

La tradition africaine

Samuel Allen

L'Afrique noire : nouveau partenaire international
Volume 1, numéro 4, 1970

URI : id.erudit.org/iderudit/700060ar

DOI : [10.7202/700060ar](https://doi.org/10.7202/700060ar)

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Institut québécois des hautes études internationales

ISSN 0014-2123 (imprimé)
1703-7891 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Samuel Allen "La tradition africaine." *Études internationales* 14
(1970): 54–58. DOI : [10.7202/700060ar](https://doi.org/10.7202/700060ar)

Tous droits réservés © Études internationales, 1970

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]



Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. www.erudit.org

LA TRADITION AFRICAINE

Bien qu'il n'existe aucun modèle monolithique pour l'ensemble du continent, la manière de s'exprimer de l'Afrique est très évocatrice. Elle réussit de façon extraordinaire à faire de l'observateur un participant actif, le conduisant d'un état de conscience à un autre. Elle atteint chacun des différents sens, touchés de diverses manières par la musique, particulièrement lorsqu'il s'agit de l'appel rythmique du tambour, par la danse, par l'évocation de la tradition orale et le truchement des arts plastiques. Elle remplit un rôle fondamental qui diffère de la tendance occidentale, par laquelle les arts relèvent d'une esthétique limitée et isolée (à la limite, un art pour l'art) ou ont tendance à être marginaux, c'est-à-dire à servir de toile de fond lorsque le psychisme répond à d'autres préoccupations.

1 - La musique

La structure de la musique africaine est ainsi faite qu'elle évoque, envahit, saisit et émeut la personne tout entière. La régularité du rythme crée l'expectative mais retarde sa matérialisation (ou par la suite peut l'accélérer), ce qui fait que chaque mesure crée un état de promesse et de retrait, de suggestion et de rejet avant l'avènement ultime. L'allemand Émile Dauer l'a décrite comme une extase dans son sens le plus authentique, car elle trouble le calme statique qui découle du rythme normal par l'accentuation des contre-temps, mettant en valeur non pas « ceci » mais « cela », non plus « cela » mais « ceci », ce qui suggère à l'un de se fixer sur l'autre, sa propre essence étant d'être en état de tension, menant du prévisible, de l'immédiat et du réel, à l'imprévisible, au lointain et au réel. Ce sens évocateur de la satisfaction différée mais imminente est atteint, selon une explication, par l'utilisation simultanée de rythmes et de mesures différents, qui

M. Samuel ALLEN est professeur au Wesleyan University de Middletown (Connecticut).

se chevauchent les uns les autres, ce qui crée aussi l'impression d'une déviation par rapport à ce qui est normal ou attendu. La tension qui en résulte bouleverse la retenue statique, engage l'être dans sa totalité et le conduit vers une autre dimension de conscience.

Un écrivain africain a distingué ce phénomène de la syncope des artistes de jazz afro-américains qu'il assimile essentiellement à un « manque de nerf », tissé dans la fibre même de la conscience noire, soumise à sa condition de vie opprimante en Amérique. À l'instant de jouer la note accentuée, la crainte et l'évasion, qui furent pendant des siècles la caractéristique de l'expérience noire en état d'esclavage, produisent un « manque de nerf ». Le Noir n'ose pas frapper franchement la note. Il s'arrête, il hésite, il observe et fait entrer avec retard le battement de la mesure — et voilà ! la syncope est créée ! Je ne suis pas prêt à souscrire à cette hypothèse mais elle n'a pas été avancée à la légère et mérite, je crois, d'être considérée.

Mais de l'autre côté de la médaille existe cette hypothèse implicite d'un autre contraste entre l'art africain et afro-américain. On trouve dans la musique de ce dernier un sentiment de défi dans un contexte de lutte, un contraste qui pourrait être imparfaitement associé à celui qui existe entre Bach et la lutte tumultueuse inhérente en ce qu'on connaît comme le Beethoven à ses débuts. Fureur, insulte et défi se retrouvent dans ce qu'on appelle le saxophone ténor « froussard ». Il existe un effet bouleversant dans sa résistance farouche que Langston Hughes a une fois comparé à la puissance anéantissante d'un groupe qui interprète des *gospel songs*. Cette force de défi dans la culture noire américaine en est une à laquelle l'Africain semble vibrer à peine plus que d'autres qui n'ont pas partagé l'expérience historique qui lui a donné naissance. Il la trouve parfois stridente, parfois théâtrale, encore qu'il soit évident que cette musique ne soit possible qu'en raison des antécédents africains.

