— TABOU —

MUSIQUES MIGRANTES

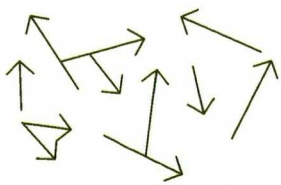
sous la direction de Laurent Aubert

infolio

MEG

Collection — TABOU —

En coédition avec Infolio éditions, le Musée d'ethnographie de Genève lance une nouvelle collection d'information scientifique pluridisciplinaire autour de l'anthropologie aujourd'hui. Les scientifiques d'ici et d'ailleurs sont invités à collaborer à cette entreprise en répondant à la question: à quoi sert l'anthropologie? Race, racines, ethnie, identité, altérité, individu, communauté, société, nature, culture, multiculturel, migrations, tous ces concepts, largement utilisés dans le langage commun, impliquent des significations et des représentations à passer au crible d'une analyse critique.
Comprendre l'humain dans toute sa diversité et dans son unité, tel est le but que chaque ouvrage se propose d'offrir à un large public.



MUSIQUES MIGRANTES

Comité de rédaction de – tabou –
Laurent Aubert
Erica Deuber Ziegler
Jérôme Ducor
Geneviève Perret

Rédaction
Musée d'ethnographie de Genève
Bd Carl-Vogt 65, 1205 Genève
Tél: (+41 22) 418 45 57
Site: www.ville-ge.ch/meg
E-mail: edition.meg@ville-ge.ch

Ouvrage publié avec le concours des Ateliers d'ethnomusicologie de Genève. www.adem.ch

Le contenu de chaque article n'engage que la responsabilité de son auteur.

© 2005, Musée d'ethnographie, CH-Genève, www.ville-ge.ch/meg
© 2005, Infolio, CH-Gollion, www.infolio.ch
Conception graphique: Atelier B, Genève

ISBN 2-88474-227-1

— TABOU —

MUSIQUES MIGRANTES

De l'exil à la consécration

Sous la direction de Laurent Aubert

infolio

|ME|G|
DÉPARTEMENT DES AFFAIRES CULTURELLES

VILLE DE GENÈVE

Sommaire

Laurent Aubert 11
Prélude

Denis Constant Martin 17
Entendre les modernités:
l'ethnomusicologie
et les musiques «populaires»

Jorge López Palacio 53
Ma voix nomade

Djamchid Chemirani 79
Le voyage d'une tradition

Vincent Zanetti 87
La nécessaire reconnaissance
des milieux traditionnels
dans l'apprentissage des percussions
ouest-africaines

Laurent Aubert 109
Les passeurs de musiques:
images projetées et reconnaissance
internationale

Henri Lecomte 131
Deux ou trois choses que je sais d'elles...

Arnaud Robert 145
Le jour où j'ai commencé à recevoir le monde dans ma boîte aux lettres

Étienne Bours 165
Tintin au pays de la world

Benoît Thiebergien 179
Où est le monde? Migrations des esthétiques, esthétiques des migrations

Chérif Khaznadar 191
Ainsi va la mode

Marcello Sorce Keller 197
La musique de l'émigration italienne et suisse aux États-Unis

Mauro Abbühl 211
Vingt ans qui ont changé la musique en Suisse

Patrik Dasen 225
Postlude

Les auteurs 231

PRÉLUDE

Laurent Aubert

Le phénomène des migrations est une donnée significative de l'époque actuelle, et son incidence musicale demeurera probablement comme un des éléments les plus importants de l'histoire de la musique à la fin du XX^e^ et au début du XXI^e^ siècle. Non seulement les musiques «du monde» sont désormais largement diffusées, mais, qui plus est, elles sont à la mode – du moins certaines d'entre elles – et leur influence a marqué pratiquement tous les domaines de la création contemporaine, tant dans le domaine de la musique savante que dans celui des expression populaires – que cette distinction ait un sens ou non.

La migration des musiques va évidemment de pair avec celle des musiciens, même si ces deux courants ne se recoupent que partiellement. Paris est aujourd'hui devenue une plaque tournante pour les griots d'Afrique de l'Ouest, tout comme Berlin pour les bardes turcs, Londres pour les artistes indo-pakistanais ou New York pour les vedettes de la salsa. Cette nouvelle donne n'est d'ailleurs pas restée sans incidence sur le développement de ces musiques: certaines se sont trouvées enrichies par

l'apport d'influences nouvelles, de technologies inédites; d'autres, au contraire, n'ont pas résisté au rouleau compresseur de la mondialisation et se sont affadies au point de devenir méconnaissables. D'une manière générale, les musiciens migrants se retrouvent souvent tiraillés entre les exigences de leur héritage culturel et celles de leurs nouveaux débouchés, d'autant plus lorsque des impératifs d'ordre économique se superposent à des considérations esthétiques et identitaires.

Certains puristes estiment que les musiques migrantes sont tout au plus des musiques traditionnelles de seconde zone, qu'elles ne sont plus authentiques et qu'elles ont perdu tout intérêt culturel du fait de leur décontextualisation. Ne devrions pas plutôt considérer cette situation pour ce qu'elle est, sans a priori? Les musiciens – du moins les musiciens de métier – n'ont-ils pas été de tout temps des migrants, des transfuges et des métisses culturels? Quant à l'authenticité, concept ambigu s'il en est, doit-elle être considérée comme le respect de règles supposées immuables, ou simplement comme le produit de la sincérité? Dans ce sens, qu'il s'adonne aux joies du maqâm, du menuet, de la carmagnole, du rap ou de la techno, tout musicien peut être considéré comme authentique, dans la mesure où son expression s'insère dans un contexte et qu'elle y répond à un besoin, ou en tout cas à une demande.

Ce n'est que dans la mesure où chacun est accepté pour ce qu'il est, quelles que soient son origine et sa sensibilité, qu'une société réellement pluriculturelle peut s'élaborer de façon harmonieuse: par l'intégration des différences et non par le nivellement, par le dialogue et non par les durcissements identitaires. Si ce n'est pas le rôle du politique que de favoriser systématiquement le maintien de prati-

ques culturelles référentielles parmi les populations migrantes, c'est en revanche sa responsabilité que d'en prendre l'existence en compte et de leur fournir la place qui leur revient dans la vie de la cité, que ce soit en soutenant les initiatives pédagogiques allant dans ce sens ou en accueillant les productions artistiques qui les illustrent.

À cet égard, la musique propose un terrain d'action privilégié car elle constitue à la fois un marqueur socioculturel fort et un moyen de communication puissant entre les individus et les communautés. Elle aide le migrant à reconstruire sa personnalité en manifestant son sentiment d'appartenance à un groupe, tout en l'aidant à communiquer avec l'autre sur une base non verbale. La musique qu'il choisira de jouer exprime sa vision de la société et du monde; elle résulte de choix non seulement artistiques et économiques, mais aussi identitaires et politiques, de choix de vie. Et quels qu'ils soient, ces choix sont tous respectables.

D'une manière générale, la musique est un domaine où les particularismes culturels peuvent s'exprimer sans conflit, et où ils sont souvent perçus comme valorisants. D'avoir un jour été ému par un chant d'origine lointaine, même sans en comprendre les paroles, ou d'avoir été entraîné par un rythme venu d'ailleurs, même si ses subtilités nous échappent: de telles expériences sont loin d'être anodines. Elles nous amènent à prendre conscience de l'unité de la nature humaine, une unité qui ne s'oppose pas à sa diversité, mais qui s'en nourrit. Il ne s'agit pas de tolérer l'autre malgré sa différence, mais de l'accepter dans sa différence car elle a quelque chose à nous apprendre sur nous-mêmes. Là réside probablement un des plus grands défis que nous impose le monde contemporain.

Ce volume réunit une série de réflexions développées lors d'un colloque qui s'est tenu à Genève les 22 et 23 novembre 2003. Organisé par les Ateliers d'ethnomusicologie à l'occasion de leur vingtième anniversaire, cet événement était conçu comme un hommage aux nombreux musiciens «du monde» vivant parmi nous, et plus particulièrement aux interprètes de musiques dites «traditionnelles» ayant récemment été amenés à développer leur pratique dans l'émigration, loin de leur terre d'origine. La publication de ce recueil dans la nouvelle collection «Tabou» du Musée d'ethnographie de Genève est ainsi particulièrement bienvenue, compte tenu de sa perspective et de la collaboration déjà ancienne entretenue entre les deux institutions.

Les intervenants ayant accepté de contribuer à cette publication sont tous, à un titre ou à un autre, engagés dans le domaine des musiques du monde, que ce soit en tant que musiciens, que chercheurs (en l'occurrence ethnomusicologues, anthropologues et politologues), que journalistes ou que responsables culturels. Ces spécialistes ont été sollicités en fonction de la complémentarité de leurs points de vue, de leurs expériences et de leurs actions menées en faveur des musiques du monde. À travers une réflexion collective sur la mondialisation des pratiques musicales, cet ouvrage apporte ainsi de nombreux éléments nouveaux au débat en cours sur les enjeux de la diversité culturelle.

ENTENDRE LES MODERNITÉS

L'ethnomusicologie et les musiques «populaires»

Denis-Constant Martin

Les musiques bougent; elles ont toujours bougé. Les musiques changent; elles ont toujours changé. Dès l'aube de l'humanité, les hommes se sont déplacés, et leurs pratiques avec eux. Lorsqu'ils se sont croisés, ils ont échangé et, de ces échanges, sont nés des formes, des systèmes nouveaux. De ce point de vue, rien n'a fondamentalement changé. Pourtant, les mouvements sont devenus plus vastes, les échanges, plus intenses. Deux époques représentent des moments de transformations qualitatives ayant influé grandement sur les processus qui ont abouti à l'apparition de musiques aujourd'hui écoutées d'un bout à l'autre de la planète: celle de la découverte, pour les Européens, de mondes nouveaux dans ce qu'ils nomment les Amériques, l'Asie et l'Afrique; celle de l'invention de techniques permettant la reproduction du son.

Les grands voyages, les explorations des XV^e^ et XVI^e^ siècles poussent vers l'est (Vasco de Gama) et l'ouest (Christophe Colomb) des voyageurs, bientôt suivis de conquérants et de religieux chrétiens. Si toute l'Asie ne tombe pas sous le joug des puissances européennes, les Amériques finissent par être totalement asservies et,

dans une grande part, soumises à une économie de plantation esclavagiste dont la main d'œuvre est amenée du continent africain destiné à être, lui aussi (à l'exception de l'Éthiopie), colonisé. La domination s'accompagne de violences absolues pouvant aller jusqu'au génocide. Partout, cependant, là où les populations indigènes sont anéanties, là où des êtres humains sont réduits au rang de bêtes de somme, là où des aristocrates et des savants se rencontrent plus paisiblement (en Chine par exemple), partout ces contacts sont l'occasion de transferts culturels[1]. Les Jésuites en Asie[2] et en Amérique[3] fournissent des truchements pour ces échanges bilatéraux et nous en ont laissé des traces probantes ne rappelant cependant qu'une toute petite partie de ce commerce musical dans lequel furent aussi impliqués d'innombrables illettrés de toutes origines.

Là où ces contacts et transferts s'inscrivent dans une longue durée (dans les Amériques, dans ce qu'on nomme aujourd'hui Ceylan, ou l'Indonésie, en Afrique plus tard), ils engendrent des mélanges puis, à partir de ces mélanges, des innovations. C'est de ces innovations que découle la quasi-totalité des musiques actuellement commercialisées sur une grande échelle. Mais, pour passer à ce stade de la transformation en marchandise de musiques le plus souvent non (ou non totalement) écrites issues des transferts culturels, il a fallu que soient imaginés des

1. Sur la notion de transfert culturel, voir: Turgeon, Delâge, Ouellet 1996.
2. Cf. les enregistrements dirigés par Jean-Christophe Frisch et François Picard chez Auvidis et Buda Records.
3. Cf. la collection de disques «Les chemins du baroque en Amérique» chez K 617 et Pacquier 1996.

systèmes autorisant le déplacement des sons indépendamment des hommes qui les produisent: toutes les formes d'enregistrement successives, étant combinées à partir de la seconde moitié du XIXe siècle.

Dès lors, il devient possible de parler de musiques «populaires» modernes de diffusion commerciale[4]; elles font florès au XXe siècle, au point d'y dominer la production phonographique et le marché des vidéos ou DVDs musicaux. Elles se distinguent des musiques considérées comme savantes parce qu'elles n'exigent pas d'apprentissage formel et obéissent à des règles implicites toujours susceptibles d'être modifiées par n'importe qui; elles diffèrent des musiques dites «de la tradition» par leur large circulation (désormais mondiale), favorisée par leur reproduction électro-acoustique, et, surtout, par le fait qu'elles sont des produits vendus sur un marché contrôlé par de puissants intérêts financiers. Enfin, issues du mélange, elles continuent de se mélanger sans le moindre respect pour les frontières de pays ou de genre. La mode récente des musiques dites «du monde» *(world music)* érige la fusion, le «métissage» en principe; elle phagocyte des musiques «populaires» déjà existantes mais aussi des musiques de transmission orale «traditionnelles», voire des musiques savantes. Elle n'est cependant qu'un cas particulier, bien qu'extrême sans doute, de processus qui ont sous-tendu la commercia-

4. L'adjectif «populaire» est ici employé par souci de brièveté et de simplicité; sur les questions que soulève l'opposition savant – élitaire / populaire, voir: Martin 2000; quant à «moderne», il aurait été évidemment mieux de le remplacer par «contemporain» si ce qualificatif n'avait été, depuis la seconde moitié du XXe siècle, réservé à une partie de la musique «savante» de création.

lisation des musiques depuis plus d'un siècle (AUBERT 2001; MARTIN 2002c); c'est pour cette raison qu'il ne me semble pas nécessaire de leur accorder un statut spécial dans les paragraphes qui suivent.

Ces musiques («populaires» modernes de diffusion commerciale) font partie intégrante du monde où nous vivons; le plus grand nombre les consomme et chacun les entend dans les circonstances les plus variées, qu'il le souhaite ou non. Elles sont un fait social et, à ce titre, constituent un objet dont l'analyse doit permettre d'accéder à une meilleure compréhension du fonctionnement des sociétés contemporaines. Les tentatives faites en ce sens depuis une quarantaine d'années ont été inspirées par les méthodes de disciplines diverses: anthropologie, sociologie, études culturelles, études de communication, critique littéraire et, plus rarement, ce qui semble paradoxal, musicologie[5]. Profuses et disparates, tant ce sur quoi elles se penchent que la manière dont elles le font invitent à (re)poser la question de leurs rapports avec l'ethnomusicologie: cette dernière détient-elle des outils capables de mettre mieux en évidence, de saisir plus finement les rapports qu'entretiennent les musiques «populaires» et les sociétés où elles sont produites et consommées, la place qu'elles y tiennent, le rôle qu'elles y jouent et, surtout, ce qu'elles peuvent, après examen, nous en apprendre?

5. Voir, entre autres, pour les écrits en anglais, la bibliographie de Brackett 2000; pour ceux en français, les références citées dans les articles de *Musurgia* 1998.

Quelle ethnomusicologie?

Le débat qui a longtemps agité les milieux de l'ethnomusicologie – faut-il accorder le primat à la dimension ethno- ou à la dimension musico- des phénomènes musicaux? – est aujourd'hui dépassé; les deux approches doivent être considérées comme complémentaires, et non concurrentes ou antagonistes. Il est toutefois utile de le rappeler dans la mesure où il peut se retrouver dans les discussions portant sur les approches sociologiques de la musique, celles notamment qui visent les musiques «populaires». Il convient donc de répéter d'emblée que, si la multiplicité des points de vue et des techniques d'investigation est la garantie d'un résultat fécond, s'agissant de musique il est néanmoins indispensable que soit prise en compte la spécificité des phénomènes envisagés, donc les manières dont sont, acoustiquement et socialement, organisés les sons[6].

Il importe donc de placer la musique au point de départ du travail, de situer cette musique dans l'histoire, sociale et musicale et de s'intéresser nécessairement, dans le cas des musiques «populaires» à leurs histoires. Car ces musiques évoluent et se transforment. L'ethnomusicologie pertinente pour traiter des musiques «populaires» doit posséder les moyens de saisir les mutations. Les Américains, à la suite notamment de Bruno Nettl et Richard Waterman, y insistent: le changement en musique est plutôt la norme que l'exception (Blum et al. 1993: 20), la reproduction des structures entraînant leur

6. S'agissant de la sociologie de l'art, Pierre Francastel (1989 [1970]) insiste également sur la nécessité d'analyser les techniques et les matériaux d'où surgit l'œuvre.

transformation (*ibid.*: 26); toute tradition est en fait un cadre pour la créativité (COPLAN 1993); idées que Laurent Aubert synthétise parfaitement:

> «Une tradition musicale constitue [...] à la fois un cadre normatif et une chaîne de transmission. La dimension créative y est toujours présente dans la mesure où, consciemment ou non, chacun y imprime la marque de sa subjectivité, y apporte la mesure de son talent.» (AUBERT 2001: 22).

