musique et la danse interviennent dans le dispositif élaboré par Karenga comme un complément de la doctrine politique, elles sont chez les Akan à l'origine de l'entreprise, à l'amorce de la création du mouvement et l'un des éléments fondateurs de sa structuration rituelle. Il est alors intéressant de constater que le rapport contemporain des artistes du mouvement à la transe et au spirituel est l'objet de constantes négociations les amenant parfois à tenter de dissocier performance scénique et performance rituelle.

Intéressons-nous maintenant à l'évolution du mouvement akan et de US depuis les années 1960. Le mouvement akan tend aujourd'hui à s'étendre. Il rassemble de plus en plus de fidèles et connaît quelques incursions en dehors de son foyer de naissance, la côte nord-est des États-Unis. Les artistes en restent les principaux disciples et les rituels sont toujours forgés autour de la possession et des musiques et danses censées la favoriser plutôt que la provoquer. Décentralisé dès sa première décennie d'existence, le mouvement akan reste toutefois structuré autour de la logique des maisons de culte, dans lesquelles les prêtres sont formés et qu'ils revendiquent comme leur principale appartenance au sein du plus large mouvement.

La US Organization, quant à elle, n'est plus que l'ombre de ce qu'elle était à la fin des années 1960. À partir de la fin de l'année 1969, Maulana Karenga fut accusé non seulement d'avoir orchestré l'assassinat de deux *leaders* locaux du Black Panther Party, mais d'avoir aussi séquestré plusieurs membres féminins de son organisation. L'incarcération qui s'en suivit

porta évidemment atteinte au mouvement qui, dès ses origines, était profondément tributaire de la figure de Karenga. À sa sortie de prison, Karenga entama une carrière académique, soutenant deux thèses de doctorat, avant d'être nommé à la tête du Département d'Africana Studies de la California State University Long Beach²⁸. Toutefois, malgré les activités universitaires de Karenga, la US Organization possède toujours un bureau à Los Angeles où elle rassemble occasionnellement quelques dizaines voire centaines de membres.

Cependant, si la US révèle une existence relativement anecdotique aujourd'hui, le *Kwanzaa*, pratique inventée par Karenga au sein de cette organisation, est lui largement célébré aux États-Unis et de par le monde. Dans un discours prononcé en 2006²⁹, Karenga chiffrait à 28 millions le nombre d'individus qui célèbrent le *Kwanzaa* tous les ans. Or, dans cette diffusion du *Kwanzaa*, largement en dehors des frontières de la US, la musique et la danse continuent de jouer un rôle important. Dans un article paru en 2002, Sarah Fila Bakabadio nommait « *Kwanzaa music* » les compilations disponibles chez les disquaires qui rassemblaient des morceaux à jouer pendant la célébration du *Kwanzaa*. Mettant bout à bout des morceaux aussi variés que « Kumbaya » et « Say it Loud. I'm Black and I'm proud », ces compilations étaient censées intervenir dans la partie « divertissement » du *Kwanzaa* pour que les membres de la communauté afro-américaine puissent célébrer leur héritage noir en s'amusant.

Autrefois disponibles chez les disquaires, ces compilations sont actuellement téléchargeables sur les portails de l'Internet. Chacun peut donc effectuer sa sélection et choisir les morceaux qui correspondent le mieux à sa vision et à son vécu de l'ancestralité. Par ailleurs, le répertoire a aujourd'hui été enrichi de nouvelles compositions dédiées spécialement à l'occasion à l'image du « Happy Kwanzaa » de Teddy Pendergrass ou de « The Kwanzaa Song » de William Scott. Dissociées de la US, comme le furent d'ailleurs dès 1970 les compositions de James Mtume et de Herbie Hancock, ces musiques témoignent alors d'une des tendances actuelles du nationalisme noir américain. Déterminé grandement par sa mise en réseaux, celui-ci devient alors une idéologie diffuse dont les individus concernés peuvent adopter une partie du discours sans toutefois adhérer à des organisations politiques centralisées. C'est alors sûrement avec cette mise en réseaux que le nationalisme culturel, en devenant un élément de pratiques culturelles populaires, exerce un impact déterminant à la fois sur la communauté noire américaine et sur les populations de l'Atlantique noir.

