

Francis Falceto

## Un siècle de musique moderne en Éthiopie (précédé d'une hypothèse *baroque*)

Il y aurait un historique piquant à faire de la conduite de certains Français dans ces parages depuis 1838. L'un fait des acquisitions de côtes pour la France, et promet en mariage à Oubi, chef du Tigré, la princesse Clémentine, fille du Roi des Français ; l'autre organise une expédition commerciale où il charge du vin pour les musulmans, des souliers pour les Abyssiniens qui vont pieds nus, des gants et une musique militaire complète avec les partitions, le tout pour des sauvages.

Louis-Rémy AUBERT-ROCHE, « Mer Rouge, mer des Indes »<sup>1</sup>.

Tout à la fois emblème de l'ordre, du pouvoir, de l'harmonie et de la blanche modernité, la rutilante pompe d'une fanfare constituait alors une pacotille indispensable à la séduction des rois nègres et de leurs sujets. Cette affirmation d'une impressionnante et désirable Europe s'est depuis vérifiée partout en Afrique et, plus largement, dans toutes les colonies, sur chaque continent. C'est l'irruption des instruments européens, on le verra, qui a présidé à l'émergence progressive des musiques « modernes » locales (parfois qualifiées d'« urbaines » parce qu'elles se sont essentiellement développées à partir des villes ou des nouvelles capitales).

Mais avant d'en présenter l'illustration en Éthiopie, il faut en quelques mots souligner le caractère singulier, atypique de ce pays puisqu'il est le

---

1. Extrait d'un mémoire envoyé en 1842 au conseil des Ministres, in *Revue de l'Orient*, Paris, 1843, t. II, note p. 347.

seul du continent africain à avoir résisté à tous les expansionnismes européens — en dépit de multiples convoitises. Et montrer ainsi que cette aptitude multi-séculaire à la résistance, manifestement constitutive d'un sentiment d'appartenance nationale très affirmé, a puissamment contribué à développer et maintenir une identité musicale spécifique tout au long du xx<sup>e</sup> siècle, alors même que l'Éthiopie n'était pas moins exposée que les autres pays africains aux influences extérieures (par les missionnaires, les voyageurs, les professeurs de musique étrangers, le disque — dès le début du xx<sup>e</sup> siècle —, la radio, les artistes de passage, etc.).

L'Éthiopie est en effet le seul pays d'Afrique à n'avoir pas connu la colonisation. Il faut rappeler qu'en 1896 les cohortes de l'empereur Menelik II battirent militairement l'Italie. La victoire d'Adoua mit fin pour un temps aux prétentions coloniales italiennes, ancrées depuis les années 1880 sur les côtes de la mer Rouge et dans l'Outre-Mareb, territoire baptisé *Érythrée* par les Italiens. C'est encore depuis l'Érythrée (et la Somalie italienne) que Mussolini tenta en 1935 de poursuivre son rêve fasciste d'*Impero* et d'*Africa Orientale Italiana*. En vain, puisqu'en 1941 l'empereur Haylè-Sellassié retrouvait son trône avec l'aide des Anglais. Hormis donc cette brève occupation mussolinienne, l'Éthiopie échappa au (dé)formatage colonial qui fut la règle sur tout le continent africain.

L'exception éthiopienne ne se limite pas à l'histoire des colonialismes. D'autres particularismes marquants, comme la géographie physique, la religion ou l'écriture, ont fortement contribué à façonner ce pays et le génie propre à ses habitants. À 2 et 3 000 mètres d'altitude, les hauts plateaux de l'Abyssinie chrétienne sont forteresses naturelles et quasi imprenables (il nous faut, à cet égard, reconsidérer les stéréotypes que nous a imprimés le décervelage télévisuel depuis 1984, alors qu'une hypermédiation humanitariste ne donnait rien d'autre à voir, en fait d'Éthiopie, que désert et famine). Et c'est dès le iv<sup>e</sup> siècle que l'Éthiopie devient un pays chrétien — avant même les Francs, les Burgondes, les Saxons, les Lombards, et plus de six siècles avant les Polonais, les Hongrois ou les Russes... et plus encore avant la christianisation coloniale de l'Afrique au xix<sup>e</sup>. L'emprise de l'Église copte orthodoxe sur la société éthiopienne lui confère la même importance vertébrale que le catholicisme romain dans la structuration de la vieille Europe. Plus encore que l'occupation italienne, plus encore que l'expédition anglaise contre l'irascible empereur Théodore II en 1867-1868, ou que les menées égyptiennes et soudanaises contre son successeur Yohannes IV, c'est l'invasion musulmane, conduite par l'imam Ahmed ben Ibrahim el-Ghazi (Gagn « le Gaucher » pour les Éthiopiens), entre 1529 et 1543, qui mit en péril l'indépendance et l'identité nationale de l'Éthiopie. Sans l'aide militaire des Portugais, c'en était fini du mythique et très chrétien royaume du Prêtre Jean. Mais avec le sabre portugais s'est insinué le goupillon catholique, apostolique et romain. Pendant près d'un siècle, des missionnaires jésuites entreprirent de convertir au catholicisme cette terre orthodoxe, véritable outrage à l'antique Église éthiopienne, à la ferveur populaire comme

à l'aristocratie féodale — jusqu'à leur fracassante expulsion au courant des années 1630. Et, on peut présumer à bon droit que c'est à cette époque que s'ancre définitivement l'ombrageux nationalisme éthiopien, à tout le moins dans ses aspects nettement exclusifs voire xénophobes qu'il a conservés jusqu'à nos jours.

### La période baroque

Parce que la présence missionnaire dans l'Éthiopie des XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles n'a jamais, à notre connaissance, été évaluée en termes musicaux, il nous paraît légitime d'initier ici une hypothèse *baroque* comme préliminaire à une réflexion historique sur la musique « moderne » dans ce pays. Au demeurant, la musique baroque fut une musique moderne en son temps. Plus encore, elle fut le truchement de métissages imprévisibles entre cultures musicales que rien ne destinait à se combiner, ne serait-ce qu'en vertu de leur grand écart géographique. Bien que soi-disant d'invention récente (1987), on peut dire que le concept de World Music est en fait aussi vieux que le monde — et que l'histoire des voisinages, conquêtes, invasions, missions, voyages et autres diasporas.

C'est avec l'implantation jésuite en Éthiopie que sont arrivées, méthodiquement, les premières (tentatives d') influences musicales européennes dans ce pays<sup>2</sup>. Le prosélytisme par la musique est une constante de l'action missionnaire — comme de toutes les entreprises coloniales en général. De tout temps, les chants religieux mais aussi l'introduction d'instruments de musique, auxiliaires de la « supériorité » catholique (puis protestante<sup>3</sup>), ont accompagné la pénétration évangélique. À l'époque baroque en particulier, la musique était avant tout au service de Dieu... et du roi. Musique d'église/musique de cour même combat. Les jésuites ne s'y sont pas trompés, qui ont privilégié systématiquement la conversion du souverain et des grands du royaume, où qu'ils opèrent. Si les sources traitant de la musique européenne en Éthiopie au XVI<sup>e</sup> siècle semblent muettes sur le sujet<sup>4</sup>, elles

2. Il faut néanmoins faire mention du « grand orgue ornementé de facture italienne » signalé par Francesco Suriano dans un récit de voyage. Ledit voyage daterait de 1482 et, selon Crawford, cet orgue aurait été installé par le peintre vénitien Brancaleone dans l'église Atronsa Maryam durant les années 1470, avec la bénédiction du roi Baeda Maryam (CRAWFORD 1958 : 41, 44-52).
3. On ne dénoncera jamais assez l'œuvre de destruction des missions protestantes, aujourd'hui, particulièrement dans le Sud éthiopien, qui marchandent toujours leur savoir-faire éducatif ou sanitaire contre le renoncement aux fêtes et cérémonies traditionnelles (et donc aux pratiques musicales et chorégraphiques qui leur sont associées). L'Église orthodoxe d'Éthiopie n'est pas en reste, qui condamne comme impies et sataniques les pratiques musicales traditionnelles, singulièrement celles du Sud éthiopien, qu'elles soient ou non associées aux mariages, funérailles et autres fêtes religieuses chrétiennes.
4. Dès 1520 pourtant, une ambassade envoyée par le roi du Portugal auprès du roi Lebna Dengel comportait parmi ses membres un maître de musique et *tangedor de órgão*, Manuel de Mares, qui joua à plusieurs reprises du manicordion (un instrument à clavier, une sorte d'épinette ou de clavicorde, ancêtre du clavecin)

indiquent par contre, et surabondamment, que la fin de la mission jésuite, en particulier durant les années 1624-1632 (entre l'arrivée de Luis Cardeira et l'abdication de Susenyos), fut une période d'intense évangélisation musicale. Le roi converti au catholicisme, Susenyos (1607-1632), et surtout son frère, Sela Christos, facilitèrent activement les visées jésuites. On retiendra en particulier la figure et l'action de Luis Cardeira, un jésuite portugais érudit, théologien, mathématicien, grammairien, polyglotte (maîtrisant amharique et guèze — le « latin » de l'Église éthiopienne). Auteur d'une grammaire édifiante et bilingue, il paraît bien avoir été le premier maître de musique (chant choral, instruments et danse) durablement actif en ce pays, notamment à Gorgora, cité royale construite par les Portugais, à la demande de Susenyos. Cardeira pratiquait lui-même plusieurs instruments — harpe, viole et divers types de claviers — qu'il enseignait, ainsi que le chant choral, avec grand succès à une cinquantaine de jeunes séminaristes portugais et éthiopiens. Comme de juste, son expertise musicale enthousiasmait aussi bien l'empereur que les foules de fidèles, et le frère du roi soi-même, Sela Christos, dirigeait à l'occasion les chœurs. Cardeira œuvra une quinzaine d'années en Éthiopie, de 1624 jusqu'à sa mort<sup>5</sup>.

Plusieurs mémorialistes jésuites tels Manoel de Almeida, Manoel Barradas (tous les deux arrivés en Éthiopie en compagnie de Cardeira, début 1624), Gasparo Paez, Antonio Fernandez et le patriarche catholique Alfonso Mendes lui-même, décrivent avec force détails la débordante activité de Luis Cardeira<sup>6</sup>.

Après avoir évoqué ses multiples aptitudes et loué ses talents aux *orgãos e todos os mais instrumentos*, Manoel de Almeida souligne clairement que

---

à la demande du roi. Parmi les cadeaux apportés à Lebna Dengel figuraient en particulier *uns órgãos* (ÁLVARES 1989 : 35-36, 150, 173, 198).