Dans cette perspective, il n'est évidemment pas de musiques «pures», authentiques; dans la longue durée, les traditions immuables, «ancestrales» ne sont que fiction. En musique, comme pour tout phénomène humain, il faut penser un «syncrétisme originaire» et raisonner en termes de «logiques métisses» (AMSELLE 1990); Bruno Nettl le savait (NETTL 2001: 263) et Margaret Kartomi l'avait souligné: les contacts interculturels entraînent nécessairement une «transculturation musicale» (KARTOMI 1981). En fait, de nombreux ethnomusicologues (Laurent Aubert, Stephen Blum, Jean-Jacques Nattiez, Bruno Nettl, pour en nommer seulement quelques-uns) considèrent qu'une ethnomusicologie étudiant les rapports entre musique et société dans leur dimension historique, s'intéressant aux mélanges entre musiques et aux innovations auxquelles ces entremêlements ont donné lieu a vocation à établir les fondations d'une musicologie générale. John Blacking la pose comme une méthode, et non comme un secteur d'études particulier (AUBERT 2001: 2).

Les musiques «populaires» se placent normalement dans le champ d'investigation d'une telle ethnomusicologie dont la vocation est:

- de fournir des cadres théoriques et des méthodes d'analyse utilisables pour l'étude de toutes les musiques, y compris récentes, commercialisées et pas exclusivement transmises par oral;
- d'appréhender les changements et les créations;
- d'éclairer la place, le rôle et les significations des musiques dans les sociétés où elles sont conçues, jouées et écoutées;
- par là, de fournir des outils originaux à la compréhension du fonctionnement de toutes les sociétés.

Questions de l'ethnomusicologie

Ainsi conçue, l'ethnomusicologie peut d'abord aider à poser des questions aux musiques «populaires», des questions qu'elle a adressées à d'autres formes de musique et qui ont nécessité la mise au point de moyens adéquats pour tenter d'y répondre. On peut en regrouper certaines des plus stimulantes sous trois grandes rubriques: problèmes de la continuité et du changement; de la description et de la catégorisation; du symbolisme et de la sémantique musicaux.

Continuités et changements

Si le principe du mouvement perpétuel des musiques et de leur incessant mélange est admis, il convient de définir ce qui peut être caractérisé comme changement, de déterminer la nature de ces changements sur l'arrière-plan des continuités qui les relient. Une analyse paramétrique classique est, pour ce faire, adaptée: l'étude des modifications intervenant dans les structures et les formes, l'organisation musicale (homophonie/polyphonie,

etc.), les lignes mélodiques, les échelles, les mètres, les rythmes, les timbres, l'instrumentarium permet de repérer des changements, même limités, et donc d'en préciser l'ampleur. Elle donne les outils pour capter l'apparition de systèmes ou de genres nouveaux et pour apprécier l'importance de la rupture ainsi provoquée dans les chaînes de persistances. C'est ainsi que procèdent Chris Waterman (1990; 1993) à propos de la *jùjú music* du Nigeria et Carlos Sandroni (1997; 1998; 2000; 2001) afin d'interpréter l'apparition d'un *samba* moderne au Brésil. Dans le cas du *reggae* jamaïcain, une telle analyse paramétrique suggère de placer la rupture au moment où s'impose le *ska* (début des années 1960) et de considérer le passage du *ska* au *reggae* proprement dit, via le *rock steady*, comme un glissement manifesté, pour l'essentiel, par une série de transformations de la cellule rythmique (Constant 1982).

Ces repérages dans la matière musicale elle-même sont indispensables pour démonter les mécanismes du changement. Ils viennent non seulement démontrer que les contacts humains impliquent des échanges musicaux, ils indiquent plus précisément, en contrepoint à une histoire sociale fine, comment. Anthony Seeger (1993) pour le Brésil et Sabine Trébinjac (1997) pour la Chine illustrent cette démarche et établissent solidement les rapports entre emprunts musicaux, représentations de Soi et de l'Autre et, finalement, construction de visions du monde partagées au sein d'un groupe. Urbanisation, migration, transformation des structures sociales transparaissent d'une manière ou d'une autre dans la musique. On a coutume de découper l'histoire des styles de *blues* afro-américain selon les vagues d'exode rural et d'afflux de popula-

tions noires dans les grandes villes[7]. On pourrait s'en inspirer pour le *raï* d'origine algérienne et pour le *bhangra* d'origine indo-pakistanaise. Enfin, c'est la mise en rapport des évolutions sociales et des évolutions musicales – à partir d'une analyse musicale faisant ressortir ce qui change et la manière dont cela change – qu'il devient possible d'interpréter les évolutions musicales en recourant à l'analyse symbolique. Carlos Sandroni *(ibid.)* décrit précisément comment, au tournant des années 1920, le changement de formule rythmique – le passage du *tresillo* au «paradigme de l'Estácio» – parce qu'il est lié à des modifications de la représentation du Noir dans la société brésilienne, accompagne des transformations sociales et prélude à un réaménagement de l'idéologie qui apparaîtra au grand jour politique à l'avènement de l'Estado Novo (1937). À Trinidad et Tobago, le mitonage du *chutney soca*, puis sa reconnaissance officielle comme catégorie de compétition pendant le carnaval ont laissé entendre que la place des Indo-Trinidadiens n'était plus la même qu'à l'indépendance et que l'un d'entre eux pouvait devenir premier ministre (Martin 2002b).

Description et catégorisation

Toutes ces procédures exigent au commencement une description minutieuse de la matière musicale. Jean-Jacques Nattiez l'affirme:

---

7. Cf., par exemple: Keil 1969, notamment son appendice C «Blues styles: an annotated outline» (pp. 217-224) et Rowe 1983, notamment le chapitre 2, «From farm to factory» (pp. 26-39).

> «Si lien il y a entre le socioculturel et la musique comme fait sonore, il convient d'expliciter entre quels aspects du comportement social ou de la culture et quels traits de la musique le lien peut être établi.» (NATTIEZ 2002: 107, souligné par l'auteur)

Et la description des musiques «populaires» de rencontrer les mêmes problèmes que celle qui s'intéresse à toutes les autres formes de musique. Elle peut être faite d'un point de vue étique ou émique, car il existe indéniablement des conceptions et des langages particuliers aux producteurs et aux consommateurs de certains genres ou styles qu'il faut recueillir pour les comparer aux résultats de l'analyse pratiquée selon des modalités générales. Elle peut nécessiter des transcriptions et, donc, se heurter à la difficulté, voire à l'impossibilité de rendre graphiquement certains sons (*scratches* des DJs; sons électro-acoustiques de la techno) à moins d'en inventer les moyens. Dans certain cas, le recours au sonagramme peut être nécessaire. Mais, comme ailleurs, la seule transcription est insuffisante, d'autant plus que les musiques «populaires» modernes ne sont ni complètement orales, ni totalement écrites. Dans bien des cas, l'écrit apparaît comme un «pense-bête» qui ne contient même pas l'embryon du produit sonore effectivement réalisé; la transmission orale est souvent décisive, comme dans les *steel bands* trinidadiens (HELMINGER 2001) ou les chœurs dits «malais» du Cap en Afrique du Sud (MARTIN 2002d,e); les programmateurs associés à des mémoires électroniques jouent un rôle de plus en plus important. Certaines musiques considérées comme «traditionnelles» (AUBERT 2001: 133-136; CHEYRONNAUD 1997; MABRU 1988) invitent à penser la complémenta-

rité écrit/oral; les musiques populaires modernes demandent de réussir à concevoir l'intrication écrit/oral/enregistré/stocké en mémoire informatique/mis en jeu grâce à des programmes de musique assistée par ordinateur (MAO).

Qui s'intéresse aux musiques «populaires» ne peut pas ne pas travailler sur le geste[8] et sur la performance car ils représentent l'un des canaux privilégiés de la symbolisation dans le cours d'une production musicale immédiate, ainsi que dans les vidéogrammes (MARTIN 2002a). Rapports internes au groupe des musiciens (et expression par le geste de ces rapports), mise en scène de la musique[9], relations musiciens/auditeurs-danseurs sont autant de points d'articulation entre les structures de la musique et les exigences de la vie collective (WATERMAN 1990: 196-212, 217) où se déploient des représentations des liens sociaux et, parfois, d'un véritable «ordre du monde» (MARTINEZ 2001). La performance peut être appréhendée comme l'anthropologie le ferait d'un rituel; les vidéogrammes peuvent être regardés à l'aide des techniques d'analyse du cinéma (METZ 1968, 1972).

Les descriptions ne sont jamais une fin; elles sont un passage obligé vers l'analyse et l'interprétation. Elles sont nécessaires pour la modélisation, à l'aide de laquelle il devient possible de comparer et d'établir des catégories

8. Cf. Le vol. 14, 2001, des *Cahiers de musiques traditionnelles*.
9. Le *punk rock* proposé par des groupes français tels que les Béruriers noirs ou Ludwig Von 88 dans les années 1980-90 en fournit de spectaculaires exemples; les célébrations du soixantième anniversaire de Johnny Hallyday dans divers stades français ont fait l'objet de cérémonials grandioses.

musicales[10]. Une manière de catégorisation s'inspirant de celle qui est pratiquée par les ethnomusicologues (Arom 1994; Fürniss, Olivier 1997; Olivier 2001) est absolument indispensable dans le domaine des musiques «populaires»: parce qu'elles sont des produits commerciaux. Elles sont conçues, diffusées, commentées et achetées selon une grille de classement en appellations marchandes dont la pertinence musicale est en général très faible[11]. La comparaison des grilles de classement commerciales et de classifications en catégories musicales établies sur la base de propriétés formelles intrinsèques fournit le moyen de mieux comprendre les systèmes d'associations et de représentations dans lesquels les musiques sont incluses, comme les stratégies commerciales qui s'efforcent de jouer sur ces associations et représentations pour vendre les produits musicaux. Sur la scène française, dans la pratique, *ska* et *reggae* sont confondus, ils sont parfois intimement combinés avec *ragga*, voire avec *rap* (Nordez 2003). Vérifier s'ils correspondent à des catégories musicales distinctes, enquêter sur ce que musiciens et auditeurs entendent par *ska*, *reggae*, *ragga* et *rap*, comment ils les différencient, ou non, à quelles représentations de la société, du monde entier ils les associent, ouvrirait une porte nouvelle dans l'imaginaire de certains groupes socio-générationnels dont le poids social et politique est décisif.

---

10. Sur la modélisation en général, voir Arom 1991; sur l'intérêt que revêtirait la modélisation dans le domaine des musiques «populaires» actuelles, voir Jouvenet 2001.
11. La *world music* en fournit l'exemple le plus flagrant (Aubert 2001: 117-122; Jaujou 2002; Mallet 2002).

Symbolisme et sémantiques musicaux

Le symbole est un signe concret qui évoque quelque chose d'absent, d'impossible à percevoir, d'immatériel (DURAND 1993: 7-11). En musique, il fait «résonner» à partir de la réalité sonore, ou de certains de ses aspects, des signifiés non musicaux, notamment sociaux ou politiques. Comme un drapeau, un hymne peut symboliser une nation; un genre musical, une région, un groupement politique, ou les deux à la fois (OWONA NGUINI 1995). Mais, évidemment, le symbolisme musical s'étend bien au-delà de ce qu'englobent ces exemples simples. S'il opère dans le champ d'une productivité musicale où objets sonores, producteurs et consommateurs interagissent, les liens qu'il tisse entre eux, les processus de symbolisation qui sous-tendent des modes de communication particuliers sont d'une grande complexité. Pour les démêler, on ne peut, encore une fois, que commencer par la «réalité acoustique de la musique». Le problème de l'ethnomusicologie est, écrit Jean-Jacques Nattiez, «de savoir comment relier la sphère du musical et la sphère du culturel[12].» Il n'est en rien différent pour qui s'intéresse à la musique «populaire»; fait social total, elle est aussi «[...] un objet symbolique qui, à partir de sa matérialité, renvoie à toutes sortes de processus et d'associations: psychologiques, sociaux, culturels, philosophiques, religieux, sémantiques, etc.», mais aussi un objet symbolique «quasi autonome» par rapport à son environnement culturel (NATTIEZ 2002: 105-106). Le problème, en fait, est de parvenir à saisir tout ensemble cette quasi-autonomie et les relations qu'elle autorise.

---

12. Dans laquelle phénomènes sociaux et politiques sont inclus.

Les homologies entre structures des pièces musicales et structures sociales que la méthode «cantométrique» proposée par Alan Lomax prétendait mettre en évidence semblent aujourd'hui extrêmement contestables (Lomax 1962); il n'est que de confronter ce qu'il écrit du style «pygmée-boshiman» à la comparaison qu'ont faite Suzanne Fürniss et Emmanuelle Olivier (1997) pour s'en persuader. Il n'en reste pas moins que l'organisation musicale et les modalités de performance indiquent certainement quelque chose, non pas simplement de l'ordre de la société d'où est issue la musique, mais aussi des conceptions de la hiérarchie et de sa légitimité qui y prévalent. Car ce à quoi conduit le déchiffrage des symboliques musicales, c'est la reconstruction de représentations sociales. Celles-ci constituent «une forme de connaissance, socialement élaborée et partagée, ayant une visée pratique et concourant à la construction d'une réalité commune à un ensemble social» (Jodelet 1993: 36); elles en guident les membres «dans la façon de nommer et de définir ensemble les différents aspects de [leur] réalité de tous les jours, dans la façon de les interpréter, statuer sur eux et, le cas échéant, prendre une position à leur égard.» *(ibid.:* 31*)* Ces représentations sont des images mentales qui ne sont jamais spontanément verbalisées en totalité. En revanche, certaines représentations spécifiques de tel ou tel aspect de l'organisation sociale affleurent sous une forme symbolique dans nombre de pratiques culturelles, dont la musique. La «multitude d'objets symboliques» que Jean-Jacques Nattiez (2002: 105) repère dans le «fait musical total» peut donc être conçue comme renvoyant à un foisonnement d'éléments de représentations sociales. Celles-ci concernent la société telle qu'elle est, telle qu'elle est perçue, telle que ses membres la voient, s'y voient et envi-

sagent d'y agir. Et, précisément, parce qu'elles sont tendues vers l'action[13], elles font passer la réalité appréhendée dans le présent par le prisme d'idéaux qui informent le désir d'une autre société, meilleure, plus agréable, plus juste. C'est ce que constatait au Nigeria Christopher Waterman: les musiciens y parviennent à façonner «une image métaphorique syncrétique d'un ordre social idéal» (Waterman 1993: 66), et bien d'autres, ailleurs font tout de même...

L'association des théories de la symbolique musicale à celles des représentations sociales évite l'écueil, si fréquent en ce qui concerne les musiques «populaires», de l'assignation d'un sens politique ou social intrinsèque à certains genres musicaux. Dans cette optique, le *free jazz* aurait été la voix du Black Power; le *reggae* serait originellement et nécessairement rebelle; dans ces deux cas, on sait que les rapports musique / pensée ou action politique sont infiniment plus complexes. Aucune forme musicale ne porte en elle-même la moindre orientation politique ou sociale; tout au plus peut-elle, comme les autres pratiques culturelles, faire entendre des aspirations à la justice et à la dignité, sans qu'*a priori* la prise en charge politique de ces valeurs ne soit déterminée (Martin 2000). Plus encore, c'est, parce qu'elle est le vecteur d'une communication non verbale, l'ambiguïté, l'ambivalence qui

13. «Les représentations du monde ne peuvent donc être considérées indépendamment des actions du sujet sur ce même monde. Je propose pour les désigner le néologisme de *représentactions*. Celles-ci sont à la fois les *formes* et les *forces* qui produisent et reproduisent le monde du sujet.» (Vincent 2001:159; souligné par l'auteur).

peuvent trouver à s'exprimer autour de la musique. Le *reggaeman* ivoirien Alpha Blondy dénonce un système dont il encense le maître; le Nigérian Fela Anikulapo Kuti invente une musique neuve, des paroles de contestation brûlantes mais se comporte, sur scène et en dehors, de façon aussi autoritaire et machiste que ceux qu'il prétend dénoncer. Pour devenir instrument de mobilisation, la musique doit être façonnée; un genre, un style sont proclamés blasons de forces politiques ou de groupes sociaux, ils leurs demeurent associés; ils servent à repérer amis ou adversaires (réels ou potentiels), à rassembler en situation de conflit. Des exemples éloquents en ont été fournis à propos de l'Afrique du Sud (Coplan 1985), du Nigeria (Waterman 1990), du Pérou (Turino 1993) et du Zimbabwe (Turino 2000).

Quelles méthodes?

Ayant déblayé ces terrains problématiques, l'ethnomusicologie a également proposé des méthodes pour surmonter les obstacles qu'elle y avait rencontrés. Certaines de ces méthodes sont tout aussi pertinentes pour l'étude des musiques «populaires», au prix parfois de quelques modifications. Il est inutile de revenir ici sur les outils employés pour décrire et catégoriser, sauf à signaler que l'attention doit se porter plus particulièrement sur les combinatoires et transformations de combinaisons (Arom, Martin 2003); sur les cheminements qui font passer du modal au tonal (dans le *raï* et le *bhangra*, notamment), de l'homophonie à la polyphonie et sur les implications de ces passages; enfin, sur les questions de prosodie dans les musiques vocales.

L'héritage ethnographique

De la même manière que l'anthropologie urbaine a adopté des approches conçues pour l'étude de sociétés villageoises, que l'idée du «détour» a nourri de nouveaux modes d'observation des sociétés dites «de la modernité», inspirés de ceux qui avaient été utilisés dans celles considérées comme «de la tradition» (BALANDIER 1985), les méthodes ethnologiques de l'ethnomusicologie peuvent guider l'étude des musiques «populaires».