2 - La tradition orale

Cette puissance d'évocation tient largement de la tradition de spontanéité dans la culture africaine qui en retour, comme Thomas Melone du Cameroun l'a souligné, prend racine dans la tradition orale dans laquelle le poète est libre de la contrainte d'une écriture prédéterminée et est mû par le déclenchement le plus complet de sa puissance d'imagination. En discutant de l'absence d'une expression écrite, Senghor souligne l'importance de cette tradition. Il ne minimise pas le rôle de l'abstrait et du mot écrit qui l'exprime, mais il insiste sur le fait que la situation n'est pas aussi simple que certains experts ont pu le prétendre. La tradition orale et la maîtrise du jeu spontané de l'impulsion créatrice ont donné à l'Africain un sens de la maîtrise avant l'instant vécu. Il n'a pas faibli avant cet instant et n'a pas ressenti le besoin de compensation de l'abstraire et de le concevoir *a posteriori* par les moyens « mécaniques » et inanimés du mot écrit.

Cette spontanéité dans la tradition orale a survécu dans la culture afro-américaine — dans l'église noire, dans le *blues*, dans les *rap sessions* — et c'est là un attribut caractéristique dans ce qui est connu comme étant le jazz. Ce n'est

pas par hasard que les musicologues américains rendent honneur à James Brown, particulièrement à son sens infailible des battements de mesure dans ses improvisations. Un musicien blanc bien connu a dit qu'il a observé, au début de sa carrière, des musiciens noirs jouer et qu'il était émerveillé de constater que les musiciens ne savaient pas encore ce qu'ils joueraient au moment où ils montaient sur scène. Cela, résolut-il, c'est la clé de la musique — l'improvisation. Sterling Brown, le doyen des poètes afro-américains et l'incarnation vivante de la culture afro-américaine, met la spontanéité au-dessus de tous les autres attributs en musique et en littérature, tout comme elle l'est dans la tradition orale qui se perpétue. Il est intéressant de noter qu'Eldridge Cleaver en est également conscient lorsqu'il décrit dans *Soul on Ice* comment les détenus de la prison de Folsom, en Californie, se sont tranquilisés en « ressentant un moment créateur dans l'élan » tandis qu'ils s'assemblaient en cercle en entendant la nouvelle de l'insurrection de Watts.

3 – Les arts plastiques

La communion que l'art inspire et par laquelle en même temps il est accompli est étroitement liée à cet ensemble de facteurs. À nouveau, Melone a souligné que cette union de l'artiste et du groupe est largement issue de la tradition orale. Le poète ou le sculpteur, comme Camera Laye le décrit, est en état de communion pendant l'acte même de la création avec la communauté du village ou du clan. Il s'établit une complémentarité entre eux au cours de laquelle sa démarche est modelée par l'action et la réaction du groupe qui l'encourage, l'approuve, le désapprouve, qui transmet de nouvelles impulsions où joue l'imagination et qui apporte la force dramatique et transcendante qui jaillit de la dialectique de cette communion. Le tout est plus grand que la somme de ses parties visibles. Il est important de noter qu'existent dans les sociétés africaines les fondements métaphysiques sur lesquels s'appuient à la fois les institutions communautaires traditionnelles et le sens intense de la communion que l'art africain est apte à inspirer. Les vivants ne sont pas isolés comme des objets séparés les uns des autres (comme dans les sociétés occidentales de tendance individualiste) mais, dans les cosmologies africaines, sont reliés aux ancêtres et participent chacun à la force vitale qui les unit, d'une part, au Créateur, d'autre part, les uns aux autres, dans une participation communautaire à l'essence du cosmos.

Senghor a souligné que l'impulsion africaine n'est pas de dominer l'objet en le disséquant par la raison. Sa qualité intrinsèque est plutôt de chercher intuitivement à s'installer dans l'autre par l'émotion, ce qui signifie étymologiquement qu'il observe, qu'il se meut, c'est-à-dire qu'il part de lui-même pour aller à l'autre. Le processus se termine, déclare-t-il, dans la « commotion », un cheminement et un sentiment partagé, une réponse à et finalement avec l'autre. Selon l'expression de Sartre concernant l'éthique africaine, il s'agit « d'appréhender dans la sympathie » plutôt que de conquérir par cet instrument analytique qu'est la volonté rationnelle.

L'effet incantatoire du tambour et de la musique s'appuie dans la société traditionnelle à la fois sur les facultés visuelles et « cinétiques ». Les arts plasti-

ques en Afrique sont remarquables du fait qu'ils réconcilient le naturalisme et un haut degré de stylisation. Cette dernière étant conçue par l'esprit occidental comme étant extrême, surtout avant que Derain n'ait fait la découverte par hasard, dans une rue de France, d'une statue africaine et que l'Afrique devienne alors une partie du mouvement cubiste. La stylisation rejoint typiquement le grotesque et c'est précisément ce qui gêne la sensibilité occidentale. Cependant, c'est l'élément de grotesque, principalement dans l'usage du masque qui sert à dépasser et déplacer la réalité apparente de la vie quotidienne, à inspirer un sens de la terreur et de l'inconnu et aide ainsi à conduire vers la participation à un ordre nouveau et à un autre niveau de la réalité.

4 - La danse

Finalement, tout aussi important que n'importe quel autre élément est la danse, la danse rivée aux rythmes du tambour, rivée à la voix incantatoire du prêtre poète qui invoque la force vitale :

Nous sommes les hommes de la danse dont les pieds tirent une force nouvelle en frappant le sol dur.