Centre de recherches et d'études anthropologiques (CREA), Université Lyon 2 ; Center for International Research in the Humanities and Social Sciences, New York University, New York.

28. Sur l'engagement de Maulana Karenga dans les Africana Studies, voir P. GUEDJ (à paraître).

29. <http://www.youtube.com/watch?v=c-MY8I_kwJY>.

BIBLIOGRAPHIE

ARGYRIADIS, K.

1999 *La religion à La Havane. Actualité des religions et des pratiques culturelles havanaises*, Paris, Éditions des Archives Contemporaines.

BARAKA, A.

1965 [1963] *Blues People. Negro Music in White America*, New York, Harper.

1970a *Kawaida*, O'Be Records.

1970b *It's Nation Time*, Chicago, Third World Press.

1997 *The Autobiography of Leroi Jones*, Chicago, Lawrence Hill.

BIONDI, M.

2012 *The Black Revolution on Campus*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press.

BLOOM, J. & MARTIN Jr. W. E.

2013 *Black Against Empire. The History and Politics of the Black Panther Party*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press.

BROWN, S.

2003 *Fighting for US. Maulana Karenga, the US Organization and Black Cultural Nationalism*, New York, New York University Press.

CAPONE, S.

2003 « Des Bata à New York. Le rôle joué par la musique dans la diffusion de la santería aux États-Unis », *Nuevos Mundos*, <<http://www.nuevomundo.revues.org/2258>>.

2005 *Les Yoruba du Nouveau Monde*, Paris, Karthala.

CARMICHAEL, S. & HAMILTON C. V.

1967 *Black Power. The Politics of Liberation*, New York, Vintage.

CARSON, C.

1966 « A Talk with Ron Karenga : Watts Black Nationalist », *Los Angeles Free Press*, September 2 : 12.

DIANTEILL, E.

2006 « La musique et la transe sans les religions afro-américaines (Cuba, Brésil, États-Unis) », *Cahiers d'ethnomusicologie*, 19 : 179-189.

DINIZULU, N. Y. O.

1974 *The Akan Priest in America*, New York, The Aims of the Modzawe.

DIOP, C. A.

1959 *L'unité culturelle de l'Afrique noire*, Paris, Présence africaine.

FERRARI, A.

- 2011 « Instrumentalisation du Swahili dans l'espace revendicatif afro-américain et commentaires de locuteurs Swahili sur la célébration du Kwanzaa », *Swahili Forum*, 18 : 5-23.

FILA BAKABADIO, S.

- 2002 « Du global au particulier. Kwanzaa Music ou la quête identitaire afro-américaine », *Cahiers d'Études africaines*, XLII (4), 168,
<<http://www.etudesafricaines.revues.org/160>>.

GLUCK, B.

- 2012 *You'll Know When You Get There. Herbie Hancock and the Mwandishi Band*, Chicago, University of Chicago Press.

GUEDJ, P.

- 2011 *Panafricanisme, religion akan et dynamiques identitaires aux États-Unis*, Paris, L'Harmattan (« Connaissance des hommes »).

À paraître « Les trajectoires multiples de Maulana Karenga », in G. CIARCIA & É. JOLLY (dir.), *Oralités secondes. L'identité travaillée par l'écrit, la parole, l'image*, Paris, Karthala-Éditions MSH.

KARENGA, M.

- 1968a *Black Art. Mute Matter Given Force and Function*, San Diego, Kawaïda Publications.
1968b « Black Art : A Rythmic Reality of Revolution. Ron Karenga and Black Cultural Nationalism », *Negro Digest*, XV 11 (3) : 5-10.
1978 *Essays on Struggle : Positions and Analysis*, San Diego, Kawaïda Publications.
1993 *Introduction to Black Studies*, Los Angeles, University of Sankore Press.