Dans ce domaine, comme dans les autres, il faut aller sur le «terrain» même si celui-ci est de nature différente. Les «terrains» seront, en ce cas:

- les lieux de production (les studios où la musique est fabriquée mais aussi les bureaux où les producteurs concoctent de nouveaux produits, où les commerciaux et les attachés de presse s'efforcent de les vendre et d'y intéresser les journalistes, tous spécialistes qui œuvrent au sein d'une véritable organisation sociale);
- les espaces de performance en direct (salles de concerts et de bals, clubs, festivals, raves, mais aussi la rue ou le métro) (GREEN 1998) et
- les endroits de consommation dissociés de la production (salles de danse, discos, domiciles où l'on se réunit pour écouter),
- sans oublier les réseaux virtuels fonctionnant sur la «toile».

L'observation (éventuellement aidée par la prise de vues vidéo) permet d'y saisir des formes de rituels et les manières dont se nouent des interactions sociales (ERLMANN 1996; JOUVENET 2001; WATERMAN 1990). L'enquête fait remonter des chaînes d'associations (musique-danse-

nourriture-décoration) qui circonscrivent une véritable symbolique du lieu, comme celle qui entoure les guinguettes des bords de Marne (ARGYRIADIS, LE MÉNESTREL 2003).

Dans ces petits mondes, on parle des langages particuliers: on emploie des codes techniques, des argots spécifiques qui évoluent en permanence mais colorent toujours les représentations de la musique, des musiciens et de leur place dans la société (DAPHY 1994). Un travail sur les concerts *rock* ou *punk* serait incomplet s'il ne s'attardait sur les mots *slam* et *pogo*, sur les pratiques qu'ils désignent et leurs significations symboliques[14].

Musique et société

Le rôle propre de l'ethnomusicologie est d'expliciter les liens existant entre le socioculturel et la musique (NATTIEZ 2000b; 2002); son application aux musiques «populaires» s'y attachera donc nécessairement. Dans ce but, deux cheminements ethnomusicologiques semblent particulièrement féconds, et complémentaires: ce que l'on pourrait dénommer la «cible» de Simha Arom, qui propose une organisation des informations rendant possible la reconstitution des liens musique/société, et la tripartition

14. *Slam*: consiste pour un spectateur, en général monté sur scène, à se jeter dans le public et à se faire porter, allongé, à bout de bras, de bras en bras; le *pogo* est une forme de danse, dans laquelle les spectateurs se heurtent les épaules, parfois avec une certaine force; leurs gestes désordonnés peuvent provoquer des mouvements collectifs en chaîne. Jacques Siron (2002) en donne des définitions légèrement différentes; ce qui confirme d'abord la nécessité d'étudier ce vocabulaire dans toute ethnologie ou sociologie de ces genres musicaux, ensuite l'importance de la qualité des «informateurs» et la nécessité de recouper les informations; comme sur n'importe quel «terrain».

élaborée par Jean Molino et Jean-Jacques Nattiez qui, elle, relève davantage de la sémiologie musicale.

Pour figurer le «fait musical total», Simha Arom (1985: 19-21; 1994: 140-142[15]), place au cœur de la cible, en ce qui marque le point de départ de l'investigation, la matière musicale et sa systématique. Dans un second cercle, il range tout ce qui concerne les outils matériels et conceptuels qui servent à penser et à faire la musique: types et organisation des instruments et des voix, ainsi que les terminologies spécifiques utilisés pour parler la musique, ce qu'il qualifie de «métalangage indigène»; dans le troisième cercle, il groupe ce qui a trait aux fonctions socioculturelles intégrant le corpus musical et les circonstances auxquelles ce corpus est associé. À partir de la matière musicale, on peut donc établir un système de correspondances qui indique clairement quelle pièce joue quel rôle à quel moment dans la vie sociale (Arom 1994: 141; Fürniss, Olivier 1997: 11-12).

Pour ce qui est des musiques «populaires», toutefois, le troisième cercle risque d'être extrêmement pauvre dans la mesure où la fonction relevée sera presque toujours de divertissement, sauf dans les cas où l'on pourra établir une distinction entre musiques profanes et sacrées au sein d'un même ensemble de musiques populaires commercialisées[16]. Au-delà du premier cercle – qui englobe la matière musicale et requiert donc en préalable, comme cela a été suggéré plus haut, la modélisation

15. Voir aussi le commentaire de Jean Molino (1995).
16. C'est le cas dans le domaine afro-américain des États-Unis où s'est construit autour du chant évangélique *(gospel)* un véritable *business*.

et la catégorisation dans les genres de musiques «populaires» étudiés[17] – et du deuxième – où prennent place les outils matériels et conceptuels, qui incluent de ce fait les appellations courantes et commerciales traitées ici comme «émiques» et «indigènes» –, il conviendrait donc d'en tracer un troisième où apparaîtraient les catégories musicales établies sur la base de propriétés formelles intrinsèques – ici considérées comme «étiques» – et un quatrième qui recenserait des types de consommation (en direct, sur enregistrement) et des modes de comportement (concert avec spectateurs assis ou debout; écoute avec danse ou non; raves; produits autres que musicaux consommés avec la musique), ce qui nécessiterait par conséquent l'élaboration d'une typologie des performances. Le système de correspondances figuré par le découpage de sections dans la cible circonscrirait alors la base d'une réflexion sur les associations et représentations.

Une autre voie pour parvenir à l'analyse des relations symboliques existant entre la musique et son environnement social au sens large, pour accéder aux significations sociales tissées à partir de la musique est de reprendre, en l'adaptant un peu, la tripartition d'abord présentée par Jean Molino (1975), puis reprise et développée par Jean-Jacques Nattiez (1975; 1987; 2000a)[18]. Cette approche part de l'idée que:

---

17. Construire un modèle des pièces qui seront classées dans des catégories étiques par rapport auxquelles seront situées les appellations courantes et commerciales: *soca* à Trinidad, *mbalax* au Sénégal ou *keroncong* en Indonésie.
18. Par souci de simplicité et de brièveté, je repartirai ici du modèle initial de Jean Molino (1975) et Jean-Jacques Nattiez (1975) sans tenir compte des ajouts que ce dernier y a apporté par la suite.

> «ce qu'on appelle musique est en même temps production d'un ‹objet› sonore, objet sonore, enfin réception de ce même objet. Le phénomène musical, comme le phénomène linguistique ou le phénomène religieux, ne peut être correctement défini ou décrit sans que l'on tienne compte de son triple mode d'existence, comme objet arbitrairement isolé, comme objet produit et comme objet perçu. Ces trois dimensions fondent, pour une large part, la spécificité du symbolique.» (Molino 1975: 37).

Cette tripartition vise à permettre d'étudier les relations signifiantes établies entre les stratégies et processus de production d'un objet sonore (poiétique), cet objet sonore («trace», niveau neutre) et les stratégies de réception et modes de réception de cet objet (esthésique). Ici encore, c'est par l'objet sonore qu'il convient de commencer, afin de décrire avec le plus de neutralité possible, sans tenter d'y entendre déjà des éléments porteurs de sens assignés *a priori*, les caractéristiques musicales intrinsèques de ce qui est étudié (Molino 1975: 58; Nattiez 1975: 66). C'est ensuite seulement que les relations entre cette «trace» de musique, les conditions dans lesquelles elle a été produite, les manières dont elle a été reçue pourront être envisagées.

Ce schéma doit être précisé en chacune de ses étapes pour être appliqué à l'étude des musiques «populaires». La trace, l'objet sonore peut n'être pas seulement une pièce, mais un genre, un style, le répertoire d'un artiste; ici encore, modélisation et catégorisation sont des opérations nécessaires. Dans la mesure où la plupart des musiques populaires sont des musiques emparolées, l'analyse de la musique doit être d'abord menée indépendamment de celle des textes; celle-ci est effectuée

dans un second temps, et les rapports entre texte et musique sont enfin établis dans le cadre de l'étude du «niveau neutre» (CONSTANT 1982).

Au niveau poiétique, les conditions sociales de la production musicale en un temps donné (y comprises leurs dimensions juridiques, économiques et politiques, notamment en ce qui concerne l'existence éventuelle de censures) sont définies, afin que les conditions particulières de la production du genre ou du style étudiés y soient situées: la multiplication des producteurs indépendants dans la France des années 1980, où l'accès à l'enregistrement demeurait contrôlé par de grandes compagnies aux orientations conservatrices, fut l'un des facteurs qui favorisa l'éclosion de groupes de *rock-punk* dits «alternatifs». Dans tous les cas, la spécificité des circuits de production de musiques «populaires» doit être prise en compte: on n'y rencontre jamais de «producteur» unique. Se déroulent en réalité des processus complexes aux acteurs multiples: des «artistes» (interprètes, compositeurs, auteurs, arrangeurs), sans doute, dont les noms figureront sur les pochettes des produits commercialisés mais qui ne pourraient exister sans des «producteurs» (au sens étroit de superviseur esthétique, technique et financier), des techniciens (ingénieurs du son, notamment), des commerciaux et des metteurs en images[19]. Les musiciens n'occupent donc qu'une place limitée au sein de cette

19. On sait que, dans la vente des disques, les photos de pochette jouent un rôle important et que le succès de certaines chansons est en grande partie fonction de l'accueil fait aux clips programmés sur des chaînes de télévision spécialisées. Ainsi Björk obtint-elle quelques-uns uns de ses *hits* à la suite de son travail avec le réalisateur Michel Gondry.

nébuleuse de production, mais leurs discours (entretiens, livres) n'en sont pas moins source d'information importante quant à leurs choix esthétiques et à leurs motivations, même s'ils doivent toujours être traités avec sens critique et complétés par ceux que nous laissent d'autres catégories de «producteurs» (CANETTI 1978).

Le niveau esthésique est certainement le plus rarement traité, sans doute parce qu'il exige parfois des investigations lourdes, longues et coûteuses. Sur l'arrière plan d'une description générale des conditions sociales de la consommation musicale, on peut y faire entrer des mesures quantitatives (chiffres de vente des disques et vidéogrammes; passages sur les ondes radios et télévisées) qu'il faut apprécier en fonction des campagnes de publicité et de promotion (*playlists* des radios et télévisions). Ces données ne sont pas toujours faciles à obtenir, ni toujours très fiables, il est toutefois possible d'en recueillir auprès des organismes de collecte des droits d'auteur tels que la SACEM, ou d'en trouver dans des périodiques spécialisés[20]. On peut également y placer des enquêtes recherchant dans quel «public» (défini en termes de groupe générationnel, d'origine, de résidence et de catégorie socioprofessionnelle) tel genre ou tel style est particulièrement prisé. La sociologie des goûts musicaux se rattache donc à cette direction de recherche (GREEN 1997; GREEN dir. 1993; HENNION 1993). Enfin, même si les informations ainsi recueillies ne peuvent qu'y contribuer, la mise au jour de représentations sociales associées à des genres, des styles, des artistes ou des pièces nécessitera

20. Tels que: *Musique info hebdo*, «l'hebdomadaire des professionnels de la musique, des médias et du divertissement.»

au surplus des enquêtes particulières pour lesquelles les entretiens non directifs, individuels ou de groupe, sont la méthode la plus efficace. Une consigne de départ générale (du genre «que signifie cette musique pour vous?»), l'audition d'une pièce ou d'un bref corpus, la projection d'un clip, provoquent la verbalisation d'éléments de représentations que l'analyse des transcriptions d'entretiens permet de reconstruire.

La tripartition de Jean Molino et Jean-Jacques Nattiez suggère ainsi un immense programme de travail aboutissant *in fine* au décryptage des symboliques musicales et à la découverte de représentations sociales associées à la musique. Elle fournit à la fois l'itinéraire à parcourir et les véhicules qui le permettent. Elle est toutefois à prendre, même dans la version simplifiée que j'ai tenté de présenter pour l'étude des musiques «populaires», comme un «idéal» de méthode: une entreprise qu'il est extrêmement difficile de mener à bien seul et d'un unique mouvement. On peut, d'un point de vue plus réaliste, la considérer comme un guide indiquant un point de départ – l'objet sonore –, des buts – la communication symbolique que suscite la musique; les représentations sociales – et des étapes dont chacune inspire le thème d'un travail; l'addition, la complémentarité de ces travaux limités faisant avancer la connaissance vers les objectifs généraux d'une recherche sur les fonctions et significations sociales des musiques «populaires».

Saisir les contrastes de la modernité

Il ne fait plus aucun doute aujourd'hui que les musiques «populaires» modernes de diffusion commerciale sont un phénomène à la fois social et musical d'une importance telle qu'il serait inconcevable qu'une quelconque

entreprise visant à accroître et à affiner les connaissances sur les sociétés contemporaines les négligeât. En revanche, font encore problème, notamment dans les espaces francophones, les lieux où peuvent être conduites des recherches sur ces musiques et les méthodes qui peuvent y être employées. Les ouvrages français qui en traitent sont pour l'essentiel œuvres de journalistes ou de sociologues; les cours qui leur sont consacrés, en tout ou partie, sont, sauf erreur, enseignés par des sociologues. La qualité de leurs travaux ne saurait être mise en cause, ni qu'ils ont fait, dans ce domaine, avancer la connaissance de manière décisive. Il n'en apparaît pas moins qu'ils suivent seulement une des multiples directions de travail possibles et que les approches musicologiques y tiennent une faible place. Or, comme les pages qui précèdent ont essayé de le montrer, l'apport de l'ethnomusicologie à l'analyse de ces musiques, y compris en ce qui concerne leur place, leur rôle et leurs significations sociaux pourrait être considérable, des travaux en anglais le confirment (Averill 1997, 2003; Coplan 1985; Erlmann 1996; Guilbault ed. 1993; Waterman 1990, entre autres).

Les débats qui agitent l'ethnomusicologie, les méthodes qui sont les siennes peuvent en effet être d'une aide précieuse pour définir des stratégies d'investigation et donner à des recherches dont le cœur est un objet musical une certaine rigueur quant à la manière dont il est traité. Outre cela, les possibilités qu'elle ouvre de mieux analyser les relations entre des symboliques spécifiquement construites autour de l'objet musical et les représentations sociales attachées à cet objet constituent véritablement les musiques populaires en «révélateurs sociaux» (Balandier 1971: 73) susceptibles d'aider à «détecter les courants du changement sous les eaux

mortes de la continuité.» *(ibid.:* 86*)*. Dans cette perspective, les musiques populaires ne se différencient des autres pratiques culturelles que sous deux aspects: elles sont le résultat d'un travail sur le son et ses organisations, travail dont les modalités et les résultats doivent être nécessairement pris en compte; leur contemporanéité, la taille de leurs publics, leur incessant renouvellement impulsé et par des inclinations esthétiques et par des intérêts commerciaux, les rendent plus sensibles aux mutations sociales que d'autres pratiques, en particulier musicales. Leur étude peut dévoiler des symboliques de la modernité qui aideront à mieux saisir comment la modernité[21] est représentée sur le plan symbolique.

Si, comme le pose Georges Balandier, la modernité = le mouvement + l'incertitude (1985: 14; 1988: 11), l'analyse des musiques «populaires» modernes à l'aide d'une combinaison de méthodes empruntant à la sociologie et à l'ethnomusicologie devrait favoriser, loin de toutes les théories fumeuses attribuant à la musique une dimension «prophétique» (Attali 1977: 8), l'appréhension de mouvements politiques et sociaux qui, encore discrets, non pleinement développés possèdent un potentiel de transformation qui, peut-être, se réalisera un peu plus tard (Martin 2002b). L'un des atouts les plus précieux d'une recherche sur le changement, sur la construction de la modernité prenant comme matériau les musiques populaires est que celles-ci, à l'instar de tous les arts

21. Qui se manifestent, par exemple, dans les substitutions d'instruments: accordéon pour vielle à roue à la fin du XIX^e siècle, synthétiseur pour accordéon à la fin du XX^e siècle; amplification des guitares; utilisation de programmes informatiques.

musicaux, donnent le moyen non seulement «de jeter une lumière nouvelle sur la créativité et la résilience des êtres humains, sur l'ampleur et la profondeur de [leurs] capacités d'adaptation» (Blum 1993: 1), mais encore de comprendre quelles contradictions, quelles ambivalences fournissent l'énergie nécessaire à cette créativité, cette résilience, ces adaptations qui ne vont jamais d'un pas franc et immuable mais sont jalonnées d'hésitations, de retours en arrière, de boucles indécises qui ne brisent pas le mouvement mais en rythment les élans. «La musique souvent sert, dit encore Stephen Blum, à réconcilier des attitudes et des modes de vie opposés (y compris des attitudes différentes à l'égard du temps et de l'histoire)» *(ibid.)*; plus encore, elle sait les exprimer tout ensemble, indissociablement. Dès lors, elle est le vecteur privilégié d'aspirations à certaines modernités qui recouvrent inextricablement le souhait du changement (du «mouvement») et la crainte (causée par l'»incertitude») de ce même changement. Les musiques populaires entrouvrent une fenêtre au travers de laquelle on aperçoit des représentations de la modernité contrastées, le désir et l'appréhension y fonctionnant comme un couple dynamique; leur étude favorise une saisie des sentiments et des sens de la modernité dans la fluctuation kaléidoscopique, les mouvements contraires et les assemblages temporaires de particules sonores en nombre infini.

Références

AMSELLE Jean-Loup
1990 *Logiques métisses, anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs*. Paris: Payot.