5. Mort violente (il fut lapidé puis pendu) en juin 1638 selon Lobo (*Relation historique d'Abissinie*, 1728, p. 143) ; le 12 avril 1639 selon le *Catalogus Martyrum Aethiopiae sub Fasiladas iussu patr. Mendez confectus an. 1654*, in Beccari XIII, p. 401 ; le 13 avril 1640 selon l'*Excerptum ex litteris annuis provinciae Goanae an. 1641*, in Beccari XIII, pp. 217-218.
6. Voir Manoel de ALMEIDA, *Historia de Ethiopia a alta ou Abassia, Imperio do Abexim cujo Rey vulgarmente he chamado Preste Joam*, in BECCARI VI, pp. 384, 414-416, 421, 476 ; VII, pp. 68-69, 436-437. [BECCARI pour Camillo BECCARI (ed.), *Rerum Aethiopicarum Scriptores Occidentales Inediti a saeculo XVI ad XIX*, 15 vol., Roma, 1903-1917 (Reprint Culture et Civilisation, Bruxelles, 1969). La majeure partie de ce corpus inestimable concerne la mission jésuite d'Éthiopie (1555-1640)]. Alfonso MENDEZ, *Expeditio Aethiopica*, in BECCARI IX, pp. 318-319 ; BECCARI XII (*Relationes et Epistolae variorum*), pp. 389-390. *Lettera di Monsignor Patriarca di Ethiopia dell'Anno M.DC.XXVI*, in *Lettere annue di Ethiopia Del 1624. 1625. e 1626*, per l'Herede di Bartolomeo Zanetti, Roma, 1628, pp. 108-109. Antonio FERNANDEZ, in BECCARI XII (*Relationes et Epistolae variorum*), pp. 40, 55-56. Manoel BARRADAS, in BECCARI XII (*Relationes et Epistolae variorum*), pp. 458-459. Gasparo PAEZ, *Lettera annua di Ethiopia Dal Giugno dell'Anno 1624. fino a quello dell 1625*, in *Lettere annue di Ethiopia Del 1624. 1625. e 1626*, per l'Herede di Bartolomeo Zanetti, Roma, 1628, pp. 67-72, 76-77.

Cardeira « fut le premier qui enseigna l'art du chant aux Abyssins, et qu'il établit en peu de temps une chapelle de très bons musiciens ».

Dans sa *Lettre annuelle* de 1624-1625, Gasparo Paez se réjouit de l'arrivée de plusieurs missionnaires à la résidence de Gorgora :

« Non seulement nos nouveaux frères ont bien pris en main la gestion de l'église et du séminaire, confessant et délivrant les sacrements du baptême et du mariage, ils ont également pris très au sérieux tout ce qui concerne la musique — une matière à laquelle les Abyssins sont naturellement étrangers. Ils ont beau avoir une bonne oreille musicale, ils sont tellement paresseux qu'il est rare d'en trouver un qui soit assidu et consciencieux. En dépit de ces difficiles conditions, en six mois à peine le Père Cardeira est parvenu à former un chœur de basses, ténors et sopranos capable de chanter très honorablement [per poter far' una buona musica]. À tel point que le concert célébrant la canonisation de nos saints Pères, vêpres et messe à cinq voix, fut une grande réussite. Plus encore, un ballet avec récitatif et chant [un ballo con recitar cantato] fut présenté par onze jeunes Portugais rivalisant pour donner le meilleur d'eux-mêmes, costumés comme il convenait, le tout si artistement, avec tant de brio et de bonne grâce qu'ils ont su gagner le cœur de tous les catholiques et semer le trouble dans celui des schismatiques. L'empereur lui-même était si content, si ravi, que plus le divertissement se prolongeait, plus il voulait le voir encore et encore, allant jusqu'à dire à l'un de ses jeunes fils : "Je vais te confier aux bons Pères, tu seras en de bonnes mains et ceux-là (désignant les danseurs) deviendront miens tant je les aime et tant ils sont chers à mon cœur." Le secrétaire du roi dit au Supérieur du séminaire combien il aimerait s'entretenir avec les Pères afin de leur confier ses propres enfants pour qu'ils apprennent à leur tour tout ce qu'il venait de voir. Un savant érudit, un homme des plus sérieux, soutenait que point n'était besoin de lire davantage de livres ni d'écouter les raisonnements des Pères, ce qu'il venait de voir était amplement convaincant. Un autre demandait avec le plus grand sérieux si nous avions fait venir ces enfants d'Inde, disant qu'ils n'avaient pas du tout l'air d'Éthiopiens, lesquels seraient bien incapables d'apprendre choses aussi extraordinaires en si peu de temps. Un soprano accompagné de deux *violes* [due viole], puis une *bandorriglia* [un instrument à cordes de la famille du luth très en faveur en Europe aux xv-xvii<sup>e</sup> siècles] jouèrent encore pour le plus grand plaisir de l'empereur. Ce fut surtout la *bandorriglia* — qui jouit d'une faveur universelle — qu'il goûta particulièrement, d'autant plus que c'était un très jeune enfant qui en jouait, capable également de jouer de la viole [viola] tout en dansant. Avant la messe fut donné un dialogue à trois voix, questions et réponses sur les raisons de cette fête, de ce grand rassemblement et de toutes ces actions si insolites pour l'Éthiopie, sur les saints et leur vie, le tout versifié dans la langue du pays. Ils apprécièrent particulièrement cette partie-là.

[...] Ainsi que nous l'avons déjà mentionné, le Ras Sela Christos s'est arrêté pour visiter notre résidence sur la route qui le menait où l'empereur avait pris ses quartiers. Il ne se lassait pas d'écouter nos instruments ni les chants de chez nous [cantar 'al modo nostro]. Car, bien qu'il fût un musicien émérite, chantant et faisant chanter les siens en présence des Pères, battant lui-même la mesure, ils chantaient faux et c'était à qui crierait le plus fort, sans se soucier des auditeurs. Tout le temps qu'il est resté, il pria sans cesse le Père de jouer pour lui du *cimbalo*, de la harpe ou de la viole [viola], accompagné de chants ou d'airs concertants à deux ou trois voix. Il demanda qu'on chante pour lui quelque chose de doux, et ce fut le *Testamento fatto sul letto della Croce di Christo*, composé par un auteur hautement spirituel.

[...] Le Vendredi Saint, après le sermon de la passion écouté dans un déluge de larmes et une grande émotion, pour l'Adoration de la Croix on chanta un *Miserere*

à deux chœurs, remarquable de justesse. Il y eut aussi une messe le Samedi Saint et l'on chanta les *Litanies* in canto figurato, ainsi que le veut l'usage en cette occasion, et à la fin de la messe le psaume *Laudate Dominum* et le *Magnificat* accompagné d'un organo que tenait un élève du séminaire.

[...] Le Père Luis Cardeira, protégé par Notre-Seigneur dans toutes les tâches et actions qu'il entreprend, a si bien assimilé la langue du pays qu'il a pu rapidement confesser sans l'aide d'un interprète. Il la connaît si bien qu'il a composé une *Grammaire* selon les modes et préceptes de la grammaire latine, qui apportera bien des lumières et sera des plus utiles pour les nouveaux-venus dans ce pays. Dieu lui accordera sainteté et longue vie » (pp. 67-72).

« Lhe [Empereur Susenyos] mostramos os orgãos, tocandoos destramente o padre Luis Cardeira, logo a arpa, cravo e outros istrumentos musicos, á que fez grande aplauzo, encomendando muito ao padre que insinasse bem aos minimos, porque todas erão cousas do ceo » (Manoel de ALMEIDA, in BECCARI VI, p. 384).

« Em janeiro [1624], como disse, entramos quatro padres ; destes logo em fevereiro (deixando ao padre Manoel Barradas em Tigrê) fomos pera Dambeã os padres Francisco Carvalho, Luis Cardeira e eu, pera cumprir e correr com a visita que trazia á meu cargo. O padre Luis Cardeira tomou então á sua conta a residencia de Gorgorrã, na qual tinha e teve muitos annos muito que trabalhar, e com grande fruto, primeiramente en cultivar os muitos Portugueses que naquella terra vivião, iuntamente com os de outras visinhas que são Tacuçã, Gambeluã, Cantafã e outras, nas quaes todas se contarião entre Portugueses com mulheres e filhos e a gente de suas casas passante de duas mil almas ; [...] Trabalhou tambem aqui o Padre com muito fruto no insino dos mininos do seminario, que aly estavão, e erão sincoenta, pouco mais ou menos, os mais delles filhos de Portugueses ; mas muitos tambem Abboxins dos mais nobres e abeis da terra, insinandhole o padre, a fora a lingua do seu livro, pera a qual tinhão muito bom mestre, á ler e escrever Portugues e juntamente o nosso canto, e á tanger todos os nossos instrumentos, viola, rabequinha, arpa e principalmente orgãos, cravo e manicordio, o que tudo trouxemos da India este anno. Em pouco tempo aprenderão muitos tam bem e sairão tam destros na musica e tam suaves nas vozes, que se formou capella tal, que entre quaesquer das de nossas terras podia ter seu lugar : ao diante sairão alguns que tangerão bem todos os instrumentos, principalmente orgãos, e o que mais se estimou, muitos daquella escola depois que veo o patriarcha, tomarão ordens e servirão e servem hoje á Deus e aos catholicos com notavel exemplo, acudindo, principalmente neste tempo de perseguição, de que ao diante trataremos, ao que os nossos padres não podem, por serem lançados de Ethiopia » (Manoel de ALMEIDA, in BECCARI VI, pp. 414-416).

Il est impossible, dans le cadre de cet article, d'accumuler les citations et de développer plus avant cet aspect des influences musicales européennes dans l'Éthiopie du début xvii<sup>e</sup>. Malgré le regrettable inconvénient, les noms des instruments ont été conservés dans leur langue d'origine, afin d'éviter les approximations dans leur identification, que les organologues de l'âge baroque seront mieux à même d'établir avec assez de certitude<sup>7</sup>. On mesure

7. En particulier pour ce qui concerne les noms des instruments à clavier : traduire simplement *orgãos* par *organs*, et *cravo* par *harpsichord*, ainsi que le proposent Beckingham et Huntingford (1954 : 190), où décrire ce dernier instrument comme un simple ancêtre du piano ainsi que le fait Neves Aguas (ALVARES 1989 : 750) semble par trop insatisfaisant. À noter par ailleurs que la traduction anglaise de Manoel de Almeida (BECKINGHAM & HUNTINGFORD 1954) n'est qu'une sélection de 37 chapitres sur 265 ; et que la traduction française des *Lettere annue di Ethiopia Del 1624 1625 e 1626* (Histoire de ce qui s'est passé au royaume d'Éthiopie les années 1624, 1625 & 1626, Paris, Sebastien Cramoisy, 1629) est

bien, à travers ces témoignages, qu'il s'agit presque essentiellement de musique religieuse ou dévotionnelle et nullement de musique populaire. Quand bien même le destin de cette entreprise tourna court, et aussi limité que fût le phénomène (la cour, des nobles et le voisinage des résidences jésuites), il n'en demeure pas moins que l'Éthiopie du XVII<sup>e</sup> siècle a été confrontée à une altérité musicale extrême, plus extrême encore que l'altérité religieuse. Laissons l'hypothèse *baroque* éthiopienne faire son chemin. Mais il faudra bien un jour inventorier avec minutie la méthodique évangélisation musicale entreprise par les jésuites, en dépit de la difficile accessibilité des sources. Sans compter qu'il est fort probable que l'Église éthiopienne n'a rien fait pour préserver, on peut la comprendre, quoi que ce soit de l'héritage missionnaire européen qui lui était tant hostile. Il reste à dépouiller l'énorme masse de témoignages laissés par les jésuites présents dans les « résidences » éthiopiennes. On sait comment ils procédèrent (mais également d'autres ordres missionnaires tels que franciscains et Lazaristes) en Inde, en Extrême-Orient, aux Philippines ou dans les Amériques à la même époque. Le cas de la Chine (Frisch 1996 ; Picard 1996, 1998, 2002), ou celui de l'Amérique latine sont à cet égard extrêmement convaincants. Concernant cette dernière, les recherches conduites par Alain Pacquier (1996), tant dans son remarquable ouvrage sur *Les chemins du baroque dans le Nouveau Monde* qu'à travers sa collection discographique, sont exemplaires.

