
Klein, Debra L. – *Yorùbá Bàtá Goes Global*

Gilles-Félix Vallier



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/14431>

DOI : 10.4000/etudesafriaines.14431

ISSN : 1777-5353

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 5 octobre 2012

Pagination : 1020-1022

ISBN : 978-2-7132-2350-1

ISSN : 0008-0055

Référence électronique

Gilles-Félix Vallier, « Klein, Debra L. – *Yorùbá Bàtá Goes Global* », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 208 | 2012, mis en ligne le 31 octobre 2012, consulté le 21 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/14431> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/etudesafriaines.14431>

Ce document a été généré automatiquement le 21 septembre 2020.

© Cahiers d'Études africaines

Klein, Debra L. – *Yorùbá Bàtá Goes Global*

Gilles-Félix Vallier

RÉFÉRENCE

KLEIN, Debra L. – *Yorùbá Bàtá Goes Global : Artists, Culture Brokers, and Fans*. Chicago, University of Chicago Press, 2007, 220 p., bibl.

- 1 *Yorùbá Bàtá Goes Global*, l'ethnographie de Debra Klein fait la chronique de l'émergence d'un « mouvement culturel yorùbá », une industrie de la culture centrée sur *Bàtá*, une tradition de danses masquées et rythmes de percussions (*egúngún agbégijó*). De par sa nature même, le *Bàtá yorùbá* a trait à la collaboration et l'innovation. Influencé autrefois par l'islam, *Bàtá* est désormais formalisé par les collaborations entretenues aussi bien entre des percussionnistes locaux, l'État fédéral nigérian, que des « courtiers » de la culture. L'auteure se concentre sur L. Àyánkúnlé, un maître des tambours *bàtá* très respecté dont elle fut la compagne, pour illustrer comment la culture yorùbá est gérée sur le plan local. Après avoir extrait plusieurs récits sur la présence européenne dans la cité d'Èrin-Òsun (S-W. Nigeria), Klein révèle que, malgré la vision optimiste des étrangers pour l'Afrique, les collaborations existant entre les « interlocuteurs » étrangers et les artistes nigériens tendent à perpétuer une dynamique du pouvoir colonial. Les descriptions drôles et captivantes de l'auteure concernant une artiste autrichienne devenue prêtresse yorùbá des cultes d'Obátálá et de l'òrìsà féminin òsun (Fl. Niger) à Òsogbo (S. « Adunni Olórisà » Wengers disparue en 2009), un chercheur et mécène allemand ayant initié son propre fils au mouvement culturel pan-yorùbá (H. U. Beier, dans la mouvance du Mbari Mbayo Club inauguré en 1961), et un groupe allemand jazz rock ethno-fusion dénommé *Embryo*, démontrent que la « musique du monde » est souvent inspirée et motivée par des projections occidentales sociocentriques de l'Afrique, un continent « traditionaliste » riche de spiritualité. Malgré le fait que l'auteure insiste en douceur et de manière convaincante sur cette même musique du monde qui a, en principe, une « impulsion pour le changement

social », une image gênante est laissée à la considération du lecteur selon laquelle les Blancs essaient d'enseigner aux Africains la manière de découvrir et de réaliser leur « africanité ».

- 2 Comme entrée au menu, Klein situe le *Bàtá* historiquement et décrit comment les artistes qui s'en réclament en sont venus « à se représenter et à se promouvoir sur les plans local et global » (p. 6). Elle poursuit cet argument avec une discussion intéressante du rôle de la culture au Nigeria, une nation en train de se construire. Elle décrit notamment les moyens par lesquels le boum pétrolier du Nigeria des années 1970 a facilité des projets d'héritage culturel commandités par l'État pour unifier (et fédérer) le pays à travers la diversité culturelle (chap. 2). Les artistes du *Bàtá* furent particulièrement bien rémunérés lors de cette période de prospérité, mais vers le milieu des années 1990, l'État a commencé à favoriser les artistes et musiciens éduqués au collège, marginalisant les autres qui n'avaient pas de grande compétence en anglais.
- 3 Le chapitre 3 trouve un équivalent à la participation de l'État dans l'industrie artistique du Nigeria et la façon dont l'art africain est dicté par le goût international. Les artistes qui n'adhèrent pas à des définitions déterminées de l'extérieur de ce qui constitue l'« art africain » (généralement l'art considéré comme devant représenter la pérennité des traditions) sont mis en marge pour n'être pas suffisamment « authentiques » ou « traditionnels ».
- 4 Le chapitre 4 considère le contexte de la crise de la dévaluation du Nigeria à la fin des années 1990 et la pression grandissante sur les artistes locaux à soutenir les familles étendues (*ebí*). Klein indique que la vision du monde *yorùbá* a convergé avec le capitalisme global dans la mesure où le statut de « Big Man »¹ est devenu lié au bien-être financier et aux démonstrations ostentatoires de richesses matérielles (p. 97 sq.). En réponse aux pressions d'ordre économique et au désir d'obtenir un statut au sein de la société, les artistes ont été amenés à collaborer d'un point de vue stratégique avec l'État fédéral et les étrangers. Elle continue ensuite à examiner la manière dont les collaborations avec des étrangers peuvent souvent causer des moments de friction entre les membres d'une même famille. Par exemple, des hiérarchies familiales – respectant la règle de la primogéniture – sont perturbées chaque fois que les membres cadets masculins acquièrent fortune ou voyagent à l'étranger, puisque cela suscite la rancœur de leurs aînés.
- 5 Le chapitre 5 se penche sur les façons dont les générations plus jeunes ont fusionné les *Bàtá* traditionnels avec de nouveaux genres musicaux populaires comme le *Fújì*, un mixte de styles de danse et de musique pop. *Bàtá Fújì*, ou la « tradition pop » continuellement réécrite à partir de l'ancien et du nouveau, reflète la propre synthèse des influences islamiques et *yorùbá* du *Bàtá*, un genre musical qui a surgi de l'histoire turbulente du XIX^e siècle pour finalement inaugurer une identité pan-*yorùbá* (p. 113). Dans ce sens, Klein illustre intelligemment le fait que la tradition est en état constant d'évolution. Dans ses débats concernant *Bàtá Fújì*, elle explore le concept de « mondanité » (*worldliness*, *Y. a(i)yé*) du cosmopolitisme comme étant une forme de capital symbolique – une qualité bien ancrée dans la cosmologie *yorùbá*. Il est clair que les nouvelles générations d'artistes ne demandent qu'à exprimer leur connaissance du monde et leur place au sein de celui-ci. Elle fait allusion à son propre rôle de danseuse intégrée à un ensemble *Bàtá* pour cultiver la « mondanité » au sein de la formation. Ce qui demeure intentionnellement ambigu est de savoir jusqu'à quel degré le cosmopolitisme peut être assemblé au capitalisme. Alors que la tradition *yorùbá* a