ARGYRIADIS Kali et Sara LE MÉNESTREL
2003 *Vivre la guinguette*. Paris: Presses universitaires de France.

AROM Simha
1985 *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale, structure et méthodologie*. Paris: SELAF.
1991 «Modélisation et modèles dans les musiques de tradition orale», *Analyse musicale* 22, 1er trimestre: 67-78.
1994 «Intelligence in traditional music» in Jean Khalfa ed., *What Is Intelligence?* Cambridge: Cambridge University Press: 137-160.

AROM Simha et Denis-Constant MARTIN
2003 «Commercio, esotismo e creazione nella ‹World Music›, un approcio sociologico et musicologico», in Maurizio Agamennone, Gino L. Di Mitri dir.: *L'érédità di Diego Carpitella, etnomusicologia, antropologia e ricerca storica nel Salento et nell'area mediterranea*. Nardo: Besa: 277-299.

ATTALI Jacques
1977 *Bruits, essai sur l'économie politique de la musique*. Paris: Presses universitaires de France.

AUBERT Laurent
2001 *La musique de l'autre. Les nouveaux défis de l'ethnomusicologie*. Genève: Georg/Ateliers d'ethnomusicologie.

AVERILL Gage
1997 *A Day For The Hunter, A Day For The Prey, Popular Music and Power In Haiti*. Chicago: University of Chicago Press.
2003 *Four Parts, No Waiting, A Social History of American Barbershop Harmony*. New York: Oxford University Press.

BALANDIER Georges
1971 *Sens et puissance, les dynamiques sociales*. Paris: Presses universitaires de France.
1985 *Le détour, pouvoir et modernité*. Paris: Fayard.
1988 *Le désordre, éloge du mouvement*. Paris: Fayard.

BLUM Stephen
1993 «Prologue: ethnomusicologists and modern music history» in Blum, Bohlman, Neuman eds.: 1-20.

BLUM Stephen, Philip V. BOHLMAN & Daniel M. NEUMAN, eds.
1993 *Ethnomusicology and Modern Music History*. Urbana: University of Illinois Press.

BOILÈS Charles et Jean-Jacques NATTIEZ
1977 «Petite histoire critique de l'ethnomusicologie», *Musique en jeu* 28, septembre: 26-53.

BRACKETT David
2000 *Interpreting Popular Music*. Berkeley: University of California Press.

CAILLAT François
1977 «Pour ne pas être sans objet, l'ethnomusicologie doit-elle les penser tous?», *Musique en jeu* 28, septembre: 4-25.

CANETTI Jacques
1978 *On cherche jeune homme aimant la musique*. Paris: Calmann-Lévy.

CHEYRONNAUD Jacques
1997 «Ethnologie et musique, l'objet en question», *Ethnologie française* 27 (3): 382-393.

CONSTANT Denis
1982 *Aux sources du reggae, musique, société et politique en Jamaïque*. Marseille: Parenthèses.

COPLAN David B.
1985 *In Township Tonight, South Africa's Black City Music and Theatre*. Londres: Longman.
1993 «Ethnomusicology and the meaning of tradition», in Blum, Bohlman, Neuman eds.: 35-48.

DAPHY Éliane
1994 «L'ethnologue dans le showbiz, apprendre à parler métier», *Journal des anthropologues* 57-58: 29-39.

DURAND Gilbert
1993 *L'imagination symbolique*. Paris: Presses universitaires de France.

ERLMANN Veit
1996 *Nightsong, Performance, Power, and Practice in South Africa*. Chicago, The University of Chicago Press.

FRANCASTEL Pierre
1989 [1976] *Études de sociologie de l'art*. Paris: Gallimard.

FÜRNISS Suzanne et Emmanuelle OLIVIER
1997 «Systématique musicale pygmée et bochiman: deux conceptions africaines du contrepoint», *Musurgia* 4 (3): 9-30.

GREEN Anne-Marie
1993 *Les personnes âgées et la musique*. Issy-Les-Moulineaux: EAP
1998 *Musicien de métro: approche des musiques vivantes urbaines*. Paris: L'Harmattan.

GREEN Anne-Marie, dir.
1993 *Des jeunes et des musiques: rock, rap, techno*. Paris: L'Harmattan.

GUILBAULT Jocelyne, ed.
1993 *Zouk: World Music In The West Indies*. Chicago: University of Chicago Press.

HELMLINGER Aurélie
2001 «Geste individuel, mémoire collective, le jeu du pan dans les steel bands de Trinidad et Tobago», *Cahiers de musiques traditionnelles* 14: 181-201.

HENNION Antoine
1993 *La passion musicale: une sociologie de la médiation*. Paris: Métailié.

JAUJOU Nicolas
2002 «Comment faire notre musique du monde? Du classement des disques aux catégorisations de la musique», *Cahiers d'études africaines* 168: 853-873.

JODELET Denise, dir.
1993 *Les représentations sociales*. Paris: Presses universitaires de France.

JOUVENET Morgan
2001 «‹Emportés par le mix›, les DJs et le travail de l'émotion», *Terrain* 37, septembre: 45-60

KARTOMI Margaret J.
1981 «The processes and results of musical culture contact: A discussion of terminology and concepts», *Ethnomusicology*, May: 227-249.

KEIL Charles
1969 *Urban Blues*. Chicago: The University of Chicago Press.

LE BOMIN Sylvie
2001 «Raison morphologique et langage musical: musiques de xylophone en Afrique centrale», *Cahiers de musiques traditionnelles* 14:203-219.

LOMAX Alan
1962 «Song structure and social structure», *Ethnology* 1 (4), october: 425-451.

MABRU Lothaire
1988 *Musique, musiques... Pratiques musicales en milieu rural (XIXe-XXe siècle), l'exemple des Landes de Gascogne*. Belin-Beliet: Centre Lapios.

MALLET Julien
2002 «‹World Music›, une question d'ethnomusicologie?», *Cahiers d'études africaines* 168: 831-852.

MARTIN Denis
2000 «Cherchez le peuple... culture, populaire et politique», Critique internationale 7, avril: 169-183.
2001 «‹Chanter l'amour›, musique, fierté et pouvoir», *Terrain* 37, septembre: 89-104.
2002a «Que voir dans les clips sud-africains?» in Martin dir. 2002: 291-324.
2002b «‹No Pan-Dey in the Party›, fusions musicales et divisions politiques à Trinidad et Tobago» in Martin dir. 2002: 365-395.
2002c «Les ‹musiques du monde›, imaginaires contradictoires de la globalisation» in Martin dir. 2002: 397-430.
2002d «Anwar Gambeno: transmettre une tradition omnivore (Le Cap, Afrique du Sud)», *Cahiers de musiques traditionnelles* 15, 2002: 133-154.
2002e *Les ménestrels du Cap, chants des troupes de carnaval et des chœurs «malais»*, enregistrements, photos, texte de pochette: Denis-Constant Martin, Paris, Buda Music, 2002 (CD n°1986102).

MARTIN Denis, dir.
2002 *Sur la piste des OPNI (Objets politiques non identifiés)*. Paris: Karthala.

MARTINEZ Rosalia
2001 «Autour du geste musical andin», *Cahiers de musiques traditionnelles* 14: 167-180.

METZ Christian
1968 *Essais sur la signification au cinéma*, tome I, Paris, Klincksieck.
1972 *Essais sur la signification au cinéma*, tome II, Paris, Klincksieck.

MOLINO Jean
1975 «Fait musical et sémiologie de la musique», *Musique en jeu* 17, janvier: 37-62.
1995 «Un nouveau paradigme en ethnomusicologie» in Vincent Dehoux et al. dir., *Ndroje Balendro, musique, terrains et disciplines*. Paris: Peeters: 197-209.

MUSURGIA, Analyse et pratiques musicales
1998 «L'analyse des musiques populaires modernes: chanson, rock, rap», *Musurgia* 5 (2).

NATTIEZ Jean-Jacques
1975 *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris: Union générale d'éditions.
1999 «L'ethnomusicologie: structuralisme ou culturalisme?», entretien avec Isabelle Schultz-Tenckhoff, *Cahiers de musiques traditionnelles* 12: 153-172.
2000a «Analyse et sémiologie musicales», *Encyclopædia Universalis* Paris: Encyclopædia Universalis (CD Rom).
2000b «Ethnomusicologie», *Encyclopædia Universalis* Paris: Encyclopædia Universalis (CD Rom).
2002 «Musique, esthétique et société», *L'Homme* 161, janvier-mars: 97-110.

NETTL Bruno
2001 «Aux sources de la recherche américaine, 1950-2000: un demi-siècle d'ethnomusicologie», entretien avec Yves Defrance, *Cahiers de musiques traditionnelles* 14: 249-273.

NORDEZ Maxime
2003 *Les fondements culturels et musicaux du reggae français, face au reggae jamaïcain, peut-on parler de reggae français?* Paris: Université Paris VIII Saint-Denis (mémoire pour la maîtrise d'ethnomusicologie).

OLIVIER Emmanuelle
2001 «Categorizing the Jul'hoan musical heritage», *African Study Monographs*, suppl. 27, march: 11-27.

OWONA NGUINI M.E.
1995 «La controverse bikutsi-makossa: musique, politique et affinités régionales au Cameroun (1990-1994)», *L'Afrique politique 1995, le meilleur, le pire et l'incertain*. Paris: Karthala: 267-276.

PACQUIER Alain
1996 *Les chemins du baroque dans le nouveau monde*. Paris: Fayard.

ROWE Mike
1983 *Chicago Blues, The City And The Music*. New York: Da Capo.

SANDRONI Carlos
1997 «Le samba à Rio de Janeiro et le paradigme de l'Estácio», *Cahiers de musiques traditionnelles* 10: 153-168.
1998 «Changements de modèle rythmique dans le samba de Rio, 1917-1933» in *Musiques d'Amérique latine, Actes du colloque des 19 et 20 octobre à Cordes (Tarn)*, Cordes: CORDAE/La Talvera: 93-108.
2000 *«Le tresillo», Cahiers de musiques traditionnelles* 13: 55-64.
2001 *Feitiço Decente, Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Editoria UFRJ.

SEEGER Anthony
1993 «When music makes history» in Blum, Bohlman, Neuman eds.: 23-34.

SIRON Jacques
2002 *Dictionnaire des mots de la musique*. Paris: Outre mesure.

TRÉBINJAC Sabine
1997 «Une utilisation insolite de la musique de l'Autre» in F. Borel et al., dir., *Pom, pom, pom, pom: musiques et cætera*. Neuchâtel: Musée d'ethnographie: 227-241.

TURGEON Laurier, Denis DELÂGE et Réal OUELLET, dir.
1996 *Transferts culturels et métissages Amérique/Europe XVI^e – XX^e siècle*. Québec: Presses de l'Université Laval.

TURINO Thomas
1993 «The history of a Peruvian panpipe style and the politics of interpretation» in Blum, Bohlman, Neuman eds.: 121-138.
2000 *Nationalists, Cosmopolitans, And popular Music In Zimbabwe*. Chicago: University of Chicago Press.

VINCENT Jean-Didier
2001 «Fabrique de l'homme» in: Luc Ferry, Jean-Didier Vincent, *Qu'est-ce que l'homme, Sur les fondamentaux de la biologie et de la philosophie*. Paris: Odile Jacob: 141-178.

WATERMAN Christopher A.
1990 *Jùjú, A Social History and Ethnography of An African Popular Music*. Chicago: University of Chicago Press.
1993 «Jùjú history: toward a theory of sociomusical practice» in Blum, Bohlman, Neuman eds.: 49-67.

MA VOIX NOMADE

Jorge López Palacio[1]

«La voix est le désir localisé dans les différentes matières du corps. Tous les sens disent, parlent. Toutes les matières du corps signifient, signalent. La voix est un système de chemins, qui nous relie et nous soumet au monde. La voix est pont et fil. Ce fil peut être nommé regard ou chant... Silence, couteau ou cordon ombilical... Autoroute, excrément ou lait. Le fil de la voix tisse sa toile.» (1993)

Je suis né dans les montagnes du Quindio[2], tourbillon vert de tous les verts, topographie sculptée comme une peau de crocodile, travaillée tel un gigantesque couvre-lit rapiécé. Au milieu de cette trame hallucinante de fleurs, de serpents, de scorpions, d'oiseaux et de papillons, j'entendis pour la première fois ma mère chanter. Elle chantait dans l'espagnol doux des *paisas*[3] chasseurs

1. Traduit de l'espagnol par Sylvie Blasco.
2. *Quindio*: département situé sur la cordillère centrale des Andes colombiennes.
3. *Paisa*: nom des habitants des départements du Quindio, de Caldas, d'Antioquia et de Risaralda en Colombie.

de jaguars, défricheurs de forêts et fondateurs de villages. Ma mère chantait sans demander la permission à personne, et elle le faisait de manière merveilleuse tandis qu'elle dessinait de seyants vêtements féminins, accompagnée par une demi-douzaine de femmes aussi belles et jeunes qu'elle. Toutes cousaient pour gagner leur vie et je les écoutais reprendre en chœur des chansons espagnoles, argentines, mexicaines, colombiennes, chiliennes, cubaines, équatoriennes, vénézuéliennes et péruviennes. Quand j'eus six ans, ma mère me fit monter sur la table et me lança sans ciller: «Jorge, chante!» Sans me faire prier, je déployais mes ailes et, courageusement, prenais mon envol avec une mélodie mexicaine à l'allure bien espagnole intitulée «Œillet de Séville». Toutes les belles m'applaudirent et m'embrassèrent et, au milieu de toutes ces orchidées, j'étais heureux comme un prince. Durant ces mêmes jours, le 9 avril 1948, Jorge Eliecer Gaitan, candidat libéral à la présidence de la République de Colombie fut assassiné. Une guerre civile longue de dix ans se déchaîna alors, laissant un solde macabre de 300 000 morts. Les chants de mon pays se transformèrent en une énorme ombre rouge. Malgré les massacres, je continuais à chanter. Libre comme l'oiseau, je chantais des *rancheras* et des *corridos* mexicains et j'abattais à coups de flèches les ampoules des lampadaires de l'éclairage municipal qui m'empêchaient de contempler les étoiles. Puis s'éveilla en moi, comme par magie, le désir de devenir mexicain. De nuit et de jour, endormi comme éveillé, je me rêvais vêtu en *mariachi* avec un immense chapeau, des pistolets et une moustache noire identique à celle d'Emiliano Zapata. Mon nomadisme vocal m'entraîna ensuite vers quelques *boléros* idiots et autres *tangos* assassins jusqu'à ce que ma mère,

désespérée par mes tempêtes et tremblements de terre, décidât de m'inscrire à l'Académie Sainte-Cécile du maître Gonzalo Hincapié Meza. Ce fut là mon premier exil musical, exil des *boléros* cubains, des *corridos* mexicains et des *bambucos* colombiens vers les arias des opéras italiens. Je chantais alors, juché sur la cime d'un haut manguier au beau milieu de la plantation de café la plus proche de chez moi, les plus belles mélodies pour ténor de la Tosca de Puccini. A la même époque, Doña Ana Mejia, veuve Velez, vieille dame belle comme une lune nébuleuse et transparente, et parente de ma mère, me laissa contempler pour la première fois un livre énorme et vénérable. Ce livre, relié avec la peau d'un anaconda chassé dans les eaux troubles d'un bras de rivière des infinies plaines de l'Orénoque par son mari peintre et philosophe, était consacré à la vie et l'œuvre de Léonard de Vinci. Léonard m'ouvrit à la dualité science/art. A l'âge précoce de 16 ans, je me proposais de l'imiter et d'utiliser ces deux dimensions de la connaissance et de la créativité humaines que sont les sciences et les arts, pour découvrir le pourquoi des beautés et des tragédies du monde.

Le nomadisme initié avec mon arrivée au monde continua à exercer sa force mystérieuse sur mon désir de vivre et sur mon incessante nécessité d'étonnement et de chant. Il me fit découvrir, quand j'étais encore un adolescent endiablé, le docteur Faust de Goethe. Je volais l'œuvre à la bibliothèque du lycée franciscain «San Luis Rey de Francia» de la ville d'Arménie et je vendis mon âme au diable, c'est-à-dire à la philosophie. Le *Libro Victrola de la opera* que m'offrit une après-midi couleur d'orange mon maître de chant, m'introduisit à l'univers merveilleux du théâtre chanté et de la poésie. Je découvris

Schiller et son Ode à la joie à la manière dont on découvre un coquillage sur la plage. De là à Ludwig van Beethoven, il n'y avait plus qu'un pas. Ce pas, un ami m'invita à le faire, en me donnant à écouter pour la première fois la Neuvième Symphonie. Saisi, je m'écriais alors: «Jaime Jaramillo, je vous le jure, avec ces cordes vocales qu'un jour mangeront les vers, je chanterai le ténor soliste de la Neuvième.» Ce fut, quelque dix années plus tard, au Théâtre Colón de Bogotá.