En Afrique, observe Senghor, c'est dans la mesure même où il s'enveloppe dans la sensualité que le rythme illumine l'esprit. Il attire l'attention sur le contraste dans la danse africaine où les membres inférieurs s'abandonnent à une frénésie sensuelle extrême tandis qu'en même temps la tête reste presque immobile, participant à la « beauté sereine des masques de la Mort ».

Idéalement, c'est là que se trouve le jeu spontané de l'imagination créatrice, de la poésie dans sa forme la plus pure, où le symbole et la chose ne font qu'un. Incorporé dans la danse, il est inspiré par le rythme évocateur du tambour et le contact physique avec le sol ; c'est une communion intense et transcendante, une collectivité dans laquelle les facultés analytiques sont bousculées en désordre avant l'arrivée de l'esprit dont le chemin est la sensualité et l'instinct du sang.

Ce qui frappe l'observateur, comme nous l'avons suggéré, il y a dix ans, dans un article sur la poésie africaine, c'est que cet ensemble d'influences caractérisé par la sensualité et la collectivité est en contraste aigu avec les traditions contemplatives et plus individualistes de l'Occident, et aussi dans une certaine mesure de l'Orient. C'est cependant une voie que l'Occident commence à explorer, particulièrement les jeunes qui sont très conscients de cette lacune, et qui sont à la recherche d'une réalité nouvelle. Les expériences de groupes sont maintenant bien connues ; le sont moins les tentatives d'expérience sensorielle (dans le sens générique du mot), sauf évidemment en ce qui concerne l'usage croissant des drogues. Wole Soyinka, du Nigeria, a cependant noté que l'habileté du poète africain à réaliser la fusion d'ordres multiples de la réalité ne résulte pas du hasard mais d'une sensibilité longtemps cultivée dans la tradition animiste. Est-il possible de la transplanter avec succès à l'intérieur ou sur un corps de culture occidentale essentiellement étranger ?

5 - Apport de la tradition africaine à l'Occident

Une telle convergence de forces créatrices ne pourrait être accomplie que partiellement par des Afro-américains dispersés dans l'hémisphère occidental, mais avec passablement de succès dans quelques régions comme Haïti et le Brésil, et moins bien dans d'autres, telle que le continent nord-américain. Chez ce dernier ont survécu des éléments ou des rudiments mais non le modèle intégré.

La tradition orale et le talent de l'improvisation sont tous deux très bien conservés quoiqu'en un contexte différent. Le sens rythmique, en dépit de la perte du tambour, interdit en Amérique du Nord, a survécu bien que sous une forme moins versatile et utilisée à d'autres fins. Il existe un pouvoir évocateur substantiel et une aptitude à l'expression communautaire. Cependant, la tradition plastique a été largement perdue dans cet hémisphère, les arts plastiques nécessitant une certaine liberté et un degré de loisir, des moyens techniques et la continuité d'une tradition culturelle qui ont brusquement disparu avec l'institution de l'esclavage. À peine des rudiments de la danse africaine survivent, bien que très dispersés. James Weldon Johnson raconte qu'il a été témoin du *ring shout* (une combinaison de danses et de chants communautaires) dans trois régions culturelles du Nouveau Monde: Haïti, Nassau dans les Bahamas et finalement dans les forêts reculées de la Georgie. Mais c'est dans la rencontre du Nouveau Monde avec l'Ouest que la tradition africaine a démontré sa puissance d'absorption, sa flexibilité et sa vitalité persistante qui ont permis à ses formes variées de pénétrer les coins les plus reculés du globe. Il est clair cependant que cela ne remplit pas la mission civilisatrice du patrimoine africain. Il faut du temps pour que le continent puisse se remettre des dépradations séculaires, de la destruction de ses sociétés et de l'effondrement de ses cultures.

L'héritage africain s'est adapté et survit, à partir des *favelas* du Brésil jusqu'aux ghettos d'Amérique du Nord, malgré le milieu hostile et aliénant. Plusieurs Africains, cependant, estiment, bien qu'il ait subsisté, que cet héritage fut exposé à des contraintes si dures qu'il en est mutilé et que, sur le sol culturellement stérile des Amériques, il a été détourné de sa véritable signification et de sa portée. D'un autre côté, il se peut que cette durabilité soit d'une importance essentielle, ce qui suggère que cette force, cette intensité virulente de l'éthique africaine qui a survécu à la traversée de l'Atlantique puisse aussi servir à faire éclater la brume lugubre d'une technologie croissante et qui menace d'écraser l'esprit humain. Soyinka suggère que le salut doit être trouvé dans la réalisation de Ogun, le dieu Yorube de la guerre et du principe créateur que la nature conceptuelle englobe à la fois la science et la sensibilité esthétique. Dans tous les cas, c'est dans la reconstruction présente des sociétés africaines et dans le sens d'une identité plus nouvelle et plus vraie des Afro-américains que gît l'espoir d'entendre à nouveau *Always something new out of Africa*.