Point donc de harpes, d'épinettes, de clavecins ou d'orgues en Éthiopie aujourd'hui, comme c'est toujours le cas en Amérique latine, héritage définitif des missionnaires venus à la suite des conquistadors. Pas davantage de partitions d'œuvres baroques composées aussi bien par les autochtones que par les missionnaires, comme ce fut le cas en Chine. Il n'y a pourtant guère de raison, *mutatis mutandis*, pour qu'il en soit allé différemment en Éthiopie. Certes l'hypothèse reste à être sérieusement étayée, mais les indices présentés ici militent, nous semble-t-il, pour que l'on creuse encore cette question.

## De Menelik à Haylè-Sellassié

Pas plus que les efforts jésuites n'ont laissé de traces durables en Éthiopie, et pour cause, les premiers cuivres signalés par Aubert-Roche n'eurent de lendemain. L'orgue portatif de Nathaniel Pearce (1831 : t. 1, 267) (qui séjourna en Éthiopie de 1805 à 1818), le forte piano<sup>8</sup> de l'épouse du missionnaire Samuel Gobat (1830-1832, 1835-1836), l'accordéon d'Arnauld D'Abbadie (1838-1848) (1983 : t. III, 248) ou le concertina d'Henry Dufton

---

bien souvent discutable, pour ne pas dire abrégée, singulièrement pour tout ce qui a trait à la musique. Pour toutes ces raisons, il n'est d'autre ressource pour identifier correctement les instruments que de se référer aux textes originaux.

8. Le « forte piano » des Gobat est signalé dans Edmond COMBES & Maurice TAMISIER (1838 : t. 1, 173).

(1862-1863) (1970 : 20) n'ont pas davantage imprimé leur marque sur le destin de la musique éthiopienne.

Il faudra attendre 1897 pour que la véritable histoire de la musique « moderne » éthiopienne établisse ses improbables fondations. Il est néanmoins avéré que des cuivres européens (clairons, trompettes, cornets, bugles et autres soubassophones) faisaient entendre leurs tonitruances en Érythrée italienne ou à Harrar dès les années 1880. Alfred Bardey (1981), le patron de Rimbaud, décrit à deux reprises la fanfare de la garnison égyptienne de Harrar (1875-1885) :

« [23 août 1880] En avant est une fanfare soudanaise que dirige un jeune chef de musique presque blanc. Sur un signe de Nadi Pacha, il lève son bâton et nous avons la surprise d'entendre jouer le chœur des soldats de *Faust* de Gounod. L'air est un peu lent et très couvert par l'accompagnement des basses. Les musiciens noirs soufflent tant qu'ils peuvent dans leurs gros instruments de cuivre en gonflant les joues et en regardant de côté leurs auditeurs les plus proches comme pour dire que c'est parfait comme ça et avoir une marque d'approbation. Après notre traversée de l'aride Somal et l'appréhension que causent à tout instant ses sauvages habitants, le spectacle de cette troupe est une heureuse surprise et l'air français nous va au cœur comme le plus bel hymne du monde » (p. 146).

« [Harrar, juillet-août 1881] Un matin, après les bachi-bouzouks, cavaliers irréguliers partis en éclaireurs, une colonne de 1 000 à 1 200 hommes, précédée d'une avant-garde d'infanterie, sort de la caserne, notre voisine, et passe devant notre maison. En tête, les clairons jouent une marche de style arabe, plus langoureuse que guerrière. [...]

[Au bout d'une semaine,] les ascaris rentrent en joie, y compris les clairons soudanais, qui font le plus de bruit possible. Ils se tiennent deux par deux, par le petit doigt, pour s'aider à souffler sans arrêter la même marche qu'au départ, maintenant plus entraînante » (pp. 291-293).

Rimbaud lui-même évoque ces cuivres au lendemain de la conquête de la ville musulmane par Menelik aux premiers jours de 1887. Il décrit le retour du roi du Shèwa dans sa capitale d'alors, Entotto, « précédé de musiciens sonnait à tue-tête des trompettes égyptiennes trouvées au Harar, et suivi de sa troupe et de son butin<sup>9</sup> ».

Dix ans plus tard, l'annonce de la défaite infligée par Menelik aux Italiens (Adoua, 1<sup>er</sup> mars 1896) eut un retentissement considérable dans toute l'Europe. Délégations officielles et aventuriers (anglais, français, russes, américains...) se précipitèrent à Addis Abeba pour voir d'un peu plus près à quoi ressemblaient ce souverain africain hors du commun et son pays récalcitrant. On vit même accourir un représentant des premiers intellectuels noirs des Amériques et du pan-africanisme naissant en la personne du Haïtien Benito Sylvain. C'est ainsi que le Tsar de Russie Nicolas II adressa en hommage au vainqueur d'Adoua un kit complet de fanfare — une quarantaine de cuivres (Gleichen 1898 : 62, 185-186). Casimir Mondon-Vidailhet, qui fondera plus tard la chaire d'amharique à Langues-O, se trouvait alors

9. Arthur Rimbaud, lettre du 20 août 1887 au directeur du *Bosphore égyptien*.



à Addis en tant que conseiller d'État de Menelik et correspondant du journal français *Le Temps*. Le 22 septembre 1897, il témoigne :

« Le lendemain [du nouvel an éthiopien — soit le 11 septembre 1897], nous avons eu l'agréable surprise d'entendre la Marseillaise jouée au palais impérial par une fanfare militaire, dirigée par un Polonais, M. Milewski. Qu'il reçoive ici tous les hommages dus à son angélique patience ! Former en trois mois une fanfare capable d'exécuter suffisamment plusieurs morceaux, dans un pays où la musique est considérée comme un art méprisable, laissée aux histrions et aux trouvères, c'est merveilleux. Il paraît que M. Milewski avait ainsi formé des Tartares. Il a osé tenter ici ce qui lui avait réussi au Turkestan. On a dû lui donner des Oualamos [peuple méridional récemment soumis par Menelik] et des nègres, les Abyssins refusant énergiquement toute accointance avec le cornet à piston et le saxhorn. Et il a réussi ! Hercule n'avait rien tenté de pareil.

L'empereur Menelik a écouté notre chant national avec un intérêt marqué, et l'impression qu'il en a ressentie, en guerrier qu'il est, n'a certes point été amoindrie par la religieuse mélancolie de l'hymne russe »<sup>10</sup>.

Durant les années qui suivent, d'autres voyageurs, diplomates ou expatriés confirment la nouveauté sonore et relatent les difficiles progrès de l'entreprise (Vivian 1901 : 207 ; Du Bourg de Bozas 1906 : 196-199, 202, 212 ; Hindlip 1906 : 63-64 ; De Castro 1915 : t. 1, 137, 197, 310 ; Skinner 1906 : 80-82 ; Mérab 1929 : t. 2, 167, t. 3, 277, 283-284 ; Falceto 2001 : 19, 27). C'est presque toujours dans les parages du palais impérial que la fanfare fait l'étonnement des étrangers (et des Éthiopiens), que ce soit en prélude aux audiences diplomatiques ou durant les *guèber*, ces festins pantagruéliques offerts par l'empereur et qui pouvaient rassembler trois ou quatre services de 4 à 6 000 convives chacun. La fanfare jouait alors en alternance avec les sonneries traditionnelles d'*embilta* et *mèlèkèt* d'une part, et les *azmari* (les ménestrels et bouffons) d'autre part. Outre *La Marseillaise*, les hymnes russe, italien et anglais, le répertoire comprenait des pièces aussi légères et surprenantes que « Frou-Frou » ou « La casquette du Père Bugeaud »... Du Bourg de Bozas évoque « les flonflons sautillants de plusieurs morceaux de cirque bons à faire tourner les chevaux de l'arène ».

Pour l'heure, Menelik ne semble pas avoir été ému outre mesure par les cuivres européens, et il laissa s'échiner de méritants instructeurs étrangers — outre Milewski déjà nommé, le Comte (ou Marquis) de La Guibourgère<sup>11</sup>, il Signor Salvadei (De Castro 1915 : t. 1, 137 ; Falceto 2001 : 23) et « a Swiss adventurer by the name of Müller » (Bairu Tafla 1991 : 235, n. 389). On trouve aussi un Bacha Tessama (Mérab 1929 : t. 3, 284),

10. *Le Temps*, 28 octobre 1897, voir également *Le Temps* du 22 mars 1898.

11. Arrivé en Éthiopie par Djibouti en 1897, de La Guibourgère était un ancien capitaine d'infanterie de l'armée française connu en Éthiopie sous le nom d'Arab-Pacha pour avoir fait le coup de feu en Ogaden. Il fut chargé d'organiser des bataillons réguliers, « à l'européenne », pour le Ras Mèkonnen à Harrar puis pour l'empereur. Il rentra en France en 1914 pour revenir après la fin de la Première Guerre mondiale, après quoi l'on perd sa trace (RÉMOND 1924 : 167-188).

commandant de l'artillerie du Palais et exécuter des hautes œuvres (autrement dit bourreau), l'un des tout premiers chefs de fanfare éthiopiens formé à l'école européenne.

Par-delà l'attestation historique, ce qu'il faut retenir du témoignage amusé de Mondon-Vidailhet, c'est à quel point la musique était foncièrement malfamée en Éthiopie. Ceux qui la pratiquent appartiennent quasiment à de basses castes où être nègre, esclave ou musicien revient à peu près au même. Jusqu'à l'invasion italienne en 1935, la quasi-totalité des musiciens sera recrutée parmi les populations méridionales — « Oualamos », Shanquella, Beni-Shangoul et autres Barya... Pour les Amhara et les Tigréens, peuples nordistes, chrétiens et guerriers qui se sont partagé des siècles durant la domination du pays, il était a priori exclu de pratiquer la musique (et le commerce) sans déchoir. Leurs violoneux traditionnels, les *azmari* (*wata* en tigrigna), ménestrels et bouffons itinérants, si importante soupape de sécurité en ce qu'ils sont les seuls à disposer d'une certaine liberté de parole, constituent toujours une sorte de caste marginalisée<sup>12</sup>. Tout comme nos saltimbanques, ils sont méprisés, craints et révéérés, en toute ambivalence. Cet état de choses perdure sensiblement de nos jours, même si la musique est l'art populaire éthiopien par excellence. Aujourd'hui encore, qu'il soit barde traditionnel, guitariste électrique ou chanteur pop, le musicien éthiopien est généralement considéré comme un *azmari*.