Il faisait nuit à Bogotá. Nuit d'une de ces nuits qui tuent de tristesse. Je voyageais dans un bus bringuebalant, bus plein de regards, de regards bruns et noirs, paires d'yeux regardant par les fenêtres passer les images du monde, d'un monde de gens regardant des vitrines replètes de marchandises reluisantes et intouchables. Le miroir d'eau de la rue reflétait les lumières de la ville et je demandai au chauffeur de me laisser au prochain arrêt. Je descendis près de la place Bolivar et me dirigeai vers le Théâtre Colón situé face au Palais présidentiel. J'entrai dans les loges réservées aux artistes, enlevai mon poncho de laine et me retrouvai en frac de la tête aux pieds, prêt à passer sur scène après la soprano et la contralto, tandis que le baryton derrière moi, apeuré, me marchait sur les talons. Une fois au centre de la scène, nous, les quatre solistes, nous assîmes timidement, tournant le dos à l'orchestre de cent dix musiciens et à la grande masse chorale «J.S. Bach» de quelque deux cents personnes. Le maître Olav Roots, un Lituanien grand et mince, aux yeux bleus et aux cheveux blancs, fit son entrée sur scène. Il prit place sur son podium de directeur et après une délicate courbette d'épi de blé, frappa son pupitre de sa fine baguette d'ivoire et ordonna au premier violon de donner le la. Cela suspendit le chaos

sonore que produisaient les trois cents quatorze interprètes et huit cents spectateurs et le transforma en un ordre magique capable de transporter au-delà du temps et de l'espace. L'orchestre se noya alors dans un lac bleu de lumière et de sons, duquel émergea peu à peu la trame sonore de la neuvième Symphonie de Ludwig van Beethoven. Ce tissu mélodique emplit l'espace architectural et se diffusa dans nos consciences tel le nuage invisible d'un rêve collectif. Nous, les quatre solistes, suivions attentivement la partition, attendant, anxieux, notre tour, celui de la voix humaine, celui de l'Ode à la joie de Schiller. Nous attendions quand je sentis quelque chose me gêner... quelque chose à la hauteur du foie... Je me souvins... J'avais oublié de déposer dans la loge mon pistolet automatique de calibre 22. Ah, maudite guerre colombienne! Maudite guerre de cinq cents ans de solitude qui me mettait dans la situation ô combien pitoyable de chanter le sublime solo du ténor héroïque avec un pistolet caché à la ceinture! Maudite semi-clandestinité de ténor moitié guérillero! Maudit pistolet qui, au comble du malheur, m'empêchait de respirer correctement, d'appuyer ma voix sur le diaphragme comme le recommandent les lois de la bonne technique du bel canto! Ce pistolet ridicule me rendait sacrilège. Je chantais armé, un texte qui invitait à la paix et à la fraternité universelles. Je revis, l'espace d'un instant, ce jour du 9 avril 1948, quand mon père, entrant précipitamment à la maison un revolver argenté à la main, prit des munitions dans le tiroir de l'armoire et rechargea son arme avant de ressortir défendre son échoppe de tailleur des attaques des pilleurs. Envahi par la rage et la tristesse, je me levai et, quand ce fut mon tour, je chantai sans dévier d'un millimètre de la tonalité. Cri d'ange blessé, ma voix s'éleva

et, dans mon dos, retentit alors la masse chorale. Elle me rappelait combien la voix de l'humanité est plus grande et plus sublime que la voix d'un ténor armé et solitaire. La tempête vocale et orchestrale du final me fit oublier momentanément ma situation absurde. Ce fut seulement quand le public nous arrosa d'applaudissements que je sentis à nouveau la présence du pistolet me maltraitant une côte flottante. Je tremblais de terreur quand un émissaire du président de la République Misael Pastrana Borrero nous invita, nous, les quatre solistes, à accompagner le directeur de l'orchestre pour prendre un verre de congratulations dans le balcon présidentiel. Sans l'avoir jamais désiré, je me retrouvais trinquant avec mon ennemi de guerre, moi armé et confus, et lui fasciné par le timbre cristallin de ma voix, à cette époque «belle voix».

Le professeur de folklore Don Guillermo Abadia Morales me vit descendre du second étage du Conservatoire, flottant d'amour après une répétition des «Noces de Figaro» de Wolfang Amadeus Mozart. Il m'invita avec empressement à visiter son petit musée d'instruments de musique indigènes. «Jorge, écoutez ces chants chamaniques des Indiens Cuna du Darien, écoutez cette flûte des Kogi de la Sierra Nevada de Santa Marta, ces chœurs tukano du Vaupès amazonien». J'essayais tant bien que mal d'éloigner de ma conscience et de ma mémoire les mélodies, les voix et les accords délicieusement mozartiens, pour tenter de capter les matières lointaines, intangibles, incompréhensibles, voire pour certaines inaudibles des musiques que le maître Abadia, très patiemment, se proposait de me faire aimer. Conflit de timbres, conflit de formes, conflit de symboles et de tonalités, d'intentions et d'objectifs, conflit de contexte social et géogra-

phique, de températures, de textures, conflits enfin de mouvements du corps et de l'esprit. La guerre était vieille de cinq cents ans, elle avait commencé avec les premiers affrontements contre les conquistadores espagnols en l'an néfaste 1492. Pourtant, un après-midi gris, je me mis à chanter, immédiatement après un lied de Schubert, un chant chamanique des indiens Goahibo des plaines de l'Orient. Miel et citron. Les deux saveurs se fondirent dans mon palais comme un cadeau de la vie.

> «Très souvent utilisée comme justification ou comme prétexte pour exécuter d'innombrables crimes, l'identité devrait être redéfinie en relation avec tout ce qui est universel, avec tout ce qui nous traverse, nous sculpte, s'inscrit en nous, en chacun de nous. Ainsi l'identité ne serait plus l'affirmation indiscutable d'une frontière, d'une limite, d'une cuirasse, d'une forteresse, d'un dedans ou d'un dehors. Identité signifierait identifier le mouvement ininterrompu du monde en moi, en toi, en lui, en elle, en ça, en cela, en nous, en vous, en eux. Identité signifierait mouvement continu d'échanges entre pronoms personnels, entre pronoms personnages. Identité signifierait dialogue, transfert, connaissance et découverte de l'autre en moi et de moi-même en l'autre, par la conjugaison vivante et collective de tous les verbes qui sont et à venir.» (1998)

Les hommes n'ont pas de racines. Les hommes ont des pieds. Les arbres ont des racines et c'est pourquoi ils sont enracinés dans la terre qui leur a donné le jour. Ils ne peuvent inventer de pas et, sans ces pas, ils ne peuvent laisser de traces. Sans trace, l'écriture ne peut naître. Je n'ai pas d'identité. Je ne veux être identique à personne

et encore moins à moi-même. Je me perçois troubadour. Le troubadour marche, se meut, découvre et rencontre. Le troubadour va et vient, partage avec les autres en d'autres espaces et d'autres temps, le fruit de ses pas, de ses traces, de ses chants.

Dans notre camion soviétique plein d'instruments de musique, nous abandonnâmes les pluies d'argent du haut plateau de Bogota à destination de Neiva, la capitale du département du Huila[4]. Nous commençâmes à descendre, à nous enfoncer dans le vert, avançant avec une volonté sans faille, assistés en cela par la puissance de notre moteur fabriqué par les ouvriers héroïques du mythe le plus beau et le plus douloureux de l'histoire de l'humanité. Nous descendions, rêvant d'arriver au siège du syndicat des maîtres, l'organisation qui nous avait invités à donner quelques concerts dans la région. Nous descendions, réfléchissant à l'importance de notre labeur de diffusion des traditions musicales des Indiens des Amériques. Nous descendions, chantant des textes impénétrables et des mélodies sans commencement ni fin, des mélodies rondes comme des chats qui se mordent la queue, des mélodies circonférences, serpents, des mélodies éternelles. Voyage de plusieurs heures. À notre arrivée à Neiva, très tard dans la nuit, les syndicalistes nous avertirent qu'on nous attendait pour une première représentation dans un quartier très pauvre. Nous y allâmes. Les gens qui nous attendaient avaient construit leurs huttes de tôles, de morceaux de bois et de carton sur une pointe de terre, là où s'unissaient deux fleuves, là même

4. *Huila*: département situé entre les cordillères centrale et orientale des Andes colombiennes.

où, par d'énormes canalisations de ciment se déversaient tous les excréments de la ville et de ses alentours. L'air était sans vent, l'air était presque solide. Dans cet air pestilentiel, nous avons chanté. Nous avons chanté pour ces hommes, ces femmes, ces enfants, ces jeunes et ces vieux qui, presque tous, toussaient, qui, presque tous, malades des os, de la chair, de la peau et de l'âme, cheminaient sur la corde raide qui sépare la vie de la mort. Nous avons chanté au cœur de l'infamie, respirant à chaque mélodie toute la nausée du monde. Nous avons chanté dans l'obscurité insondable avec pour uniques lumières les regards étonnés de ce public habitant un cauchemar infernal.

Etre colombien est une tâche extrêmement difficile. Etre colombien n'est pas une identité mais un travail. Travail pénible, véritable effort physique, pour beaucoup insupportable. Etre colombien, c'est connaître les droits de l'homme bafoués de façon légendaire par tous les gouvernements libéraux et conservateurs qui se sont succédés comme uniques et souverains détenteurs du pouvoir. Etre colombien, c'est savoir les cent soixante-dix années de guerres civiles enchaînées comme les wagons d'un train depuis la libération jusqu'à nos jours, les cinq cents ans de résistance indienne, noire, paysanne, ouvrière, étudiante sur les six versants tropicaux humides des trois doigts de la patte de condor de la cordillère des Andes et au cœur des plaines de l'Orénoque, là où les cornes des taureaux et des cerfs font concurrence avec les branches des cimes des arbres. Aujourd'hui, la guerre a glissé jusqu'au pubis du monde qu'est la forêt amazonienne. Elle occupe les villes avec ses millions d'habitants misérables et les bidonvilles où les enfants disputent aux chiens les viandes pourries des poubelles. Etre colombien, c'est vivre cette condensa-

tion d'infamies insupportables qui, s'étendant comme un nuage de feu, menacent d'incendier la totalité de l'immense cordillère des Andes. Face à cette tragédie sans fond, nous, petits et insignifiants troubadours de classe moyenne, avons pris les armes dans les années 70. Nous voulions collaborer avec la Résistance, habités par l'esprit triomphaliste de l'époque, par ce même esprit qui, à Paris, avait animé mai 68, illuminés également par le regard rêveur du beau garçon Ernesto «Che» Guevara qui, s'il avait été laid et noir, n'aurait pas eu ce même succès, enflammé par la voix de ténor lyrique de cette espèce de Pavarotti du marxisme-léninisme qu'est Fidel Castro. Je me revois, dépressif et caractériel, mon invisible pistolet à la ceinture, déambulant dans le monde culturel de Bogotá, ténor soliste du Conservatoire National de musique, élève fondateur en 1965 du département d'anthropologie de l'Université Nationale de Colombie avec quatre de mes compagnons et plusieurs professeurs de sciences humaines. Je me revois, armé, déambulant entre les denses brumes des rues de Bogotá, chantant mentalement les mélodies les plus sublimes de l'histoire de l'humanité.

Le curé Peter Brown[5] me dit: «Jorge, j'ai deux boîtes de Glucantime, tu sais ce médicament indispensable pour soigner la leishmaniose, cette terrible maladie produite par la piqûre d'un insecte que les habitants des forêts colombiennes appellent *pito*. Jorge, par hasard, n'aurais-tu pas un moyen pour les faire parvenir à un front guérillero?» Et moi, effrayé, de lui répondre: «Je ne sais pas, peut-être... En réalité je ne connais personne,

5. Nom fictif.

je suis un contre-ténor, moitié romantique et moitié anthropologue. Je n'ai ni amis, ni connaissances dans la guérilla. Mais, si je trouve quelqu'un, je te préviens. Ce serait dommage de ne pas utiliser ce médicament! Père Brown, je fais au mieux!» Je le regardais dans les yeux en pensant que, vu qu'il était canadien, curé et révolutionnaire (c'était du moins ce qu'il disait être), il ne devait pas y avoir grand danger de dénonciation. De plus, ce curé était ami de tout le monde, il jouait bien de la guitare et était très sympathique. Dans les quartiers populaires où nous travaillions, religieux du mouvement Golconda[6] et athées, tous liés par un engagement auprès des plus démunis, il savait se faire aimer des habitants. Je rentrai à la maison maternelle et, une semaine plus tard, apparut comme par magie celui qui pouvait descendre le Glucantime au maquis. Je pris alors le téléphone et appelai le curé. «Tu peux envoyer ce que tu m'as promis», lui dis-je. Très content, il me donna rendez-vous dans un parc sans fleurs et me remit deux petites boîtes blanches. Nous prîmes congé avec les meilleurs sourires du monde et, le jour même, le Glucantime prit le chemin des forêts. En revenant chez moi, je me plongeai corps et âme dans la partition endiablée d'une gigantesque messe de J. S. Bach. Quinze jours n'avaient pas encore passé que je commençai à noter de curieux mouvements en face de ma maison. Des automobiles de différentes marques passaient lentement, telles des chats de fer, tandis que des hommes gris jetaient des regards

6. *Golconda*: mouvement pour la démocratie et la justice sociale, créé, fin des années 60, par des prêtres colombiens après la mort du prêtre révolutionnaire Camilo Torres Restrepo.

noirs vers mes fenêtres. Des motocyclettes rouges roulaient de jour comme de nuit. Commencèrent des appels téléphoniques de voix étranges, ni féminines, ni masculines, des voix de pierre. Je compris alors qu'ils me cherchaient, les maudits. Je pris un rechange de vêtements, quelques partitions de chants de troubadours médiévaux espagnols, des préservatifs soviétiques de couleur rouge que m'avait offerts une délicieuse étudiante de médecine qui arrivait de Cuba, les œuvres complètes de Kafka et La Nausée de Jean-Paul Sartre et je me réfugiai à la maison de l'amante d'un ami vénézuélien. Quel couple étrange que celui-là! Lui, petit homme mince et physiquement identique à Simon Bolivar, de classe haute-moyenne, athée et révolutionnaire. Elle, de classe moyenne-haute, catholique à en mourir. Quand ils faisaient l'amour, l'air se chargeait d'une odeur ambivalente de soufre et d'encens. Dans cette ambiance chargée de désir absolu, j'appris que l'armée avait effectivement envahi la maison de ma mère sous le prétexte évidemment faux, que j'y entreposais des armes. Dans ce nid d'amour j'entendis, des lèvres succulentes d'une femme merveilleuse dont je ne dois pas me souvenir le nom, la chronique de l'assaut. Cette femme me raconta comment les militaires avaient envahi la maison de ma mère après avoir bouclé le quartier à l'aide de leurs camions verts pleins de soldats armés jusqu'aux dents. Elle m'expliqua qu'une fois à l'intérieur, ils avaient déversé sur le sol tous les boutons de nacre, de verre, de cuir et de bois que ma mère, modiste et couturière, leur avait présentés comme les munitions des armes de son fils. Elle me décrivit comment ils avaient renversé tous les meubles pieds vers le ciel et réduit en miettes les assiettes, les tasses, les verres, les salières, les sucriers, le beurrier, les

carafes de verre et de porcelaine, les plateaux, les couteaux, les fourchettes, les cuillères à soupe et celles à café, et comment ils avaient attaqué, à coups de pieds sadiques, la marmite d'aluminium dans laquelle le riz préparé par ma mère, blanc et encore chaud, exhalait malgré les circonstances, un arôme tendre d'essences végétales mystérieuses. Elle m'apprit aussi qu'ils étaient passés dans ma chambre, s'en étaient pris à coups de poings à une reproduction de Guernica de Pablo Picasso, accrochée au mur avec des punaises. Ne trouvant pas ce qu'ils cherchaient, ils avaient terminé cette action héroïque en détruisant avec la crosse de leur fusil et les talons de leurs bottes noires de cuir de porc, les quatre-vingt cassettes sur lesquelles j'avais enregistré le fruit de mes recherches musicologiques de plusieurs années: des *coplas*, des chants paysans et indigènes, des légendes, des mythes et des poèmes recueillis au cours de mes déambulations d'anthropologue débutant par les campagnes et les villes de Colombie. Elle ajouta même qu'une de mes sœurs, âgée d'à peine sept ans, leur avait crié, suppliante, «Ne détruisez pas la musique de mon frère!» Mais eux, sourds du corps et de l'âme n'étaient pas venus perdre leur temps. Ils sortirent finalement de la maison sans les armes qu'ils ne cherchaient pas et sans le Glucantime, vraie raison de leur venue qui faisait déjà ses effets thérapeutiques dans les corps des guérilleros piqués par le *pito*. Ma fugue dura peu. Ceux du Conservatoire National de Musique me cherchaient pour m'inviter à chanter avec l'orchestre symphonique, le solo pour contre-ténor de la cantate profane *Carmina Burana* de Carl Orff. Je sortis donc de ma cachette pensant que, si l'armée était encore à ma recherche, elle saurait me trouver sur la scène du théâtre Colón et me

faire prisonnier en plein concert, au nez même du président de la République. Rien ne se passa. Ma vie suivit son cours. Un jour de soleil et de nuages, alors que je me promenais en bonne compagnie dans le parc sans fleurs, je vis venir le curé Peter Brown. Je le vis me voir et glisser subtilement entre les arbres asthmatiques. Je compris alors que les mouchards n'ont pas, comme les humains, le sang chaud.