toujours été ouverte pour s'engager auprès de l'« autre », la survie économique et sociale même de l'artiste repose sur des collaborations stratégiques.

- 6 Au chapitre 6, une brève discussion à propos du propre rôle de Klein comme danseuse dans un ensemble *bàtá yorùbá* soulève d'importantes questions sur le rapport des genres. Les percussions *bàtá* étant elles-mêmes considérées comme membranophones mélodiques masculins² dans la plupart des performances rituelles où elles sont rencontrées – cultes *Egún Apidán* (morts-revenants), *Orò*, des *òrìsà* masculins tels *Sàngó*, *Ògún*³, *Sòpóná* ou bien *Èsù-Elégbá*, et pour l'ordonnancement des (prêtres) devins *Ifá* –, la question de la présence féminine dans les genres musicaux hybrides (néo-traditionnels) reste entièrement posée. Un rapprochement avec d'autres percussions mélodiques (*dùndún*)⁴ et genres musicaux populaires au Nigeria (*kiriboto*, *jùjú*) confirme pourtant la représentativité masculine prépondérante des performeurs.
- 7 Par un examen des contextes variables où l'on joue des percussions *bàtá yorùbá*, Klein révèle plusieurs dichotomies au sein même d'un contexte globalisé de la production artistique : célébration vs marginalisation, sustentation-oppression (du lignage) et authenticité-manipulation. Il existerait un hiatus ausen de ces tensions où des artistes locaux, tel *Àyánkúnlé*, gèrent la demande locale et internationale pour le « produit culturel » *bàtá* tout en maintenant l'intégrité de leur tradition artistique.
- 8 L'examen pondéré de Klein du mouvement *bàtá* couvre une analyse étendue de la musique, l'histoire, la politique et du cosmopolitisme nigérian en fournissant aux lecteurs une occasion de mieux comprendre les aléas de l'économie globalisée dans laquelle opèrent les artistes locaux. En privilégiant les voix individuelles des gens impliqués dans la culture *bàtá yorùbá*, l'auteure réussit à laisser entrevoir la possibilité de la médiation individuelle (*agency*) au sein du marché globalisé⁵. Il s'agit d'une contribution majeure et remarquable pour les lecteurs intéressés en premier lieu par les études africanistes, l'anthropologie, l'ethnomusicologie et les études culturelles contemporaines.

NOTES

1. Voir K. BARBER, *I Could Speak Until Tomorrow. Oriki, Women, and the Past in a Yoruba Town*, Edinburgh-London, Edinburgh University Press for the IAI ; Washington, Smithsonian Institution Press, 1991, pp. 183-247. L'analyse couvre le phénomène de début 1800 jusqu'à 1984.
2. Voir A. ADEGBITE, « The Drum and its Role in Yoruba Religion », *Journal of Religion in Africa/Religion en Afrique*, 18 (1), 1988, pp. 15-26.
3. M. BRANDA-LACERDA, *Kultische Trommelmusik der Yoruba in der Volksrepublik Benin. Bata-Sango und Bata-Egungun in den Städten Pobè und Sakété*, Hamburg, Verlag der Musikalienhandlung, K. D. Wagner (« Beiträge zur Ethnomusikologie, bd. 19 »), 1988, 2 vol.
4. Voir *inter alia*, A. EUBA, *Yoruba Drumming. The Dundun Tradition*, Bayreuth, Iwalena Haus ; Lagos, Elékoto Music Center, 1990 ; B. OMOJOLA, « Kiriboto Music in Yoruba Culture », *Bulletin of the International Committee on Urgent Anthropological and Ethnological Research*, 32-33, 1990-1991, pp. 121-142.

5. Les premiers jalons ont été posés (Nigeria métropolitain) par C. A. WATERMAN, *Jùjú. The Historical Development, Socioeconomic Organization and Communicative Functions of a West-African Popular Music*, Phd Thesis, Urbana-Champaign, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1986 ; *Jùjú. a Social History and Ethnography of an African Popular Music*, Chicago-London, University of Chicago Press (« Chicago Studies in Ethnomusicology, 12 »), 1990.