Après le cadeau cuivré du Tsar de Russie en 1897, c'est à Jérusalem que la musique éthiopienne moderne croise à nouveau son destin, en 1924. Entre-temps l'empereur Menelik est mort (1913) et son successeur désigné Lidj Iyassou a été déposé (1916) par le jeune Tèfèri Mèkonnen, qui a installé Zèwditou, fille de Menelik, sur le trône d'Éthiopie. Désormais Ras Tèfèri<sup>13</sup> et régent, le futur Haylè Sellassié 1<sup>er</sup> a, dès 1916, la haute main sur le pays. Peu après l'admission de l'Abyssinie au sein de la Société des Nations, le prince régent se rend en Europe pour une longue tournée diplomatique qui le conduira à Paris, Bruxelles, Luxembourg, Stockholm, Rome, Londres, Athènes... Avant une première étape au Caire, la délégation se rend en pèlerinage à Jérusalem. La fanfare qui l'accueille en terre sainte impressionne tant le Ras Tèfèri qu'il décide de l'engager pour en faire la Musique officielle de l'Éthiopie. Cet orphéon a ceci de singulier qu'il est entièrement composé de jeunes orphelins arméniens rescapés du génocide perpétré par les Turcs en 1915. Un contrat de quatre ans est aussitôt signé avec son autorité de tutelle, l'archevêque arménien de Jérusalem. Quatre mois plus tard, après d'intenses activités diplomatiques en Europe, la délégation éthiopienne rentre au pays sans oublier les quarante musiciens qui embarquent à l'escale de Port-Saïd. Le Ras Tèfèri recrute également un chef de musique,

12. Liberté de parole conditionnelle car elle a le devoir impératif de s'exprimer de manière alambiquée, imagée, sous-entendue, utilisant le double sens (le « double entendre » comme disent joliment les Anglo-Saxons), et jamais ouvertement ni en style direct.

13. Tafari est une graphie anglaise.

lui aussi arménien, qui se trouvait depuis six mois au Caire, après plusieurs exils mouvementés.

Les *Arba Lidjotch* (les « Quarante Gamins ») c'est sous cette appellation familière qu'en Éthiopie, aujourd'hui encore, perdure le souvenir de ces adolescents-musiciens arrivés en gare d'Addis Abeba le 6 septembre 1924, via Djibouti. Leur instructeur, Kevork Nalbandian, a une éducation et un passé musical réellement notables (harmonium, khanoun, violon, solfège européen, instruments à vent et musique de fanfare). Né en 1887 en Turquie, chef de chœur diplômé et professeur de musique, il a déjà dirigé fanfares et chorales, composé ou écrit des arrangements. Après un an de répétitions forcenées, la fanfare arménienne devient effectivement le premier orchestre officiel d'Éthiopie. La grande formation précède désormais la reine Zèwditou dans tous ses déplacements, au grand ébahissement des habitants de la capitale. À la demande du régent, Kevork compose l'hymne national éthiopien (paroles de Yoftahé Negoussié), qui le restera un demi-siècle durant, jusqu'en 1974, ainsi que des marches en l'honneur de Tèfèri soi-même, de la future reine Mènnen, d'Asfa-Wèssèn leur fils héritier, de Mèkonnen le dernier-né.

C'est avec Kevork Nalbandian que prend véritablement corps l'épopée musicale « moderne » en Éthiopie. À partir de 1924-1925 et jusqu'à la chute d'Haylè-Sellassié cinquante ans plus tard, il y aura désormais un véritable continuum dans le développement de la musique éthiopienne — à peine interrompu par la parenthèse italienne de 1935-1941. Certes les accents martiaux, un rien pachydermiques, des différents hymnes nationaux et des marches militaires à l'européenne dominant encore la modernité en question — répertoire agrémenté de piquants airs d'opérettes françaises en vogue<sup>14</sup>. Il ne s'agit encore que d'une lointaine préfiguration des grands orchestres sous influence de la mode américaine d'alors qui s'épanouiront après-guerre, mais déjà Kevork s'attache à l'éthiopianisation de ce répertoire en composant ou en arrangeant des « chansons éthiopiennes »<sup>15</sup>, premier pas décisif (attesté) vers une appropriation des manières musicales européennes. Parallèlement à son travail de formateur musical, Kevork développe une activité d'auteur dramatique qui fait de lui l'un des pionniers du genre en ce pays sans tradition théâtrale. L'une de ses pièces les plus célèbres, *Guèbrè-Maryam le Gondaré*, comédie en huit actes publiée en 1933-1934 (Fusella 1947), intègre par exemple onze de ces chansons.

14. Tels que « Pouêt-Pouêt », chanson de l'opérette *Elle est à vous*, créée par Georges Milton en 1929 (« Je lui fais pouêt-pouêt, Tu lui fais pouêt-pouêt, On lui fait pouêt-pouêt et puis ça y est »). Voir le savoureux compte-rendu de l'accueil en musique, par la fanfare arménienne, du patriarche copte d'Alexandrie à son arrivée en gare d'Addis Abeba, début janvier 1930, dans André ARMANDY (1930 : 171-172).

15. Une cinquantaine selon ses notes autobiographiques, rédigées en arménien et conservées par la famille Nalbandian (Addis Abeba).

Sous l'impulsion de l'instructeur arménien, l'éducation musicale et la musique « à l'européenne » gagnent du terrain en pays abyssin. Kevork forme également des instrumentistes éthiopiens à l'École Menelik ainsi qu'à l'École Tèfèri Mèkonnen nouvellement créée — les deux premières institutions scolaires qui échappent à la traditionnelle mainmise de l'Église sur l'éducation, et qui sont, a priori, réservées à la formation des futures élites du pays. En 1928 l'un des *Arba Lidjotch*, Garabed Hakalmazian, aura la charge de la fanfare de l'*Arada Zèbègna*, les gardiens de la paix de la capitale. En 1929, une soixantaine de « Shanqella » originaires de la province du Wèllèga sont confiés au Suisse André Nicod, pour la formation de la musique militaire de la Garde impériale. Ce dernier initie les jeunes recrues de la Garde d'honneur (*Keber Zèbègna*) au « répertoire européen » mais, à l'instar de Kevork Nalbandian, utilise aussi « les mélodies du pays natal comme exercices d'application lors des leçons théoriques en plein air » (Nicod 1936, 1937 : 51 ; Falceto 2001 : 36-41). À la veille de l'invasion italienne, ce sont 250 exécutants que l'on peut dénombrer dans les différentes villes de garnison.

Fait notable, Kevork Nalbandian sera par ailleurs le premier d'une importante lignée de musiciens et formateurs arméniens. Outre Garabed Hakalmazian déjà mentionné, Kevork fera venir en Éthiopie, durant les années 1930, plusieurs membres de sa famille, notamment son frère Hagop qui sera répétiteur de la fanfare de l'Armée à la fin des années 1940, mais surtout son neveu Nersès Nalbandian qui, depuis l'après-guerre jusqu'à sa mort en 1977, contribuera de manière déterminante et durable à l'effervescence de la musique éthiopienne moderne. Il y aura aussi Hagop Manoukian, qui veillera sur la fanfare de la Police dans les années 1950 et 1960, Mme Soucasian et Azad Topalian, musiciennes et professeurs de musique. Tous ces Arméniens furent un véritable ferment de dynamisme pour la musique éthiopienne.

Durant l'occupation fasciste, il va sans dire que les Italiens mirent un terme, heureusement provisoire, à cette épopée musicale. Kevork sera exilé en Érythrée. À la Libération (1941), il reprend du service à la tête des fanfares de la Garde impériale puis de l'Armée et de la Police. Il a le grade de capitaine. En 1946, le maire d'Addis Abeba le charge de la musique et du théâtre de la Municipalité. Il cesse ses activités musicales en 1949 et meurt à Addis le 5 mai 1963, à 76 ans. André Nicod, rentré en Suisse au début de la guerre, réapparaîtra après la Libération pour s'occuper des fanfares, au moins jusqu'en 1951. Le monde a bougé. L'empereur est rentré de son exil britannique, préoccupé tout à la fois par la reprise en main d'un pays qui a beaucoup souffert et beaucoup changé, et soucieux de faire chanter de nouveaux lendemains. La réorganisation des orchestres institutionnels jouera son rôle dans l'ère naissante qui s'annonce. Il n'y a pas d'autre alternative que de faire appel à des formateurs étrangers : presque rien ne reste des bases jetées avant-guerre, et d'aucune manière l'Éthiopie ne peut prétendre atteindre par elle-même le niveau musical exigé par l'ambition impériale — le souverain a eu tout le temps de mesurer l'effort à fournir durant

son exil à Bath. Une pléiade d'instituteurs européens va donc être bientôt conviée dans la capitale éthiopienne. Parmi les plus éminents, Alexander Kontorowicz et Franz Zelwecker, qui vont animer la restructuration de la musique et orienter ses nouveaux développements.

Haylè-Sellassié recrute le premier en Égypte où Kontorowicz vient de passer dix ans au service du roi Fouad, pour le plus grand perfectionnement des cordes égyptiennes. Violoniste formé au conservatoire de Vilnius, en Lituanie, où il a Jascha Heifetz (1901-1987) pour condisciple, et à ceux de Saint-Petersbourg et de Berlin, il fut probablement le plus titré des directeurs de la Musique donnés à l'Éthiopie. De 1944 à 1948, il travaille à la formation de la Garde impériale, corps d'élite chéri par l'empereur, mais il tente aussi de fonder les premières structures d'un enseignement musical calqué sur celui des conservatoires européens, crée une *Society of Friends of Music* qui s'écarte résolument de la musique militaire en donnant de nombreux concerts « classiques » au Palais. Il écrit également des arrangements de mélodies éthiopiennes traditionnelles. Ainsi la musique prend sa part démonstrative dans la reconstruction et la modernisation de l'Éthiopie, dont l'Europe reste le modèle<sup>16</sup>.

Même programme pour le Viennois Franz Ferdinand Zelwecker (1911-1998). La formation et les goûts de ce dernier le portent davantage vers les grands airs populaires, la valse viennoise et la musique légère, l'opérette, le théâtre musical et le jazz tendance Glenn Miller ou Cole Porter que vers

16. « His first New York recital was enthusiastically acclaimed, partly by virtue of his fine musicianship and partly by virtue of his playing transcriptions of native Ethiopian music, which he is the first to arrange » (WEST 1949 : 69). « Upon assuming my duties, in Addis Ababa, as Director of Music, I began at once to reorganize the orchestra. That was all very well as far as it went — but where to find new members ? And how to arrange for a system of sound teaching that would prepare the young generation for service both as performers and teachers ? Accordingly, with the Emperor's help, I founded a conservatory and established a Society of Friends of Music. The Conservatory started out with perhaps six teachers, none of them native Ethiopians. Our first task was to develop native teachers. [...] Our school has developed promising teachers, soloists, and conductors, and at present numbers over four hundred students, all of them intensely enthusiastic. » [...] « Ethiopian musical life is climaxed by court concerts. Court functions are conducted with highest ceremonial dignity and elegance. In the official palace there is a vast concert hall capable of seating several thousand persons. At one hand is the platform, equipped with a magnificent Blüthner grand piano ; and opposite is the great throne where the Emperor and Empress sit. At either side are the places of the royal guests — members of the diplomatic corps, Ethiopian notables, and so forth. It was my privilege to prepare the program for the royal concerts (in addition to performing in them) and they were then submitted for the Emperor's personal approval. These programs were exactly what one would hear in the major capitals of Europe — solo works, chamber music and similar works. Complete dignity surrounds the performances, and court etiquette requires that everyone remain quiet and motionless until the Emperor applauds. I cannot think of any one work which the Emperor especially prefers — he displays cultivated catholicity of taste among all works of good music » (*ibid.* : 127).

la « grande musique ». Sa référence musicale est Franz Lehár, prolifique compositeur d'opérettes qui illustra aussi bien l'esprit de gaieté et de frivolité de la capitale de l'empire austro-hongrois finissant que les audaces cosmopolites de la *Mitteleuropa*, en associant grands thèmes orchestraux et mélodies puisées dans les folklores de l'Europe centrale<sup>17</sup>. Ami et protégé de Franz Lehár, ce dernier essaiera notamment de faire nommer Zelwecker à la direction du Théâtre de Linz en 1947.