Huit ans plus tard, en décembre 1981, dans les sinistres casernes de la cavalerie d'Usaquen situées au nord de Bogotá, un box d'écurie me servait de cellule, meublé d'un sommier de fer et d'un matelas dont le cratère de paille était imprégné du sang coagulé des guérilleros et guérilleras du M-19 torturés par l'armée, peu de temps avant mon arrivée. Au centre de cet espace froid, humide et macabre, un petit banc de bois. Dans la cellule voisine, un cheval que frappa brutalement et systématiquement chacun des onze jours de ma détention, un soldat fou de haine contre son commandant. Je m'installais au centre sur le petit banc et, mentalement ou à voix basse selon les circonstances, je chantais. Je chantais durant des heures, me créant jour après jour un centre de gravité afin de ne pas m'effondrer durant les interrogatoires. Assailli par les hennissements de douleur du cheval, je chantais mon large répertoire de chansons latino-américaines, d'arias d'opéra et de chants du Moyen-Age, de la Renaissance, de la période classique, du Romantisme et du vingtième siècle. Je chantais Schubert et Beethoven durant les moments les plus tristes, quand je vis les détectives s'éloigner dans notre voiture bleue, avec à son bord mes trois jeunes enfants, criant, terrorisés, par les fenêtres et moi, ignorant ce qu'ils allaient leur faire et où ils les amèneraient. Un chant des Indiens Seri qui habituel-

lement accompagne les accouchements, me prêta ses ailes pour communiquer en le sifflant avec la mère de mes enfants emprisonnée dans une cellule à vingt mètres environ de la mienne. Alors que je chantais, je vis passer ma sœur Olga Lucia, rendue hagarde par les tortures et traînant les pieds sur la pelouse verte comme les émeraudes de Muzo. Je vis passer le guérillero Luis Elvencio Ruiz du M-19, somnambule, une partie de la chevelure arrachée. Mon frère Alvaro fut suspendu puis fusillé trois fois avec de fausses balles. Lui, chanteur, troubadour tout comme moi, mais innocent, subit des techniques de tortures abominables. Je vis, j'entendis et je sentis tellement de choses que ma mémoire, encore aujourd'hui, me donne l'ordre indiscutable de ne pas m'en souvenir. Seuls le chant, la voix, la musique et le fait d'avoir trouvé un nouveau centre de gravité au centre même de ma cellule, me sauvèrent la vie.

Je décidai de prendre congé de la Colombie en organisant un concert provocation du groupe Yaki Kandru dans la grande salle Leon de Greiff de l'Université Nationale. Dix musiciens et quelque quatre-vingts instruments de musique d'origine indienne. Tambours d'eau dont les enfants confondent la percussion avec le battement du cœur du bébé dans le ventre de sa mère; grattoirs semblables aux maxillaires des piranhas; sonnailles pour communiquer avec les cerfs, ces habitants éternels de la voie lactée; *teponaztlis* et carapaces de tortues, protagonistes de sanglantes cérémonies solaires sur les pyramides de Teotihuacan; arcs de chasse transformés en pianos à une seule corde pour accompagner les chants d'accouchement; flûtes de Pan fabriquées avec les tuyaux de sept énormes plumes de condor; trompes de calebasse qui résonnent dans le ventre de mystérieuses marmites

de terre cuite telles les voix des jaguars veillant les esprits des morts dans les cimetières de la forêt; flûtes géantes dont le registre grave évoque le monde des ténèbres tandis que l'aigu invite à l'acte sexuel. Tous personnages sonores plus qu'instruments. Et nous, dansant, chantant et soufflant le vent nécessaire pour que les choses cessent d'être des choses, pour que les choses prennent vie, pour que, comme le disent les Indiens Suya du Mato Grosso brésilien, le monde ne s'écroule pas. Car sans le chant, sans la musique, sans la danse et sans les flûtes, le cosmos ne se fragmenterait-il pas? La guerre entre les choses, les animaux, les plantes et les hommes n'incendierait-elle pas le ciel et la terre? Nous arrivâmes salle Leon de Greiff. Je mis à exécution ma menace d'entrer sur scène à bicyclette. En pédalant, je tournai autour des instruments indiens et chantai le lied «*La marmotte*» de Beethoven. Puis je jouai avec la reproduction d'une caravelle de Christophe Colomb montée sur un patin à roulettes. Pendant ce temps, le reste du groupe chantait un *yaweiba*[7] des Goahibo des plaines de l'Orénoque. J'invitai ensuite deux jeunes du sulfureux public universitaire à monter sur scène disputer une partie d'échecs. Tandis que deux compagnons exécutaient une danse en jouant des *yapurutu*, ces flûtes géantes qu'utilisent les Cubéo d'Amazonie pour nettoyer les maisons des innombrables mauvais esprits, j'attrapai un ballon de plage polychrome et le lançais au public. Le ballon s'éloigna de main en main et revint sur scène se poser, tel une tortue volante, à côté de la caravelle. Mes partenaires ne semblant pas vouloir

7. *Yaweiba*: chant collectif pour célébrer l'abondance des fruits sauvages.

répondre à mon invitation à rompre avec notre rigidité «anthropologique», je m'intégrai, déçu, aux chants et aux danses. Quand, surprise! Mon frère Alvaro entra sur scène, vêtu de ses instruments quotidiens de travail, des règles gigantesques, des équerres et un compas grand comme pour mesurer la circonférence de la lune. Pris dans une espèce d'entonnoir en maille de fer, il dansait et soufflait les tubes de bambou d'une flûte de Pan des Indiens Kamsa de la forêt du Putumayo. Luis Fernando et Eduardo apparurent ensuite vêtus d'un frac, pingouins de classe élevée exécutant une danse amazonienne. Le public criait, certains rendus furieux par notre irrespect de «l'identité du peuple» et d'autres ravis de notre audace théâtrale, politique et poétique. Un autre compagnon, étudiant des beaux-arts, la tête totalement rasée et une merveilleuse création multicolore peinte du sommet de son crâne à sa ceinture, dansait, solitaire et demi-nu, en agitant une énorme maraca. Le concert se transforma en un kaléidoscope. Tous nous dansions, nous chantions, ignorant le public, cet animal domestiqué et obéissant à tout ce qui est répétitif, à tout ce qui est ancré telles les serres d'un oiseau de proie, à la tradition, à l'énorme masse de pierre du «parti», à la «patrie», à la «race», à «l'ethnie» ou encore à la «nation». Pour la fin du concert, Carlos Duica et son frère William avaient préparé une sublime surprise, une éruption volcanique merveilleuse. Ils crièrent de leurs belles voix de baryton: «Tous, vers le public!». Alors nous quittâmes la scène en courant pour nous fondre dans le public et depuis d'énormes haut-parleurs, retentit l'Ode à la Joie de la neuvième symphonie de Beethoven. Elle illumina l'espace comme un soleil sonore. Les trois mille étudiants de soufre firent résonner une ovation ininterrompue de vingt éternelles minutes.

L'exil est une blessure, une crevasse, un carreau brisé sur une fenêtre géante, un trou noir, une nuit sans étoile, un pleur sec, un cri sans voix, un coup de machette sur le cordon ombilical, un coup de marteau sur le cœur, un fleuve sans fond, sans source et sans embouchure, un lac sans poisson, une mort en vie. Paris fut mon sarcophage durant plusieurs années. Je la haïssais tant que, me référant à ces rues que j'aime aujourd'hui et que je ne me lasse pas de découvrir et d'admirer, je hurlais: «Je marche dans les rides d'un cadavre!». L'exil, c'est aussi la réconciliation avec l'autre côté du miroir. La Colombie fut le miroir qui me donna la vie. Aujourd'hui je vis dans le miroir que les géographes et les politiques ont appelé avec raison l'Europe. Je décidai d'y chanter à nouveau car, comme le dit mon amie Mercedes Sosa avec sa voix d'or, «si meurt le chanteur, se tait la vie». Je continuai donc mon voyage par les chemins incertains du chant, étudiant, cherchant, pratiquant de manière autonome une étrange archéologie vocale, une espèce d'anthropologie philosophique et pédagogique de la voix et du chant à partir de mon expérience plurielle de chanteur latino-américain et de la rencontre féconde durant l'automne 1982, de quelques maîtres du Roy Hart Théâtre au château de Malérargues en France. Loin des guerres de mon pays, je me dédiai à la construction d'une pédagogie vocale fondée sur les sciences humaines. Rompant avec les affirmations selon lesquelles la voix serait un «don» de Dieu ou un «don» de la Nature, je proposai de redéfinir la voix comme une construction affective, sociale, économique, politique, poétique et philosophique, et je développai certaines intuitions telles que «en somme, la voix n'existe pas, ce qui existe c'est le langage», «ce ne sont pas les cordes vocales qui chantent, mais les

concepts». J'écrivis alors: «La matière voix et le Sujet», conférence que je donnai à l'Hôpital Sainte-Anne de Paris et que j'introduisis en ces termes:

> «Il s'agit d'une réflexion théorico-poétique sur la matière voix, c'est-à-dire d'un voyage qui, partant de la respiration définie comme phénomène organique et philosophique, s'achève dans le rite, espace-temps où les nombres et les formes géométriques se couvrent de plumes. Ce vol pense la naissance du temps et de la mort durant l'éphémère instant de l'apnée. Il nous parle de l'éventail sonore et affectif qui va du cri au chiffre, il nous parle de la fossilisation de la matière voix. Il nous dit comment le cru et le cuit sont culture. Il nous permet de penser l'impossibilité des machines à éprouver l'angoisse.» (1993)

L'exil, tragédie du corps et de l'esprit, me sauva la vie. Je récupérai en partie le temps perdu, ce temps que m'avaient volé Marx, Engels, Lénine, Fidel, El «Che» Guevara et autres prophètes du pouvoir, ce temps passé en utopies transformées en trous noirs, en implacables maxillaires de l'Histoire, cette grande cannibale. Les amis dévorés, je les compte par dizaines. L'exil m'offrit des amis et des amies nouveaux, des citoyens du monde sculptés par d'autres mers, par d'autres fleuves, par d'autres cordillères, par d'autres flores, par d'autres faunes, langues, histoires et tragédies. Sans l'exil, mon regard se serait réduit à explorer les coins étroits du cadre géométrique des frontières de mon pays. Ma condition de réfugié politique en France fut l'opportunité d'approfondir sur l'esprit complexe des peuples de l'Europe, ce creuset de concepts. Car, sans être eurocentriste, je perçois

combien ce continent a été surdéterminé par la danse des plaques tectoniques à jouer le rôle de condensateur d'histoires. La Méditerranée, plus qu'une mer, est un synthétiseur. Les Européens ne sont ni meilleurs, ni pires que les autres. Simplement, ils vivent depuis plusieurs millénaires dans l'espace idéal pour la rencontre de millions de migrants et exilés d'autres cultures. Pour le meilleur et pour le pire, ils ont eux aussi voyagé, exportant leurs folies et leurs sagesses, leurs habiletés fascinantes pour les arts et les sciences et leurs mauvaises manières. Ces rencontres ont permis le développement d'une créativité sans frontière dans les domaines de la technique, des sciences, des arts et de la philosophie. Ainsi, nous avons tous apporté nos qualités et nos multiples défauts comme matières premières à la réalisation d'une fusion contemporaine pleine d'incertitudes apocalyptiques et d'infimes et extrêmement fragiles rêves de concorde universelle. Sur ce continent européen, merveilleux et terrible, aimable et détestable, je pus me pencher sur l'abîme insondable du drame fondamental de l'humanité. Sur ce continent douloureux, je compris que le mal, c'est-à-dire la haine, est une substance tellurique qui nous meut tous, hommes et femmes de toutes les cultures du monde. Je compris que l'amour, la créativité dans les arts et les sciences sont des attributs universaux et qu'il est impossible de ne pas détenir une dimension minimale de poésie. Je compris que le criminel le plus corrompu possède cette lumière solaire. Je compris que cette flamme se cache au plus profond de la moelle de nos os et qu'elle peut rester emprisonnée une vie durant derrière les barreaux de la jouissance du pouvoir, la drogue la plus meurtrière. Je découvris combien la cruauté en politique et dans la guerre avait surpassé, sur ce continent, les limites de

l'imaginable, tout particulièrement durant le vingtième siècle avec les terribles expériences des totalitarismes hitlérien et soviétique. Au nom de la «pureté de la race» ou de la «dictature du prolétariat», des millions de personnes furent effacés de la peau de la terre par le feu et la faim. Je découvris la Shoah, l'extermination de l'immense majorité des Juifs d'Europe, cette vérité terrifiante qu'ignorent la presque totalité des Colombiens et des Latino-américains. Cette ignorance est un venin macabre car la violence de mon pays est fille, entre autres, des tragédies vécues par les peuples de l'Europe. Je compris au cours de ces vingt-et-une années d'exil, qu'Hitler et Staline s'affrontent aujourd'hui de manière subtile, dans les forêts sacrées d'Amazonie et dans la grande cordillère des Andes sans que nous voulions le voir. La Colombie est un des cratères en pleine éruption de l'immense volcan social latino-américain. Mon exil m'a appris combien ma tragédie personnelle est intimement liée aux tragédies des peuples de l'Europe, qui, le voulant ou pas, m'ont accueilli au sein de leurs quatre saisons.

Le monde indigène américain était déjà une source d'inspiration pour la créativité de Sylvie Blasco, chorégraphe et danseuse de danse contemporaine quand je la rencontrai et qu'elle devint mon élève de chant. Après avoir découvert son regard vert et tendre, je découvris ses pieds nus dansant comme jamais je n'avais vu danser. Une danse découverte, une danse à l'écoute des ténues palpitations du cœur du monde. Je perçus alors combien les pieds n'existent pas en Amérique Latine et combien cette inexistence est une double tragédie, sensorielle et philosophique. Sylvie, avec sa danse, me fit découvrir que mon existence se réduisait à une tête pleine d'anecdotes de guerilleras, de rêves de justice et de

liberté, de souvenirs d'amours comme des nuages et de chroniques d'anthropologue-troubadour perdu dans le labyrinthe de la traumatique histoire colombienne. Faire se rejoindre les pieds et la tête devint mon chemin, un chemin essentiel et quotidien qui me permit de me reconstruire après dix ans d'exil soufferts les pieds en l'air. Je compris que je ne pourrais renaître sans créer des pas nouveaux. J'eus l'intuition timide que, dans l'origine de la conscience des pas, entre autres causes et autres types de conscience, se trouvait peut-être, une partie des raisons qui expliquent la naissance de la culture. Car il ne suffit pas d'avoir des pieds, pensais-je. Sans la conscience de chaque pas, les pieds se réduisent à leur triste, pauvre et fonctionnelle condition de locomotion. Les pieds ne pensent pas, les pas pensent et des pas à l'écriture, il n'y a qu'un pas. Durant dix ans, Sylvie et moi avons cheminé sur les sentiers des musiques indiennes, de l'Alaska jusqu'à la Terre de Feu. Nous avons trouvé en fouillant dans les archives des musées de Paris, Genève ou Bâle, un insolite répertoire de chants et de musiques instrumentales de différentes communautés indiennes, répertoire qui s'est ajouté à celui que j'avais recueilli en Colombie avant mon exil. Nous avons recréé des instruments disparus des plaines orientales colombiennes il y a plusieurs siècles et qui, par chance, avaient été reproduits graphiquement par des chroniqueurs et des aventuriers de l'époque coloniale. Nous avons essayé de mettre en relation les «schémas corporels» et les «schémas vocaux» propres à l'univers sensoriel, symbolique, rituel et philosophique de ces peuples fondamentalement animistes. Nous avons tenté dans la pratique d'assimiler certaines «manières de chanter» masculines ou féminines. Et, comme l'écrit Sylvie Blasco:

«Nous avons cherché ce lieu où se donne la résonance de l'autre en soi, là où l'interprétation prend sens et devient recréation et ce, en adoptant une recherche qui passe par l'expérience intime du mouvement habité, du geste vocal juste et de leurs effets. Nous avons cherché, comme l'écrit Merleau-Ponty, à ‹continuer en dépassant, conserver en détruisant, interpréter en déformant› et ainsi ‹infuser un sens nouveau à ce qui déjà appelait et anticipait un sens.› Nous avons voulu par cet engagement total, que la musique invite à une communication de corps à corps, qu'elle présente derrière le particulier, derrière ce qui appartient à l'‹ethnique›, ces possibles humains que nous avons oubliés, ceux que nous avons laissés de côté, ceux à venir et qui au gré des rencontres nous enrichissent et nous transforment, afin que se dégage une pensée profonde qui, s'offrant à l'auditeur, le touche dans un lieu fondamental qui renvoie à son humanité. En assumant au mieux l'attitude d'interprètes authentiques et créatifs, seule fidélité que nous puissions proposer pour garder vivantes ces musiques, nous avons donné corps à la médiation, médiation entre deux cultures, entre deux manières d'être au monde. En faisant de ces musiques des musiques de la présence, nous avons tenté de répondre à ce vieil indien qui, autorisant notre entreprise de médiation, nous murmurait: ‹C'est bon, faites-le, mais faites-le bien›.» (Blasco 2002)

Références

BLASCO Sylvie
2002 «*Musiques de la présence. Une application de la méthode Danis Bois à une expérience musicale de médiation transculturelle*». Lisboa: Universidade Moderna de Lisboa.

LOPEZ PALACIO Jorge
1993 «La matière voix et le Sujet». *Psychologie médicale* 25, spécial 7. Paris.
1998 «Cicatrices sur la peau du temps». *Kultur und Entwicklung*, Berne.