MERIWETHER, J. H.

- 2002 *Proudly We Can Be African. Black Americans and Africa, 1935-1961*, Chapel Hill-London, University of North Carolina Press.

MOSES, W. J.

- 1996 *Classical Black Nationalism. From the American Revolution to Marcus Garvey*, New York, New York University Press.

ROJAS, F.

- 2007 *From Black Power to Black Studies. How a Radical Social Movement Became and Academic Discipline*, Baltimore, John Hopkins University Press.

ROUGET, G.

- 1980 *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Paris, Gallimard.

VETTORATO, C.

- 2014 « African Languages in Baraka, Brathwaite and Nascimento. From Loss to Possession », *Quaderna*, 2 : 1-13.

VINCENT, R.

2013 *Party Music. The Inside Story of the Black Panther Party's Band and How Black Power Transformed Soul Music*, Chicago, Chicago Review Press.

WHEELER, G. B.

1992 *Black California : The History of African-Americans in the Golden State*, New York, Hippocrene Books.

WOODARD, K.

1999 *A Nation Within A Nation. Amiri Baraka and Black Power Politics*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.

DISCOGRAPHIE

HERBIE HANCOCK/MWANDISHI

1970 *Mwandishi*, Warner Bros Record.

KUUMBA TOUDIE HEATH

1970 *Kawaida*, O'Be Records.

THE MTUME UMOJA ENSEMBLE

1972 *Alkebu-Lan. Land of the Blacks*, Strata East.

RÉSUMÉ

À travers l'analyse de deux mouvements politiques issus du nationalisme culturel afro-américain, l'US et le mouvement akan, cet article étudie les relations entre pratiques du politique, réafricanisation, rituels, et pratiques musicales et dansées aux États-Unis. En s'ancrant dans des données d'archives et ethnographiques, il démontre comment les relations contrastées de ces deux mouvements à la musique et à la danse rendent compte de rapports particuliers à l'Afrique et à l'ancestralité africaine des fidèles. Si d'un côté, les membres de la US ont fait de l'art une approche complémentaire venant s'associer à une démarche proprement intellectuelle destinée à « réafricaniser » les Afro-Américains des États-Unis, le mouvement akan, un mouvement composé essentiellement de danseurs et de musiciens, a fait de la religion et de la spiritualité le cœur d'une identité africaine recouvrée et reconstruite sur le territoire américain. Ainsi, en cherchant à importer une religion africaine sur le territoire des États-Unis, ces derniers ont accordé à la spiritualité une dimension essentielle de leur terre-mère imaginée élaborant des dynamiques transnationales mobilisant religion, musique, danse et politique.

ABSTRACT

"Through the Cleansing Medium of Sound". Black Art, Music, Dance and Cultural Nationalism in the United States. — Concentrated on the study of two African American political groups grounded in the ideology of cultural nationalism, the US Organization and the Akan movement, this article studies the relationships between politics, rituals, music, dance and re-Africanization in the United States. Focusing on archival as well as ethnographic data, it shows how these movements' relationships with music and dance can be studied as a testimony of the members' commitments towards Africa and their African ancestries. Whereas for the members of US, art, music and dance are considered as a set of practices that are complementing a precise intellectual approach of Re-africanization, practitioners of the Akan religion, a movement composed almost exclusively of dancers and musicians, have placed religion and spirituality at the heart of a recovered African identity that they attempt to recreate in the US. Therefore, by importing an African religion in the US territory, they have credited religion as a central component of an imagined Motherland reactivated through the transnational networks of religion, music, dance and politics.

Mots-clés/Keywords : États-Unis, Maulana Karenga, Yao Opare Dinizulu, US Organization, danse, jazz, nationalisme culturel, réafricanisation, religion akan, possession/*United States, Maulana Karenga, Yao Opare Dinizulu, US Organization, dance, jazz, cultural nationalism, re-africanization, Akan religion, possession.*