Pianiste, auteur-compositeur, arrangeur et chef d'orchestre précoce, avant-guerre déjà « Ferry » Zelwecker animait dancings et kiosques à musique avec sa propre formation. À partir de 1934 puis après-guerre (de même qu'après son retour d'Éthiopie), il sera également appointé comme compositeur et chef d'orchestre à la radio autrichienne. Dès son arrivée en Éthiopie (mai-juin 1950), Zelwecker apporte une note déterminante dans ce qui va devenir le *groove* éthiopien. Avec les meilleurs éléments des fanfares impériales, il crée le YèKeber Zèbègna Orchestra YèJazz Symphony — littéralement : la section Jazz Symphonie de l'Orchestre de la Garde d'honneur... Pas moins de dix souffleurs pour donner de l'allure aux soirées de gala du Palais impérial, gratifier les innombrables courtisans, et impressionner les invités de marque en visite diplomatique. Le répertoire est strictement instrumental et comprend des compositeurs américains et européens (Gershwin, Glenn Miller, « All modern music, international music, latin-american, mambo, samba, tango, boogie... »<sup>18</sup>). Peu à peu, chacune des autres fanfares institutionnelles (de l'Armée, de la Police, de la Ville d'Addis), va développer sous son influence une section dite « jazz » qui joue le même répertoire mêlant airs internationaux à la mode et arrangements aériens de mélodies éthiopiennes. C'est à ce moment précis que la musique éthiopienne moderne trouve les accents cuivrés qui seront sa marque durant plus d'un quart de siècle. Le jazz proprement dit occupe certes une place restreinte, mais le swing s'enracine en Éthiopie, avec ses clichés, son paraître, son parfum de modernité et ses élégances. Pupitre à l'emblème de la couronne impériale et smoking pour chaque musicien, comme une copie conforme des grands orchestres américains alors en vogue. Dans l'Autriche d'avant-guerre, les musiciens de « Ferry » Zelwecker avaient déjà leur pupitre zébré d'un grand Z.

Complément public des réceptions données au Palais, chaque vendredi soir l'élite éthiopienne et le tout-Addis cosmopolite se retrouvent au flamboyant neuf Ras Hôtel, au bas de l'Avenue Churchill, pour savourer, en

17. Franz Lehár (1870-1948) connut une gloire planétaire avec notamment *Die lustige Witwe/La veuve joyeuse* (1905) et *Le pays du sourire* (1929).

18. Interview de TSEGUÉ FÈLLÈQÈ (Addis Abeba, 21 juin 1994), premier trompette de cet orchestre et assistant des différents directeurs musicaux étrangers de l'Imperial Body Guard, d'André Nicod en 1945 à Harald Hedding en 1970. À l'invitation de Zelwecker, il put aller se perfectionner durant quatre ans en Autriche (1966-1970), après quoi il devint le premier Éthiopien directeur musical en titre de l'Imperial Body Guard, jusqu'à la fin de l'Empire en 1974.

compagnie de Zelwecker et de son orchestre, la douceur de vivre revenue. Activement soutenu par le Premier ministre d'alors, le Ras Bitwèdèd Mèkonnen Endalkatchèw (lui-même mélomane et auteur dramatique), Zelwecker fonde en 1953 avec celui-ci la Société des Amis de la Musique (en français dans le texte) qui ambitionne de promouvoir la musique symphonique. Au répertoire : l'ouverture de la *Carmen* de Bizet, Dvorak, un pot-pourri schubertien arrangé par Zelwecker, des valse viennoises (*La Valse de l'Empereur* de Johann Strauss, des extraits de *La veuve joyeuse* de Franz Lehár, « Girls of Baden » de Karl Komzak), *Sur un marché persan* de Ketelbey, et une *Rhapsodie éthiopienne* de Zelwecker... À partir de 1955, nommé directeur du Théâtre Haylè-Sellassié 1<sup>er</sup> et chargé de son inauguration, il fera de ce lieu la base extraordinairement populaire de toutes les innovations musicales et théâtrales, associant désormais le grand public de la capitale à la révolution musicale en cours. C'est l'Orchestre (civil) de la Ville d'Addis Abeba (Municipality Orchestra), formé et dirigé par Nersès Nalbandian, qui constituera alors l'ossature du grand orchestre du Théâtre Haylè-Sellassié. Théâtre musical ambitieux, jamais vu auparavant en Éthiopie, pièces historiques (*Théodoros*, *Hannibal*), édifiantes (une mise en scène de la Passion), ou écrites sur mesure par le Premier ministre dramaturge (*David et Orion*) pour le public de la capitale. Plus encore, à la suite du vocaliste Feqré-Maryam Ayèlè, accompagné dès la fin des années 1940 par l'Orchestre de la Municipalité sous la direction de Kevork Nalbandian<sup>19</sup>, c'est désormais au Théâtre Haylè-Sellassié que le grand public va prendre l'habitude de voir des chanteurs éthiopiens devant un grand orchestre, innovation déterminante qui va définitivement populariser la *zèmènwawi muziqa*<sup>20</sup> — la « musique [éthiopienne] moderne » — et façonner pour les vingt ans à venir les contours de ladite musique moderne en enracinant le format de la chanson à l'occidentale, avec couplet et refrain (à la différence des *azmari* traditionnels qui improvisent souplement leurs paroles sur des canevas musicaux assez peu élaborés, pour ne pas dire minimalistes, et peu nombreux).

19. Interview de Gétatchèw Dèbalqé, Addis Abeba, septembre 2002. Gétatchèw Dèbalqé, ancien musicien de Municipality Orchestra, comédien, metteur en scène, auteur de pièces de théâtre et de « standards » de la chanson éthiopienne, a effectué toute sa carrière au sein du Théâtre de la Municipalité puis, à partir de 1955, au sein du Théâtre Haylè-Sellassié (devenu Théâtre National après la fin de l'Empire). Il est un acteur et un témoin clé de la scène éthiopienne depuis 1949, époque à laquelle, arrivé à Addis à 13 ans, il a commencé à suivre tous les déplacements de la Fanfare de la Municipalité avant d'y être engagé en 1950-1951 et de devenir trompette du Municipality Orchestra (l'orchestre de danse et musique légère). Gétatchèw se souvient des deux premières chansons interprétées par Feqré-Maryam Ayèlè : *Shembra dubbé* et *Aygègnem bèdubé*.

20. *Zèmènwawi muziqa*, littéralement « musique contemporaine », « musique de l'époque » (de *zèmèn*, le temps, l'époque) et, par extension, « musique moderne » ; par opposition à *bahel zèfèn*, « chanson traditionnelle » ou à *zéma*, qui renvoie à la musique purement religieuse. On notera le néologisme *muziqa*, emprunté à l'italien ou au français. Si *muziqa* figure dans le *Dictionnaire Amarigna-Français* de Baeteman publié en 1929, *zèmènwawi* n'y est pas encore répertorié.

Soucieux de ne pas se laisser oublier en Autriche, mais aussi vaincu par la bureaucratie et les intrigues et malgré ses protections éminentes, Zelwecker quitte l'Éthiopie en janvier 1957 — l'année même où Mèkonnen Endalkatchèw perd son poste de Premier ministre qu'il détenait depuis 1943...

Durant plus de six ans, Franz Zelwecker a été le centre de toutes les effervescences musicales, incitant chaque orchestre institutionnel à rivaliser en excellence dans un climat d'émulation sans précédent. Dès le milieu des années 1950, le chef de la Police, le général Tsegué Dibou, passionné de cordes, lui-même violoniste et violoncelliste, développe une politique de formation intensive des cordes, faisant appel à un violoniste de l'Imperial Bodyguard Band, Werqnèh Zèllèqè et engageant à son tour des professeurs étrangers, comme l'Italien Giuseppe Costi en 1957, recrutant les élèves musiciens dès l'âge de 12-13 ans afin de former non seulement les fanfares de la Police mais aussi les nombreuses sections de musique légère, les « Jazz Orchestras » — Asmara Police Orchestra, Harar Police Orchestra, etc. —, ainsi que les sections théâtrales, chorégraphiques et les ateliers d'écriture et de composition. Jusqu'à la fin de l'Empire, le Police String Orchestra, qui comptera jusqu'à une trentaine de musiciens, sera l'ensemble à cordes le plus régulier, partageant son répertoire entre les classiques européens et les compositions éthiopiennes. L'Armée et la Marine ne seront pas en reste.

Une autre figure essentielle de la musique moderne en Éthiopie, très certainement la plus importante par la longévité et le dynamisme de son action, est celle de Nersès Nalbandian. Musicien d'origine arménienne né en Syrie en 1915, où sa famille avait émigré pour échapper au génocide arménien de Turquie, Nersès Nalbandian s'installera en Éthiopie à la fin des années 1930, à l'appel de son oncle précurseur. Multi-instrumentiste (violon, piano, accordéon, saxophone), chef d'orchestre, chef de chœur, compositeur, arrangeur, adaptateur, il fut un instructeur aussi actif qu'influent. Dès 1946, l'entregent de Kevork lui vaut d'être affecté comme professeur de l'orchestre de la Municipalité d'Addis. En quelques années Nersès en fera le premier orchestre véritablement moderne, tant par l'efficacité de sa pédagogie que par le choix du répertoire ou la sophistication de ses arrangements. C'est cet orchestre, on l'a vu, qui deviendra celui du Théâtre Haylè-Sellassié 1<sup>er</sup> à l'ouverture de ce dernier en 1955. À un moment ou un autre de sa carrière, Nersès Nalbandian a contribué à la formation de pratiquement tous les orchestres institutionnels, mais c'est au sein du Théâtre Haylè-Sellassié que se sont le mieux exprimées ses capacités, sous la direction de Franz Zelwecker et de ses successeurs, jusqu'à sa mort en 1977. Sa situation d'étranger apatride<sup>21</sup> l'a régulièrement tenu à l'écart des positions de haute direction, en dépit du respect que les musiciens lui vouaient (et vouent toujours à sa mémoire). Quasi-autodidacte,

21. Il obtiendra la nationalité éthiopienne en 1959.



Nersès fut un inlassable curieux des nouveautés musicales, se nourrissant des premiers disques importés<sup>22</sup> et surtout d'une écoute intensive des programmes musicaux captés sur ondes courtes. Compositeur et arrangeur prolifique, il a eu le souci constant d'intégrer les paramètres éthiopiens (« modes » musicaux spécifiques, gamme pentatonique ou ternarité dominante des rythmes) dans sa « modernisation » de la culture musicale plutôt que de l'occidentaliser à outrance. La musique moderne éthiopienne lui doit de nombreux standards et, aujourd'hui encore, il n'est pas rare que la radio nationale diffuse des vieux morceaux qui portent indubitablement son empreinte.