LE VOYAGE D'UNE TRADITION

Djamchid Chemirani

Né en 1942 à Téhéran, j'ai commencé l'apprentissage du *zarb* dès l'âge de huit ans chez le plus grand maître de cet instrument, Hosein Teherâni, et je l'ai poursuivi jusqu'à mon arrivée en France en 1961. Pendant cette période de formation, je n'ai jamais cessé de jouer avec d'autres musiciens pour parfaire ma compréhension de la musique. Je commencerai par présenter mon instrument et dire quelques mots sur la musique iranienne et la façon dont elle est enseignée, pour évoquer ensuite mon parcours en Europe avec cet instrument depuis plus de quarante ans.

Mon instrument s'appelle *zarb* ou *tombak*. C'est le principal instrument de percussion de la musique traditionnelle iranienne. *Tombak* est une onomatopée désignant les deux frappes principales de cet instrument: *tom*, le son le plus grave marque, en général, le début d'un cycle rythmique, et *bak*, sur le bord de l'instrument. Simple tambour en bois de mûrier ou de noyer, en forme de calice, il est recouvert d'une peau de chèvre et se joue avec tous les doigts des deux mains. Instrument d'accompagnement à l'origine, sa technique

s'est progressivement enrichie jusqu'à en faire un instrument soliste à part entière.

L'enseignement de la musique iranienne est oral et consiste, en ce qui concerne la percussion, à apprendre par cœur et exécuter des séries de rythmes, d'abord simples, puis de plus en plus compliqués au fur et à mesure que l'élève progresse dans l'apprentissage de la technique et du rythme.

Peu après mon arrivée en France, le Centre d'étude de la musique orientale (CEMO) m'a demandé d'y enseigner le *zarb*. Le nombre important d'élèves, leur enthousiasme ainsi que des rencontres avec d'autres musiciens et musicologues tel que Monsieur Tran Van Khé, m'ont fait comprendre qu'il y avait une place et un intérêt réel pour les musiques traditionnelles qu'il il était important de les préserver. À de rares exceptions près, l'enseignement de la musique traditionnelle iranienne ne peut pas être en Europe de même nature que celui pratiqué en Iran. Quand l'élève est déjà avancé sur le plan technique et musical, il commence l'apprentissage de l'accompagnement des mélodies en chantant des morceaux classiques rythmés tout en jouant du *zarb*. Cela oblige le percussionniste à se concentrer en même temps sur la mélodie et le rythme, à se familiariser avec le répertoire traditionnel et à trouver des rythmes adaptés qui, loin de nuire à la mélodie, la mettrait plutôt en valeur. En plus, en Iran, le percussionniste a de fréquentes occasions de travailler avec des mélodistes et des chanteurs. Cet aspect de l'enseignement et sa pratique est beaucoup plus difficile en Occident, ce qui m'a poussé à développer particulièrement l'enseignement de l'aspect soliste de mon instrument en France.

J'ai l'habitude de demander à celles et ceux qui viennent apprendre le *zarb* la raison de leur démarche. Cela

pour mieux les connaître et pouvoir les aider dans la mesure de mes possibilités. Les élèves de *zarb* viennent d'un peu partout: de France, d'Allemagne, de Suisse, des Etats-Unis, de Grèce, d'Iran, d'Afrique du Nord... Ils sont de tous âges: adultes et enfants, hommes et femmes; j'ai même eu un élève de 70 ans. Certains disent être séduits par le charme de l'instrument; d'autres sentent le besoin de connaître le rythme; d'autres encore voient dans la connaissance de la musique une manière de s'approcher d'une forme de spiritualité orientale. Nombreux sont les musiciens qui veulent combler un manque d'expérience sur le plan rythmique ou enrichir et parfaire leur connaissance des rythmes, mais aussi connaître des formules rythmiques différentes de celles pratiquées en Europe ou encore, comme c'est le cas de quelques compositeurs, s'inspirer des rythmes iraniens dans leurs compositions. Certains musiciens ne sont pas intéressés par la pratique de l'instrument et préfèrent reproduire des schémas rythmiques sur leur propre instrument. C'est le cas, notamment, d'un guitariste qui suivait les cours en tapant sur la caisse de sa guitare.

De nombreux percussionnistes viennent apprendre le *zarb*. Le choix de ce tambour tient d'un côté à ce que ces percussionnistes avaient envie de se servir de leurs mains et étaient attirés par la technique digitale et, d'un autre, à ce que le *zarb* leur permettait d'avoir toute une palette de sonorités et de timbres différents sur un instrument de relativement petite taille. Parmi ceux-ci, j'aimerais signaler le cas de Jean-Pierre Drouet pour le rôle important qu'il a eu en faisant connaître le *zarb* à ses collègues percussionnistes, ainsi qu'à de nombreux autres musiciens et compositeurs européens. Percussionniste et compositeur de musique contemporaine, il a suivi

assidûment mes cours de *zarb*, puis a commencé à enseigner à son tour cet instrument aux élèves de percussion d'un conservatoire parisien. Ce cas a produit toute une génération de percussionnistes qui connaissent le *zarb* et en jouent. C'est surtout dans la musique contemporaine que cet instrument est utilisé, et un compositeur comme Georges Aperghis a même écrit des pièces pour le *zarb*[1].

Parmi les joueurs de *zarb*, le cas de mes deux fils, Keyvan et Bijane Chemirani, est assez privilégié. En effet, depuis l'enfance, ils ont vécu dans une maison située dans un petit village des Alpes de Haute-Provence, en pleine nature, au calme. Ils ont commencé à apprendre le *zarb* dès l'enfance et avaient leur professeur sous la main jour et nuit. De nombreux musiciens venaient séjourner à la maison, soit pour des répétitions en vue d'un concert, soit pour faire de la musique pour le plaisir. Mes enfants ont ainsi pu voir et entendre leur père accompagner la musique iranienne et ont eu l'occasion d'écouter des grands musiciens, puis de jouer avec eux. C'était la situation idéale, d'une part pour apprendre la tradition familiale, et en même temps pour rencontrer des musiciens de toute provenance: européens, indiens, turcs, etc., ce qui leur a permis de s'ouvrir très jeunes à d'autres formes musicales, à d'autres traditions.

Il y a quelques années, nous avons décidé de jouer tous les trois ensemble. Pour cela, nous avons commencé à improviser et, chaque fois qu'une phrase rythmique

1. Parmi celles-ci, on peut citer *Le Corps à corps*, pour *zarb* solo (1978), *Sept crimes de l'amour*, pour soprano, clarinette et *zarb* (1979), ou encore *Profils*, pour violoncelle et *zarb* (1995).

nous paraissait intéressante, nous la mémorisions, puis, en développant ces phrases et en trouvant des passages les reliant entre-elles, nous sommes arrivés à en faire des pièces pour trois *zarb* et à constituer un trio familial de *zarb*.

L'année dernière, lors d'un voyage en Iran avec mes fils, nous avons été agréablement surpris en rencontrant un autre ensemble exclusivement composé de joueurs de *zarb*. Il était intéressant de constater l'existence de recherches semblables en Iran et en France.

La situation d'un musicien iranien comme moi, en France, présente des avantages et des inconvénients. Etre loin du milieu musical traditionnel, sans contact régulier avec d'autres musiciens partageant le même idiome peut faire qu'un musicien se sente un peu isolé. En effet, l'ambiance créée par de fréquentes rencontres entre musiciens apporte une énergie et une motivation réciproques qui manque à celui qui en est éloigné. J'ai heureusement pu remédier partiellement à ce manque en allant régulièrement en Iran et en maintenant un contact régulier avec les musiciens iraniens vivants à Paris, tels que Dariush Safvat, Madjid Kiani et Dariush Tala'i qui se sont succédés de mon arrivée en France à ce jour.

Quant aux avantages d'être en France, le principal est celui de pouvoir rencontrer des musiciens occidentaux et d'autres du monde entier, vivant en Europe ou de passage, et de les côtoyer, d'entendre leur musique et de collaborer occasionnellement avec eux. Ce qui n'eût pas été possible si j'étais resté en Iran. Grâce à ces circonstances et aussi grâce au fait que je joue d'un instrument rythmique, beaucoup plus facile à adapter à d'autres musiques qu'un instrument mélodique, j'ai pu jouer avec

de nombreux musiciens jouant de divers instruments: une expérience que je n'aurais même pas pu imaginer si j'étais resté dans mon pays. Ces rencontres ont aussi été facilitées par le fait que le *zarb* est un instrument doux et confidentiel, qui peut donc s'accorder d'une manière heureuse à d'autres instruments, à d'autres esthétiques. Voici quelques-unes de ces expériences que j'ai eu la chance de tenter avec d'autres musiciens et d'autres instruments, en commençant par les percussions.

Il y a une trentaine d'années, sur une invitation du Théâtre de la Ville de Paris, j'ai eu l'occasion de jouer pour la première fois avec un joueur de *tabla* indien, ce qui m'a permis de découvrir que ces deux instruments pouvaient dialoguer et se compléter, malgré le fait qu'ils provenaient de traditions complètement différentes l'une de l'autre. J'ai fait des expériences semblables, notamment avec le joueur de tambourin italien Carlo Rizzo, ainsi qu'avec Adama Dramé au *djembé* et avec plusieurs batteurs de jazz; mais là, il me fallait être amplifié. Il y a une vingtaine d'années, j'ai eu la proposition de faire partie du «Percussion Orchestra», avec Reto Weber à la batterie et Nana Twum N'Ketia, un percussionniste ghanéen décédé il y a quelques années; le joueur de *mrdangam* Muthuswamy Balasubramaniam, de l'Inde du Sud, a également fait partie du groupe par la suite. Cet ensemble joue seul ou avec des solistes de jazz tels qu'Albert Mangelsdorff (Allemagne), Chico Freeman (USA), Franco Ambrosetti (Suisse), etc.

Actuellement, avec Keyvan, Bijane, mis à part notre «Trio Chemirani», nous faisons partie de différents ensembles musicaux: un ensemble de musique grecque, un ensemble de musique arabo-andalouse, divers groupes de flamenco, de jazz, de musique médiévale. Heureusement,

nous avons bien sûr aussi de nombreuses occasions de jouer avec des musiciens iraniens. Je suis heureux de constater que le *zarb*, qui était inconnu en Europe avant mon arrivée en France, est maintenant joué dans une multitude de formations différentes, y compris par des musiciens européens, et cela à travers toute l'Europe.

De nos jours, le *zarb* est enseigné notamment à Paris, au Conservatoire de Nice et en Suisse. À Cologne, la communauté iranienne a créé une école de musique où tous les instruments de musique traditionnels iraniens sont enseignés. De nombreux Iraniens, ainsi que plusieurs Européens, y suivent des cours, et quelques bons musiciens en sont déjà issus. À ma connaissance, cet exemple d'une école de musique iranienne réunissant toutes les conditions pour que l'enseignement se passe comme en Iran demeure à ce jour un cas unique en Europe.

LA NECÉSSAIRE RECONNAISSANCE DES MILIEUX TRADITIONNELS

dans l'apprentissage des percussions ouest-africaines[1]

Vincent Zanetti

Autant que les hommes qui les créent, les musiques voyagent, c'est un fait établi. Mais parler de musiques migrantes, c'est aussi évoquer la possible assimilation de traditions étrangères par ceux qui les accueillent. En l'occurrence, il ne sera pas ici tellement question des rapports des musiques ouest-africaines à la scène occidentale, que des relations d'un musicien européen blanc à ses pairs africains qui, pendant de longues années, l'ont initié, et l'initient encore, à l'art des percussions mandingues et wolof. Or décrire un tel parcours nécessite d'abord de prendre quelque distance par rapport à la tradition en tant que phénomène collectif, telle qu'on la perçoit idéalement du point de vue de l'ethnomusicologue ou de l'anthropologue, pour revenir au niveau de l'individu, dont la démarche est toujours forcément singulière et atypique.

En ce qui me concerne, mes premiers rapports à la musique, comme à l'Afrique d'ailleurs, se sont faits par

1. Cet article est dédié à la mémoire de Soungalo Coulibaly, décédé à Bamako le 9 mars 2004.

sympathie: la musique habitait littéralement l'appartement familial où mes frères et sœurs enchaînaient leurs exercices au piano, l'Afrique transpirait des meubles et des objets familiaux de ma grand-mère, qui avait vécu plus de quarante ans dans l'ex-Congo belge et chez qui je passais plusieurs heures par jour pendant toute mon enfance. Comme disent les musiciens manouches, j'ai appris sous la table, sans vraiment m'en rendre compte, jusqu'à ce qu'à différents moments de ma vie, la musique d'abord, puis l'Afrique, me rappellent l'importance de leur place dans ma propre existence. Une attirance marquée pour les musiques de traditions vivantes m'a poussé à appréhender dès mon adolescence et avec la même soif le chant grégorien et le répertoire folk irlandais, puis à me plonger dans l'écoute passionnée des traditions classiques de l'Inde du Nord et des rythmes latins. Mais la vie et le parcours d'un musicien évoluent toujours en fonction des rencontres: celle du percussionniste burkinabé Paco Yé, au sein des Ateliers d'ethnomusicologie de Genève, m'a ramené vers une Afrique dont je rêvais et dans laquelle il m'a très vite semblé retrouver une part de moi-même. Je troquai la guitare, le *bodhran* et le *bouzouki* pour le *djembé*, les *dunum* et les balafons, puis, au fil de nouvelles rencontres, pour le *tamani*, le *kamale n'goni* et les tambours *sabar* et *saoruba*[2]. L'émergence du concept artistique et commercial de *world music*, à la fin des années 80, m'of-

2. Le *bodhran* est un tambour sur cadre d'origine irlandaise; les *dunum* sont les tambours cylindriques à deux peaux, une de résonance et une de jeu qu'on frappe à l'aide d'une baguette droite ou recourbée, qui entourent le *djembé* dans l'accompagnement des danses mandingues; le *tamani* est un tambour d'aisselle en forme de sablier, également monté avec deux

frait la possibilité, inattendue pour moi, de passer au statut de musicien professionnel: je devins d'abord percussionniste au sein de formations de rock et de chanson francophone, avant d'être engagé par des artistes africains – et notamment par le maître *jembefola*[3] Soungalo Coulibaly, à qui je dois la reconnaissance des milieux traditionnels ouest-africains – pour les aider à arranger leur répertoire et leur mise en scène, me transformant de fait en percussionniste africain blanc.

La reconnaissance du milieu traditionnel

Dans l'Afrique contemporaine en dérive économique, politique et culturelle, il est souvent difficile de savoir qui est qui: aujourd'hui, c'est le marché occidental des musiques du monde qui fait ou défait les artistes, élevant parfois au rang de stars des musiciens qui n'auraient jamais pu s'épanouir dans leur milieu traditionnel d'origine. Mais il y tout juste vingt ans, les règles étaient

---

peaux, souvent réservé aux familles de griots du fait de son utilisation comme tambour-parleur; le *kamale n'goni* est la harpe-luth des jeunes musiciens du Wasolon, dérivée du *donso n'goni* des chasseurs *wasolonka*; le mot *sabar* désigne en même temps la danse et la famille de tambours traditionnels des Wolof et des Lébou de la presqu'île du Cap Vert, autour de Dakar, ainsi que des Sérères de la région du Sine Saloum et de Kaolack; enfin les *saoruba* (ou *tantan*) forment la famille des trois tambours traditionnels joués tant par les Peuls que par les Mandingues et les Diola de Casamance.

3. *Jembefola*, au pluriel *jembefolaw*, littéralement «celui qui fait parler le *djembé*», en langue mandingue (*maninka*, dioula ou bambara): Zanetti, 1996: 167-187 et 1999:175-195

encore très différentes: personne n'aurait osé se proclamer maître du *djembé*, en terre d'influence mandingue, sans la reconnaissance réelle du milieu traditionnel, constitué en premier chef par les autres maîtres, puis par les anciens des villages et – c'est essentiel – par les femmes, les danseuses, auxquelles les batteurs traditionnels sont indissociablement liés. Un ancien batteur du ballet national du Mali me racontait ainsi comment, après avoir été sélectionné dans son village et ramené à Bamako pour y suivre un entraînement intensif, il s'était vu déconseiller par sa mère de retourner au village pour les fêtes du *soli*, qui célèbrent la circoncision des jeunes garçons et leur sortie de l'enfance, parce qu'elle estimait que son éloignement de la communauté l'avait coupé des protections occultes que celle-ci aurait pu lui apporter et qu'il ne serait dès lors plus apte à jouer dans la fête et à représenter les siens face aux batteurs des autres villages. Même en ville, où les règles sociales ne sont plus celles de la brousse, nul n'a le droit de s'auto-proclamer *jembefola*: c'est à ses pairs et aux danseuses que revient le pouvoir de reconnaître la valeur de l'instrumentiste. Mais cela ne se fait pas forcément de manière explicite, ni même toujours positivement: la reconnaissance peut au contraire s'exprimer parfois par des réactions négatives, voire agressives. Au-delà des sourires de circonstances et des flatteries intéressées, un percussionniste étranger, qu'il soit originaire d'une autre ethnie ou d'un autre continent, et à plus forte raison s'il est blanc, se doit donc de reconnaître les vrais signes qui légitimeront son adoption, avec toutes les charges et les interdits que cela peut impliquer. Lorsqu'on est apprenti percussionniste blanc, que ce soit dans un milieu traditionnel villageois ou urbain, on représente toujours un

possible gain financier ou matériel, et attendre le même rapport de la part de ses interlocuteurs que pourrait connaître un apprenti africain relève de l'illusion. Dès lors comment savoir si l'on est accepté, et plus tard si l'on est parvenu à un bon niveau de maîtrise de l'instrument et du répertoire?