De l'inauguration du Théâtre Haylè-Sellassié (1955) à la chute de l'empereur (1974), ce furent deux décades prodigieuses pour les grands orchestres éthiopiens. Toute la scène musicale était dominée par les orchestres institutionnels, les seuls habilités à se produire. Aucun ensemble indépendant n'aurait pu rivaliser — ni même n'y aurait été autorisé. Aboutissement des efforts de Kontorowicz, Zelwecker ou Nersès Nalbandian, une pléiade de musiciens, d'auteurs, de compositeurs et surtout d'arrangeurs éthiopiens étaient parvenus à maturité. Les chanteurs populaires (Tlahoun Guèssèssè, Bzunèsh Bèqèlè, Mahmoud Ahmed, Alèmayèhu Eshètè, Hirout Bèqèlè, Menelik Wèsnatchèw et tant d'autres) étaient eux aussi tous issus des formations officielles — principalement HSI Theatre Orchestra, Imperial Bodyguard Band, Police Orchestra, Tor Sèrawit (Armée) Orchestra, etc.

22. C'est encore un Arménien, Garbis Haygazian, qui développera à partir de 1952-1953 le commerce de la musique enregistrée en Éthiopie les premiers magnétophones à bande. Dès 1956-1957, il fait enregistrer les grands succès des orchestres institutionnels pour les revendre à la demande. Sa clientèle est alors essentiellement composée de membres de l'innombrable famille impériale, des riches Éthiopiens et des tenancières de clubs, bistrots et autres bars à entraînements de Woubé Bèrèha (« le Désert de Woubé »), le « Red Light District » qui abritait alors les nuits chaudes de la capitale (interview de Tèfèra Shibèshi, technicien son de l'Imperial Bodyguard Band, Addis Abeba, 26 novembre 1994). L'histoire de la musique enregistrée en Éthiopie mériterait un développement particulier tant elle est ancienne et chaotique. Les premiers enregistrements effectués remontent à 1897 (Prince Henri d'Orléans et, peut-être avant lui, le Russe Bystrov en 1896). C'est également durant les années 1890 qu'arrivent en Éthiopie les premières « machines parlantes » et leurs enregistrements européens. Les premiers disques éthiopiens furent enregistrés et pressés en Europe vers 1910 (enregistrements de Tèssèmma Eshètè). Avant la Deuxième Guerre, les compagnies Campione, Odeon, Columbia, Cetra, Fonotecnica, Parlophone publièrent des 78 tours de musique éthiopienne. Durant l'occupation italienne, ce sont 124 disques 78 tours qui furent édités par La Voce del Padrone/Columbia. Après la Libération, l'Aguèr Feqer Mahbèr, le premier théâtre officiel éthiopien, conduira une campagne d'enregistrements de ses artistes (1946) et se verra confier le monopole de l'importation et de la publication de disques (décret du 30 juillet 1948). À l'occasion du Jubilé impérial (1955), il publiera de nombreuses références sur His Master's Voice, puis une douzaine chez Columbia. Jusqu'à ce que ce monopole soit brisé à la fin des années 1960 par le producteur indépendant Amha Eshètè, très rares ont été les enregistrements de musique éthiopienne moderne (voir *infra*).

Même l'Aguèr Feqer Mahbèr (Association Amour de la Patrie), ancêtre de toutes les institutions culturelles éthiopiennes (1935) initialement dévolu à la musique traditionnelle, entra dans la danse en ouvrant son propre *night club*. Fin des années 1950-début des années 1960, ses placards publicitaires annonçaient « For Your Leisure Pleasure, Hagere Fiker Maheber Night Club/Music, including Jazz, by the Imperial Body Guard Band/Ethiopian and Foreign Music/Excellent Floor for Dancing/Ethiopian Artists in Ethiopian National Dances and Songs/Drinks and Light Refreshments/The Spacious and Ultra-Modern Club Premises Are Available for Cocktail, Wedding, et cetera Parties/The H.F.M. Club is Open to the General Public at Present, But Will Soon be Operated on a Membership Basis for Ethiopians and Foreigners ». Pour donner une idée de la situation éthiopienne, c'est un peu comme si Édith Piaf et Johnny Hallyday avaient connu leur succès en étant accompagnés par une fringante section variétés de la Garde républicaine — ou Frank Sinatra et Elvis Presley accompagnés par un explosif orchestre de *Marines*...

Dès la fin des années 1950, le répertoire, en dépit des incursions obligées dans la mode internationale, est résolument éthiopien, totalement maîtrisé par les compositeurs et les arrangeurs du crû. La couleur sonore, dominée par les arrangements de cuivres, est certes héritée des grands orchestres américains, le format musical adopté est la chanson à l'occidentale avec couplets et refrain, mais les lignes mélodiques sont profondément éthiopiennes. Chaque année, à la mi-septembre, au moment du nouvel an éthiopien, tous ces orchestres et leurs vocalistes concouraient lors d'interminables marathons musicaux où étaient plébiscités les succès de l'année à venir. Il y avait bien des soirées parallèles dans quelques clubs ou hôtels privés, pour lesquelles chanteurs et musiciens s'évadaient de l'institution, mais ces extras étaient régulièrement punis d'arrêts de rigueur. Ou encore, à partir de fin 1961, c'était le Ras Hôtel (un hôtel appartenant à l'État) qui program-mait des soirées hebdomadaires avec l'orchestre maison, le Ras Band, composé de musiciens de l'Imperial Bodyguard Band qui avaient quitté l'orchestre officiel après le premier coup d'État manqué contre l'empereur (décembre 1960) — coup d'État dans lequel la Garde impériale avait été fortement impliquée. De nombreux *dinner bands*, petites formations de six ou sept musiciens assujetties à des clubs et hôtels dont elles prenaient le nom (Zula Band, Venus Band, Wabé Shèbèlè Band, etc.) continuèrent de se développer. Chacune comptait deux à trois chanteurs.

Ce n'est que vers 1968-1969 qu'émergea timidement, sous l'impulsion d'un jeune producteur, Amha Eshèté, le premier groupe véritablement indépendant, sans la moindre tutelle d'une institution ou d'un hôtel, The Soul Echos. Jusqu'à la fin du régime impérial, ce sont tous ces musiciens n'appartenant pas aux institutions (ou les ayant quittées) qui furent à la pointe du « Swinging Addis » — référence directe au Swinging London des années 1960. Leur élégance furieusement *sixties* (pattes d'éléphants, vestes cintrées, coupes afro pour tout le monde, choucroutes et mini-jupes pour les filles,

etc.), et aussi la liberté de parole sensible à travers leurs chansons ou leurs interviews (Workaferahu Kebede 1970) les distinguaient des *smokings* chics et du devoir de réserve imposés aux salariés des institutions. Mais surtout, ce sont très majoritairement ces musiciens qui participèrent aux sessions d'enregistrement destinées à alimenter le marché du disque. Car, en même temps qu'il fonde The Soul Echos, Amha Eshètè décide de créer sa propre maison de disques (Amha Records) en bravant le monopole d'État sur l'importation et surtout la production de phonogrammes.

« I had a gut feeling that it was the thing to do. I took the risk. Philips couldn't have done what I did, because they were a big, official company, and a foreign one at that. But I was a young, independent, unknown and gutsy Ethiopian just starting out in the business. I could do things that they would never dare. I thought, nobody's going to kill me for this. At most I might land in jail for a while. I talked my plans over with lots of people at the Haile Sellassie I theatre and of course at Aguèr Feqer Mahbèr. They all warned me that I was headed for serious trouble. There has always been censorship in Ethiopia, even under the Emperor. To publish a newspaper or a book (or a record), you needed a censorship visa from the Ministry of Information. But as they had apparently forgotten all about the Imperial decree, they had no problem with me issuing my records, just like any book in Amharic or in English. In fact, I was already importing foreign records. I had my first records, two 45s by Alèmayèhu Eshètè, stamped in India — it was nearby, and cheap. When the records arrived, Aguèr Feqer threatened me, brandishing the Emperor's order, but without much conviction. They knew that they had produced almost nothing in the past years, and it all just died down. I didn't even have to pay them anything, as they had claimed I should »<sup>23</sup>.

Ce pionnier essentiel de la nouvelle scène éthiopienne symbolise parfaitement sa génération : jeune et dynamique entrepreneur (il a 24 ans en 1969), il appartient à cette première génération née après-guerre qui arrive aux affaires, profondément éthiopienne mais aussi soucieuse de s'ouvrir au monde et de partager les valeurs contestataires et modernistes que véhicule si bien la musique anglo-américaine de l'époque — et que partagent au même moment les bouillants *teenagers* du monde entier, au Sud comme au Nord. Signe de l'érosion généralisée du pouvoir impérial, les grands vocalistes de l'époque, Tlahoun Guèssèssè, Bzunèsh Bèqèlè, Alèmayèhu Eshètè, Mahmoud Ahmed, Hirut Bèqèlè, Menelik Wèsnatchèw et bien d'autres, tous originellement salariés par les institutions, s'émancipèrent peu à peu du carcan de l'Imperial Bodyguard, de la Police, de l'Armée ou du Théâtre Haylè-Sellassié pour aller étoffer les catalogues des labels de disques — et gagner progressivement leur liberté de *pop stars* à part entière, répondant à l'engouement du grand public plus que dépendant étroitement d'astreintes de type militaire.

De jeunes talents émergèrent, venus de nulle part ou ayant quitté les formations institutionnelles — Girma Bèyènè, Tèshomè Meteku, Seyfou Yohannes, Muluqèn Mèllèssè, Tèfèra Kassa, Essatu Tèssèmma, Gétatchèw

23. Interview, Addis Abeba, 3 novembre 1994.

Kassa, Ayaléw Mesfin, Ali Birra, Tèwèldè Rèdda et de nombreux artistes érythréens... Et une pléthore de *bands*, souvent constitués et nommés pour les besoins d'une session. Philips Ethiopia et plusieurs petits labels se mirent de la partie, et ainsi ce sont presque 500 disques 45 tours qui furent publiés en à peine dix ans<sup>24</sup>.

### Le temps du *derg*

Avec l'arrivée du régime militaro-stalinien (le *derg*), tout ceci fut démantelé pratiquement du jour au lendemain : volatilisisation des « jazz orchestras » institutionnels au profit d'une esthétique martiale aux accents fortement nord-coréens, *split* des groupes indépendants et des *dinner bands* compte tenu des nouvelles contraintes révolutionnaires. En quelques mois, le couvre-feu mit un terme définitif à toute vie nocturne dans la capitale. Il dura 18 ans sans discontinuer, jusqu'en 1992, un an après la chute de la dictature, reléguant une scène croupion dans deux ou trois grands hôtels (principalement le Hilton et le Ghion) où parvenus de la nouvelle nomenclature, expatriés plus ou moins diplomatiques, ONG et amazones de luxe s'enfermaient une nuit par semaine — rien d'autre qu'une concession du régime aux étrangers vivant dans la capitale siège de l'OUA. Censure, intimidation, propagande et exil finirent d'annihiler toute expression musicale qui pût rappeler un tant soit peu les chaudes années 1960. Durant ces années sombres, il n'y eut pratiquement plus, en tout et pour tout, que deux à trois groupes indépendants en activité. Les grandes stars vocales issues des institutions impériales durent se débrouiller avec ce qu'il restait de musiciens en activité, regroupés principalement au sein du Roha Band, du Wallias Band et de l'Ethio-Star Band — quand elles n'étaient pas réquisitionnées par la propagande de la Télévision éthiopienne. Guitare, basse, batterie, clavier et deux saxophones seulement, telle était la composition de ces *bands*. Fin des grands orchestres.

Il faut ici souligner l'importance de deux innovations technologiques contemporaines de la période révolutionnaire : les claviers électriques et la cassette. Les premières orgues électriques (Philicorda ou Farfisa) étaient apparues au milieu des années 1960, colorant à leur manière la modernité musicale du moment. Mais avec l'arrivée des synthétiseurs sous le régime du *derg*, leurs capacités « multi-fonctions » (ligne de basse, boîte à rythmes, cuivres et cordes) ont définitivement tué jusqu'au souvenir des grandes formations — sans compter l'aspect proprement économique de la chose : un joueur de synthétiseur coûte incomparablement moins cher que tout un orchestre... Depuis ces vingt-cinq dernières années, il est devenu l'instrument

24. Les catalogues Amha Records et Kaifa Records constituent les principales sources de la collection « éthiopiennes », Buda Musique, Paris, 14 CDs parus depuis 1997. Plusieurs autres sont à paraître.

roi de la musique éthiopienne et a puissamment contribué, autant que le *derg*, à la perte de l'identité cuivrée et à la misère de la scène musicale. Ce phénomène technologique n'est d'ailleurs pas propre à l'Éthiopie.

L'irruption de la cassette, à partir de 1975, au moment où la production de vinyles chutait vertigineusement, a amplifié le désastre en cours et la décadence annoncée. Innovation ultra-démocratique par sa simplicité technologique, sa fragilité zéro, son coût modique et sa facile accessibilité, la cassette a permis à n'importe qui de s'improviser producteur mais surtout, le plus souvent, duplicateur et pirate. La multiplication des productions bon marché et des vedettes d'un jour a eu tôt fait d'épuiser l'imagination des rares arrangeurs et des rares orchestres en activité, condamnés à se répéter outrancièrement d'une cassette à l'autre. Paradoxalement, la cassette fut l'un des seuls *business* lucratifs durant ces temps de disette musicale et de disette tout court. La dissolution en 1991 de l'armée la plus importante d'Afrique précipita l'effondrement de ce marché dont les soldats (600 000 hommes) étaient les premiers clients.

Aujourd'hui, dix ans après la fin de cette période noire, la musique moderne est loin d'avoir retrouvé ses éclats d'antan. À cause de la crise économique profonde héritée du *derg*, à cause d'une récente guerre avec l'Érythrée (1998-2000) qui a un peu plus saigné le pays et dévoyé toute créativité par le chauvinisme desséchant qui s'est emparé de tout le pays, artistes et public confondus. Mais aussi parce que les Éthiopiens ne recouvrent que très lentement leur mémoire musicale, lobotomisée par dix-huit ans d'effroi et de renoncement sans alternative possible. Ceux et celles qui étaient adolescents au moment où Haylè-Sellassié fut renversé et où le couvre-feu interdit toute fantaisie noctambule ont été sevrés de leur jeunesse et n'ont pu perpétuer ce que leurs aînés avaient amorcé. En d'autres termes, un *teenager* de 17 ans en 1974 avait 35 ans en 1991, et en a 46 aujourd'hui. Ce qui indique assez combien l'immense majorité du pays ignore tout du luxuriant « *Swinging Addis* ». Cet état des lieux est encore assombri par l'actuelle pénétration de la dominance culturelle américaine (musique, mode, rêve), explicable après tant d'années de privations drastiques. Alors même que les influences anglo-saxonnes des années 1960 n'avaient en rien dissous la singularité du substrat éthiopien en dépit des très normales querelles de générations, on assiste aujourd'hui à la pénible errance de la scène musicale, sinistrée, qui bégaie entre redites insipides et falotes imitations — sans que l'on puisse entrevoir le moindre symptôme d'une renaissance ou d'une relève. Condition aggravante, née sous le *derg*, une véritable frénésie d'exil s'est emparée des musiciens éthiopiens, comme si l'absence de perspectives dominait désormais les consciences et ne permettait d'autre solution ailleurs que dans un fantasmagorie nouveau monde. La réalité des exilés est pourtant assez peu chatoyante : rares sont les musiciens qui conservent leur activité après avoir quitté l'Éthiopie et, hormis une ou deux chanteuses, aucun d'entre eux n'a pu jusque-là dépasser les limites de la diaspora éthiopienne, très refermée sur elle-même.

## Coda

Chacun connaît le bon mot, aussi ravageur qu'équitable : *La justice militaire est à la justice ce que la musique militaire est à la musique* (et réciproquement). Cette lapidaire sentence indique assez combien il est admis que tout ce qui est militaire nuit aux arts. Quoi qu'il en coûte, il faut reconnaître le rôle déterminant joué par les cuivres, originellement destinés aux fanfares, dans l'évolution des musiques « indigènes » : c'est grâce à ces instruments bicornus que sont nées les musiques « modernes » d'Afrique, en Éthiopie comme dans les pays colonisés en général. Même l'Éthiopie, unique pays d'Afrique à avoir résisté aux impérialismes européens, n'a pu échapper à cette étrange bénédiction.

La modernité en question est directement associée aux instruments importés par les Blancs. Vient ensuite le temps de l'adaptation, de l'appropriation, de la « récupération » par les musiciens africains. On a vu, avec les chansonnettes de Kevork Nalbandian, les « mélodies du pays natal » revisitées par André Nicod, les « transcriptions of native music » de Kontorowicz et les arrangements stylés de Franz Zelwecker et Nersès Nalbandian, que c'est à travers la transposition cuivrée du fonds traditionnel qu'a commencé de lentement s'élaborer la musique éthiopienne moderne. D'abord à travers des fanfares et des *marching bands*, ensuite par la création d'orchestres « à l'européenne » ou « à l'américaine » patronnés par les institutions de type militaire ou culturel (Garde impériale, Police, Armée, Municipalité d'Addis Abeba, Théâtre Haylè-Sellassié 1<sup>er</sup>, Aguèr Feqer Mahbèr/Théâtre patriotique), et enfin avec l'apparition des *dinner bands* (sous tutelle hôtelière d'État ou privée) et des petites formations pop indépendantes.

Pour compléter cette conclusion, il faut encore pointer une série d'éléments qui ont contribué à l'épanouissement d'une musique extrêmement singulière au sein du concert panafricain, profondément éthiopienne malgré (à moins que ce ne soit grâce à) la présence constante, presque un siècle durant, de professeurs de musique européens — fort bienveillants à l'égard des musiques locales. Tout d'abord, la culture proprement urbaine, facteur essentiel dans l'émergence des musiques modernes, n'a guère plus d'un siècle en Éthiopie. Hormis deux villes historiques, Axum et Gondar (aujourd'hui deux simples bourgades), l'habitat rural dispersé fut la règle jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Rois et grands féodaux se déplaçaient constamment de campements en campements, entraînant des dizaines de milliers de personnes, soldats, serviteurs, artisans de toutes corporations, bardes *azmari*, courtisanes, femmes et enfants, au gré des guerres locales et de la saison des pluies. C'est avec la création d'Addis Abeba dans les années 1880 que cette culture urbaine commença lentement à se constituer, polarisant légations étrangères, commerçants, aventuriers, voyageurs, introduisant innovations et nouveaux besoins, et mêlant comme jamais auparavant les populations venues de tous les coins du royaume — particulièrement celles des provinces méridionales nouvellement soumises. Menelik plante la

« Fleur Nouvelle » pratiquement au centre géographique de l'empire qu'il est en train de fermement établir. En 1935, à la veille de l'invasion italienne, pour une population globale estimée à moins de 100 000 habitants, la capitale comptait 6 000 résidents étrangers — quelques centaines de Français, Italiens, Allemands, Américains et Britanniques pour une large majorité d'Arabes, Grecs, Indiens et Arméniens (Pankhurst 1985 : t. 2, 351 ; Consoziazione Turistica Italiana 1938 : 478). C'est surtout après-guerre qu'Addis Abeba prendra les allures de métropole qu'on lui connaît aujourd'hui.

L'*éthiocentrisme* viscéral des Éthiopiens, hérité d'une histoire millénaire, n'a pas peu contribué à la forte identité nationale de la musique, spécialement réfractaire aux influences africaines. Durant les années 1960, alors même qu'Addis Abeba devenait le siège de l'OUA et de la Commission Économique des Nations-Unies pour l'Afrique, drainant par là même une communauté internationale toujours plus importante, la présence musicale africaine se limita à la participation de quelques instrumentistes kényans ou rhodésiens aux premiers orchestres indépendants, sans que la musique intègre si peu que ce soit la moindre influence continentale. Même résistance aux influences latines, pourtant si présentes dans les grands foyers musicaux ouest-africains ou au Congo, et malgré les brillantes tentatives d'un musicien comme Mulatu Astatqé. Celui-ci fut le premier et longtemps le seul à avoir étudié la musique à l'étranger (Angleterre et USA), d'où il rapporta à la fin des *sixties* l'« éthio jazz » et une passion pour les rythmes latinos que le public éthiopien ne partagea guère<sup>25</sup>. Plutôt que vers le panafricanisme, c'est vers l'Europe et surtout les USA que les jeunes musiciens et le jeune public des années 1960 se sont tournés pour régénérer la musique éthiopienne, non sans déclencher d'épiques controverses entre anciens et

25. Il publia deux LPs aux USA dès 1966, intitulés *Afro-Latin Soul* (et un troisième, *Mulatu of Ethiopia* en 1972), avec son Ethiopian Quintet composé de musiciens américains et latino-américains (Worthy Records). Soit trois ans avant la première tournée de Fela aux USA, et six ans avant la percée déterminante du *Soul Makossa* de Manu Dibango (1972) sur le marché occidental « pré-World Music », et ceci grâce au public afro-américain. C'est dire à quel point l'histoire de la modernité musicale du continent africain doit être reconsidérée en intégrant l'aventure éthiopienne, quand bien même ce foyer d'agitation fut sans relation réelle, musicalement comme « idéologiquement », avec les révolutions musicales initiées notamment par le highlife ghanéen, le jazz sud-africain, la rumba congolaise et, bien plus plus tard, par Fela. L'Afrique est vaste et polymorphe, et la « continentalisation » de son histoire musicale, en particulier pour tout ce qui a trait à la réflexion sur la problématique musiques locales africaines/jazz américain, n'a rien à gagner à être rationalisée ou homogénéisée. Cela conduit à admettre que l'unité africaine, en musique comme en politique, n'est qu'une pétition de principe sinon une billevesée. L'idée même de « musique africaine » nous paraît une facilité de langage aussi impropre que l'idée absurde de musique européenne — que personne d'ailleurs ne songe à théoriser. Quant à Mulatu Astatqé, par-delà sa profonde « éthiopianité », il est lui-même, musicalement, un cas absolument à part, atypique et unique en son genre au sein de la scène éthiopienne.

modernes, ce dont la presse de l'époque nous a conservé les échos<sup>26</sup>. Entre 1962 et 1977, comme un prélude à l'inflation des ONG à partir des années 1980, ce sont 3 000 volontaires des Peace Corps qui ont irrigué l'Éthiopie de leur juvénile américanité (musique, mode vestimentaire, comportements). Depuis Asmara, c'est la base américaine de Kagnew qui diffusait à travers sa radio les musiques qui faisaient vibrer au même moment l'internationale *teenager* — Rock'n roll, rhythm & blues, soul, country, twist... —, et que les musiciens érythréens essaïmaient ensuite dans la capitale.

Malgré cet afflux d'influences américaines sinon cosmopolites, il est remarquable d'observer à quel point la musique éthiopienne d'alors a conservé une forte texture nationale. Par-delà ses emprunts criants, et sans être spécialiste de l'*afro-beat*, à peu près n'importe quelle oreille occidentale peut identifier dès la première mesure que l'on est en présence de musique éthiopienne alors même que nombre de cultures musicales africaines, laminées par leurs voisines ou, plus récemment, englouties dans le tourbillon mondialiste de la World Music, ont perdu toute identité.

*Centre français d'études éthiopiennes, Addis Abeba.*

## BIBLIOGRAPHIE

ÁLVARES, F.

1989 [1540] *Verdadeira informação das terras do Preste João das Índias*, Mem Martins, Publicações Europa-América (Neves Agua ed.).

ARMANDY, A.

1930 *La désagréable partie de campagne (Incursion en Abyssinie)*, Paris, Librairie Alphonse Lemerre.

BAIRU TAFLA

1991 *Ethiopia and Austria*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag.

BARDEY, A.

1981 *Barr-Adjam (Souvenirs d'Afrique Orientale 1880-1887)*, Paris, Éditions du CNRS (Joseph Tubiana éd.).

26. En particulier *Addis Reporter*, hebdomadaire éthiopien de langue anglaise qui fut en 1969-1970 l'épicentre pugnace et progressiste de toutes les controverses du moment — mini-jupes, coupes afro, invasion de la Soul Music et, plus largement, de valeurs étrangères à l'Éthiopie, acculturation, « Hyphenated Ethiopian », etc.



BECCARI, C. (ed.)

1903-1917 *Rerum Æthiopicarum Scriptores Occidentales Inediti a saeculo xvi ad xix*, 15 vol., Roma (Reprint Culture et Civilisation, Bruxelles, 1969).

BECKINGHAM, C. F. & HUNTINGFORD, G. W. H.

1954 *Some Records of Ethiopia 1593-1646*, London, Hakluyt Society.

COMBES, E. & TAMISIER, M.

1838 *Voyage en Abyssinie, dans le pays des Galla, de Choa et d'Ifat*, 4 vol., Paris, Louis Desessart.

CONSOCIAZIONE TURISTICA ITALIANA

1938 *Guida dell'Africa Orientale Italiana*, Milano.

CRAWFORD, O. G. S.

1958 *Ethiopian Itineraries circa 1400-1524*, The Hakluyt Society, Cambridge University Press.

D'ABBADIE, A.

1983 *Douze ans de séjour dans la Haute-Éthiopie (Abyssinie)*, 4 vol., Citta del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana.

DE CASTRO, L.

1915 *Nella terra dei Negus. Pagine raccolte in Abissinia*, 2 vol., Milano, Fratelli Treves.

DU BOURG DE BOZAS

1906 *De la mer Rouge à l'Atlantique à travers l'Afrique tropicale (Octobre 1900-Mai 1903)*, Paris, F. R. de Rudeval.

DUFTON, H.

1970 [1867] *Narrative of a Journey through Abyssinia in 1862-3*, Westport, Connecticut, Negro Universities Press-Greenwood Press.

FALCETO, F.

2001 *Abyssinie Swing. A Pictorial History of Modern Ethiopian Music/Images de la musique éthiopienne moderne*, Addis Ababa, Shama Books.

FUSELLA, L.

1947 « Pubblicazioni amariche in Abissinia », in *Rassegna di Studi Etiopici*, V (gennaio-dicembre) : 99.

GLEICHEN, C.

1898 *With the Mission to Menelik, 1897*, London, Edward Arnold.

HINDLIP, Lord

1906 *Sport and Travel (Abyssinia and British East Africa)*, London, T. Fisher Unwin.

MENDEZ, A.

1628 « Lettera di Monsignor Patriarca di Ethiopia dell'Anno M.DC.XXVI », in *Lettere annue di Ethiopia Del 1624, 1625 e 1626, per l'Herede di Bartolomeo Zanetti*, Roma.

MÉRAB, Dr

1921-1929 *Impressions d'Éthiopie (L'Abyssinie sous Ménélik II)*, 3 vol., Paris, Leroux.

MONDON-VIDAILHET, C.

1897 « Le premier de l'an abyssin », *Le Temps*, 28 octobre.

1898 « La cour d'Éthiopie. Le roi des rois », *Le Temps*, 22 mars.

NICOD, A.

1936 « La musique éthiopienne », in Adrien ZERVOS, *L'Éthiopie telle qu'elle était en septembre 1935*, Athènes : 246-248.

1937 *Et in Etiopia ego*, Avignon/Monte-Carlo, Maison Aubanel Père/ L'Intercontinentale d'Édition.

PACQUIER, A.

1996 *Les chemins du baroque dans le Nouveau Monde. De la Terre de Feu à l'embouchure du Saint-Laurent*, Paris, Fayard.

PAEZ, G.

1628 « Lettera annua di Ethiopia Dal Giugno dell, Anno 1624, fino a quello dell 1625 », in *Lettere annue di Ethiopia Del 1624, 1625 e 1626*, Roma, per l'Herede di Bartolomeo Zanetti.

1629 *Histoire de ce qui s'est passé au royaume d'Éthiopie les années 1624, 1625 et 1626*, Paris, Chez Sébastien Cramoisy.

PANKHURST, R.

1985 *History of Ethiopian Towns*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag.

PEARCE, N.

1980 [1831] *The Life and Adventures of Nathaniel Pearce*, 2 vol., London, Sasor.

RÉMOND, G.

1924 *La route de l'Abbaï noir (Souvenirs d'Abyssinie)*, Paris, G. Crès et Cie.

RIMBAUD, A.

1887 *Lettre au directeur du Bosphore égyptien* (15 et 27 août).

SKINNER, R. P.

1906 *Abyssinia of To-day. An Account of the First Mission Sent by the American Government to the Court of the King of Kings (1903-1904)*, London, Edward Arnold.

VIVIAN, H.

1901 *Abyssinia (Through the Lion-Land to the Court of the Lion of Judah)*, London, Arthur Pearson.

WEST, S.

1949 « Musical Development in Ethiopia. A Conference with Alexander Kontorowicz », in *Étude. The Musical Magazine*, LXVII (2) : 69, 127.

WORKAFERAHU KEBEDE

1970 « Soul Music Invades Ethiopia », *Addis Reporter*, II (4) : 16-19.

## DISCOGRAPHIE

FALCETO, F.

1997-2002 Collection de CD « éthiopiennes », Buda Musique-Mélodie, Paris (14 vol. parus, une dizaine à paraître).

FRISCH, J.-C.

1996 « La musique européenne en Chine, XVII-XVIII<sup>e</sup> siècles », in *Concert Baroque à la Cité Interdite*, CD Astrée Auvidis E 8609, Paris.

PACQUIER, A.

Collection de CDs « Les chemins du baroque », K617-Média 7.

PICARD, F.

1996 « La musique chinoise et les bons pères », in *Concert Baroque à la Cité Interdite*, CD Astrée Auvidis E 8609, Paris.

1998 « La musique catholique en Chine du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle », in *Messe des jésuites de Pékin*, in CD Astrée Auvidis E 8642, Paris.

2002 *Chine : Jésuites & Courtisanes*, CD Buda Records-Universal, Paris.

## RÉSUMÉ

Les premières influences musicales européennes en Éthiopie remontent à l'époque baroque, au début du XVII<sup>e</sup> siècle. Malgré des débuts prometteurs, les méthodes d'évangélisation des missions jésuites ne connurent pas de prolongements musicaux durables comme ce fut le cas en Chine ou en Amérique du Sud. Christianisée dès le IV<sup>e</sup> siècle, l'Éthiopie rejeta finalement le catholicisme romain, malgré la conversion de l'empereur Susenyos qui dut abdiquer en 1632 sous la pression de la très puissante Église copte orthodoxe.

Au lendemain de la victoire d'Adoua contre les Italiens (1896), la musique moderne prit véritablement racine en Éthiopie grâce à l'envoi d'un kit de fanfare offert par le tsar Nicolas II. Durant un demi-siècle, jusqu'à la guerre italo-éthiopienne (1935-1941), la lente appropriation des instruments musicaux s'effectua à travers un répertoire assez strictement européen. Après-guerre, grâce à des instructeurs inspirés par les *big bands* américains, la musique éthiopienne accompagna la fin du régime impérial (1974) avant d'être démantelée sous le *derg*. L'*éthiocentrisme* viscéral des Éthiopiens, largement anti-africain, s'accommoda davantage des influences européennes et américaines que du panafricanisme officiel proclamé dans la capitale de

l'OUA. Les impressionnantes sections de cuivres des orchestres institutionnels, intégrant soul et rhythm and blues dans les années 1960, produisirent néanmoins une musique à forte identité éthiopienne, singulière au sein du concert africain.

ABSTRACT

*A Century of Modern Music in Ethiopia (preceded by a Baroque hypothesis).* — The first European musical influences in Ethiopia date back to the Baroque Era in the early 17th century. Despite these promising beginnings, the methods used by Jesuit missionaries did not have lasting effects on the country's music, unlike what happened in China or South America. Converted to Christianity in the 4th century, Ethiopia rejected Roman Catholicism even though Emperor Susenyos embraced it (but had to abdicate in 1632 under pressure from the powerful Coptic Church). Following the victory over Italy at Adwa in 1896, modern music took root in Ethiopia thanks to Czar Nicolas II who offered a brass band. For half a century (till the 1935-1941 war with Italy), European musical instruments were slowly adopted for performing a strictly European repertoire. After WW II, instructors inspired by the American big bands provided the country with music up until the Empire collapsed in 1974 and the Derg put an end to this music. Ethiopians' deep-seated "Ethio-centrism" (and anti-Africanism) tolerated European and American influences better than the pan-Africanism officially proclaimed in the OAU's capital. The impressive brass sections in institutional orchestras integrated soul and rhythm-and-blues music in the 1960s and have produced a music with a strong Ethiopian identity, which stands out in Africa.

Mots-clés/Keywords : Addis Abeba, Éthiopie, Amha Eshèté, *Arba Lidjotch*, Cardeira, Glenn Miller, Haylè-Sellassié, Imperial Bodyguard Band, Kontorowicz, Nalbandian, Nicod, Ras Têfêri, Zelwecker, arpa, bandorriglia, cimbalo, cravo, cuivres, fanfare, manicordion, orgãos, rabequinha, viole/*Ethiopia, brass band, musical instruments.*