Il y a d'abord la danse, expression artistique vivante des pulsions de la société traditionnelle en Afrique de l'Ouest. Jamais les femmes ne danseront de la même façon, avec le même enthousiasme et la même force, jamais les hommes ne se livreront aux mêmes démonstrations de force et de rapidité si les batteurs ne sont pas en phase avec eux; à chaque instant de la fête, les exploits des danseurs sont à la mesure de la qualité des batteurs! Leur reconnaissance, même tacite, constitue une première marque d'adoption, en même temps que l'indispensable validation de la virtuosité, de l'endurance et des réflexes d'un *jembefola*. C'est sur la place de danse que s'apprend le métier, que les apprentis assimilent par mimétisme les phrases musicales et les gestes des solistes; c'est là seulement que peut se saisir dans toute sa profondeur et sa richesse la relation entre les sons et le mouvement. Lorsqu'on vous invite à jouer dans ce contexte, cela peut avoir valeur de test, mais c'est déjà une marque de respect. À ce stade, il est important de réaliser que ce qui compte, ce n'est pas tellement la force et la rapidité, surtout prisées en milieu urbain, que la musicalité, l'écoute de l'autre et le respect de la place organique de la danse dans la polyrythmie: autant de qualités essentielles aux yeux des milieux traditionnels, et particulièrement dans les villages.

La place de danse étant le lieu où tout se joue, c'est aussi là que s'établit de fait une sorte de hiérarchie instinctive

entre les batteurs. S'y expriment donc également toutes les rivalités et la concurrence entre les solistes, d'autant plus rudes que la ville est grande et que les percussionnistes sont nombreux. Pour se rassurer, pour s'affirmer ou pour nuire à leurs antagonistes, les musiciens ont alors souvent recours aux pouvoirs occultes que leurs confèrent certains talismans ou fétiches *(boli)*, et la magie fait partie de leur quotidien. Dans ce contexte, toutefois, seuls ont besoin de se protéger les percussionnistes qui peuvent être reconnus par leurs pairs comme des concurrents possibles: les apprentis, en principe, ne courent aucun risque dans la mesure où ils ne représentent pas une menace. En revanche, lorsque votre patron, en conscience, vous invite à vous protéger et se met à vous dévoiler certains rituels ou objets destinés à écarter les mauvais sorts, c'est que vous avez franchi une étape. Plus grave encore, lorsqu'un féticheur vous met en garde parce qu'il a été payé pour vous nuire, vous savez que votre rapport aux autres musiciens a changé. Désormais, vous êtes perçu comme un concurrent, non pas tellement par les maîtres que leur niveau place largement au-dessus de vos préoccupations, mais par les autres batteurs en quête de cette même reconnaissance du milieu et désireux de se classer aux yeux des danseurs et de la communauté. C'est alors que l'initiation musicale passe au-delà du jeu instrumental et que, loin des scènes occidentales et des intérêts économiques qui y sont liés, on peut véritablement commencer à parler d'adoption par le milieu traditionnel.

L'échange de nom: tradition ou folklore?

Tout voyageur qui a séjourné en Afrique de l'Ouest sait que l'hospitalité y fait partie des valeurs essentielles de la société traditionnelle et que, de la rencontre à l'amitié, il n'y a qu'un pas souvent facile à franchir. Il n'est pas rare, lorsqu'on se retrouve dans une cour familiale, de se voir attribuer un nouveau prénom local, voire même un nom de famille. Cela peut être un signe de courtoisie ou, plus prosaïquement, une manière d'inviter l'étranger à se plier aux règles locales, voire à l'inviter à participer à l'économie familiale. Mais si l'attribution d'un nom constitue parfois un cadeau et la reconnaissance d'un réel enrichissement de la personnalité, ça peut aussi être l'effet d'une stratégie, tout flatteur vivant aux dépens de celui qui l'écoute. À cet égard, les familles de griots, si elles peuvent être aussi hospitalières que les autres, sont particulièrement difficile à pénétrer: qui prétend s'y intégrer doit s'attendre à se trouver confronté à toutes sortes d'obligations et court le risque de se faire rapidement délester de ses biens.

La plupart du temps, l'attribution d'un nom n'est rien de plus que l'expression d'une amitié naissante et n'a à ce titre aucune valeur en dehors du milieu restreint qui l'accrédite. Il y a pourtant des exceptions, rares mais bien réelles: celles-ci sont le plus souvent liées à une reconnaissance d'ordre socio-professionnel et, parfois, à une réelle initiation. Dans ce cas-là, le nouveau nom est en rapport avec une qualité que l'on reconnaît à la personne à qui il s'applique: un trait de caractère, une façon de se tenir, de parler ou, pour revenir au contexte musical qui nous intéresse ici, une aptitude à apprendre et à jouer la musique. Venant des milieux traditionnels, d'un patron à son apprenti, il marque la reconnaissance

d'un nouveau statut. Il est alors chargé de signification: dans la société traditionnelle mandingue, chaque patronyme se rapporte à une histoire, un totem, une valeur propre, et implique pour celui qui le porte des relations particulières avec d'autres familles. Cela peut tenir de l'entraide ancestrale entre deux clans, mais aussi de la parenté à plaisanterie (*senankuya*, en langue mandingue). Les Traoré et les Jara, par exemple, peuvent tout se dire, se moquer les uns des autres et s'injurier copieusement, mais il n'ont jamais le droit de se fâcher les uns contres les autres. J'ai moi-même été assimilé, il y a plus de quinze ans, au clan des Jara, par décision publique d'une griotte particulièrement respectée: j'effectuais alors une partie de mon apprentissage de batteur de *djembé* auprès de Soungalo Coulibaly, à Bouaké (Côte-d'Ivoire), et j'ai vu mon adoption confirmée en même temps par mon patron et mes pairs apprentis que par notre clientèle de danseuses et de griottes. Cela nous a permis par la suite, à Soungalo et moi, de faire évoluer nos rapports non seulement d'après les règles occidentales, mais aussi selon celle de la sociabilité bambara, de *horon* à *horon*[4], ce qui est particulièrement important dans les parties rituelles liées à la vie d'un *jembefola*. C'est ensuite devenu un réel avantage. Le même Soungalo Coulibaly, quelques années plus tard, m'a confié le rôle de directeur artistique au sein de son

4. Dans la répartition sociale mandingue traditionnelle, le mot *horon* désigne l'homme libre – et notamment libre de ses choix – n'appartenant ni à une caste socio-professionnelle endogame *(nyamakala)*, comme les griots ou les forgerons, ni à une famille de captifs de case *(jon)*.

ensemble, pour les tournées hors d'Afrique, et j'ai dû proposer des arrangements nouveaux à ses musiciens. Quiconque a un jour travaillé avec des griots sait à quel point le moindre écart par rapport aux canons traditionnels peut devenir une cause de palabre. C'est en général à ces moments-là qu'on entend les arguments du type: «Cette musique-là, elle coule dans mon sang. Personne ne me la fera changer!» Dans ce contexte, l'appartenance à une famille au rang social bien établi revêt une importance particulière car elle offre une place dans cette espèce de hiérarchie implicite dont dépend souvent le rôle de chacun dans la résolution des problèmes. En l'occurrence, mon statut de Jara m'a permis d'établir une relation privilégiée avec Siaka Diabaté, balafoniste et joueur de *kora* au sein de l'ensemble, dans la mesure où les Diabaté sont issus des Traoré et entretiennent donc les mêmes rapports à plaisanterie avec mon clan d'adoption. Du coup, mes arguments sont venus à bout de ses réticences: ils ne venaient plus d'un étranger, blanc de surcroît, mais d'un autre musicien avec lequel un lien de parenté particulièrement fort et ancien interdisait tout conflit. Aujourd'hui encore, s'il nous arrive évidemment de ne pas être d'accord, nous n'avons pas le droit de nous fâcher et nous sommes tenus, non seulement de chercher des solutions à nos problèmes, mais en outre de le faire avec humour.

Dans un cas pareil, l'acceptation d'un nouveau nom implique donc de nouveaux rapports avec le milieu traditionnel. La grande difficulté, lorsqu'on est un musicien migrant, consiste alors à faire la part des choses et à montrer clairement jusqu'à quel point on est prêt à jouer le jeu. À cet égard, la plus mauvaise attitude consiste sans aucun doute à renier ses origines dans

l'espoir de se fondre dans une nouvelle personnalité. Au cours de mon long apprentissage, les personnes vraiment impliquées dans ma démarche ne m'ont jamais demandé de renoncer à mon identité, ni de devenir plus africain qu'eux-mêmes. Au contraire, le phénomène de l'adoption a plutôt représenté pour eux une porte d'entrée pour mieux percevoir ma propre personnalité. En ce sens, l'échange de nom peut être un outil important dans la bonne compréhension entre l'apprenti et son patron, entre le migrant et son nouveau milieu. Mais il dépend toujours du respect que l'on se porte d'abord à soi-même.

Tradition et métissage: une piste plutôt qu'une route

Peut-il y avoir des *jembefolaw* (ou des batteurs de *sabar* ou de n'importe quel autre tambour africain) blancs? Ou plus prosaïquement, pour reprendre les mots que l'on entend le plus souvent, un batteur blanc peut-il espérer jouer comme un percussionniste noir? Telles sont les grandes questions, posées et reposées sans cesse aux maîtres-percussionnistes, qui tous donnent la même réponse: contrairement à l'idée reçue, les enfants africains ne naissent pas avec le sens du rythme; ils ont simplement plus de chance de l'acquérir dès leur plus jeune âge, dans la mesure où ils baignent dans des cultures musicales particulièrement riche en polyrythmies. Doudou N'Diaye Rose, Famoudou Konaté, Mamady Keïta ou Soungalo Coulibaly, pour ne nommer que les plus médiatisés, sont tous d'accord pour dire qu'au départ, il n'y a que des êtres humains et que la couleur de peau

ne joue aucun rôle: tous quatre se sont d'ailleurs produits sur scène avec, à leurs côtés, des percussionnistes blancs qui ont été leurs apprentis. Mais ayant dit cela, a-t-on vraiment répondu à tout? Si ces questions continuent à être posées, c'est bien qu'il y a derrière le phénomène du *jembefola* blanc quelque chose qui relève de tout sauf de l'évidence. Il importe donc de reprendre le problème en essayant d'en ôter toute considération raciale ou raciste, afin de respecter l'avis des maîtres.

Si, à la première question, la réponse est sans conteste affirmative, on est en droit de se demander pourquoi, à l'heure où le *djembé* est en train de devenir un des instruments de percussion les plus répandus et où l'art des percussions mandingues est enseigné dans le monde entier, il n'y a pas plus de *jembefolaw* blancs. Cette fois, la réponse est complexe et ne tient pas en un seul argument. D'abord, il y a le but: la plupart des jeunes musiciens blancs apprennent auprès de musiciens africains au talent reconnu, des artistes qui ont déjà passé de dures sélections avant d'arriver là. La barre est donc d'autant plus élevée qu'il n'existe pas, hors des milieux traditionnels africains, de structure d'apprentissage où l'élève peut, dès son plus jeune âge, assumer les parties les plus simples des polyrythmies et baigner dans l'atmosphère musicale des fêtes, où la danse joue un rôle prépondérant. On a donc affaire à la fois à un modèle atypique, celui du percussionniste africain migrant, et à l'absence de contexte festif, dans lequel musique et danse forment un tout organique. Pire que cela: pendant longtemps, le musicien blanc qui choisissait de s'imprégner de culture africaine, mandingue ou autre, se heurtait dans son pays à des murs

d'incompréhension[5]. Face à ce double problème, la seule alternative, pour l'apprenti non africain, réside alors à aller voir comment les choses se passent sur le terrain, dans leur contexte original.

Mais en vingt ans, l'Afrique a beaucoup changé. Du point de vue des musiciens, l'évolution a des aspects positifs; alors qu'auparavant, l'idée de faire son métier de la musique était perçu comme une déchéance sociale, les

5. Il y a quinze ans, certains responsables culturels suisses me faisaient explicitement comprendre qu'ils n'encourageraient jamais ce genre de démarche «migrante» qu'ils considéraient comme une déviance fautive. Aujourd'hui, les avis sont partagés. Mon travail de compositeur, d'arrangeur et de musicien au sein de la compagnie métisse Djinn Djow et de l'ensemble de Soungalo Coulibaly, m'a valu un prix de soutien de l'Etat du Valais, partagé avec la danseuse Anne-France Brunet qui suit la même démarche que moi dans le domaine de la danse, ainsi que le soutien, pendant plus de dix ans, de Pro Helvetia, organe dépendant de la Confédération suisse qui récompensait ici un certain type d'échanges culturels Nord-Sud. Mais en 2003, au lendemain d'un changement de direction, les nouveaux décideurs de Pro Helvetia, dont la vocation première est de soutenir les artistes helvétiques à l'étranger comme autant d'ambassadeurs culturels de leur pays, ont estimé que je me produisais sur scène en «costume folklorique malien» *(sic)* - nos costumes sont dessinés par une artiste suisse et taillés à Dakar - et que de ce fait ma démarche «n'était plus crédible». Dans le vaste domaine des musiques dites «du monde» et de nos rapports à l'autre, nos institutions auraient-elles à nouveau tendance à n'accepter les musiciens migrants que lorsqu'ils viennent de l'étranger pour s'imprégner de culture classique dans notre pays? Comme le jazz à ses débuts, les polyrythmies africaines doivent sans doute passer l'épreuve du temps et accepter le sacrifice des premières générations. Mais à quoi faut-il s'attendre pour la suite?

percussionnistes, grâce à leur renom international, sont désormais mieux considérés dans la société. De nos jours, la musique, liée à la fois au tourisme local et, dans le meilleur des cas, à la perspective de faire sa vie hors du pays, est devenue une source de revenus. Mais en même temps, elle s'est affranchie du milieu traditionnel. Il n'y a qu'à compter les batteurs de *djembé* dans les aires culturelles où ils étaient pour ainsi dire absents il y a peu. Dans une ville comme Bobo-Dioulasso, par exemple, important centre de tourisme au Burkina-Faso, les *jembefolaw*, qui n'étaient encore qu'une dizaine à la fin des années 1980, se comptent aujourd'hui par centaines. En Casamance, au sud du Sénégal, les percussionnistes, influencés par la demande européenne et américaine, abandonnent de plus en plus leurs propres tambours pour le *djembé*, au détriment des traditions rythmiques autochtones. Du coup, pour le jeune musicien blanc en quête de maîtres traditionnels, il est beaucoup plus difficile de se repérer. Le choix reste donc, soit de compter sur la chance pour trouver les bonnes personnes, soit de s'inscrire dans un stage spécialement organisé pour des batteurs blancs.

C'est là qu'apparaît le deuxième écueil: à la place d'un apprentissage par mimétisme et à long terme, le jeune percussionniste se retrouve confronté à un enseignement de type occidental, basé sur le principe, pas forcément conscient, de l'académisation des modèles. Dans cet esprit, la musique est transmise comme le serait une langue dans un cours élémentaire, avec des phrases toutes faites, des découpages précis et des rythmes soigneusement classés et étiquetés. En soi, c'est très bien et ça donne au novice les premiers repères dont il a besoin. L'inconvénient, c'est qu'à défaut d'être mis en

situation traditionnelle et de pouvoir s'exercer dans le contexte festif original, en confrontation avec les danses propres aux rythmes qu'il apprend et pratiquées par les vrais acteurs culturels, le batteur blanc va rentrer dans son pays, pourvu d'un vocabulaire minimal qui ne lui permettra ni de saisir les finesses des polyrythmies, ni d'en sentir les vraies tensions. Comme il veut continuer à jouer et qu'il n'a pas forcément de partenaires pour l'aider à avancer, il va très vite se mettre lui-même à enseigner le peu qu'il sait, ne serait-ce que pour ne pas l'oublier. A ses propres élèves, il distillera un sous-produit du matériel musical déjà synthétisé qu'il a plus ou moins bien assimilé et, de fil en aiguille, la musique perdra peu à peu toute sa substance.

Heureusement, certains élèves perçoivent très vite le piège et profitent de la première occasion pour sortir des sentiers battus. Parmi ceux-là, un certain nombre parvient tout de même à engager un travail plus proche de la tradition, dans un contexte urbain qui s'y prête hélas de moins en moins. Là encore, les maîtres sont unanimes[6]: si les jeunes *jembefolaw* des villes jouent certes très vite et très fort, très rares sont ceux qui ont encore l'endurance et surtout la culture rythmique pour animer les vraies fêtes traditionnelles, que l'on ne retrouve plus que dans les villages éloignés. À défaut de pouvoir jouer la musique villageoise, on se réfère alors naturellement aux modèles offerts par les ballets urbains. Et là, nouveau travers: une fois de plus, on quitte le langage vivant des rythmes traditionnels, tels qu'ils sont joués dans leur milieu originel, pour passer dans le monde de la mise en

6. Zanetti 1999: 175-195.

scène, bien trop souvent folklorique. Or si on pardonne volontiers le caractère un peu figé des troupes folkloriques autochtones, c'est une démarche qu'on a de la peine à accepter lorsqu'elle est reprise par des gens dont ce n'est pas la culture.

Autre miroir aux alouettes: l'association recherchée par nombre de musiciens africains avec l'un ou l'autre de ces jeunes apprentis blancs parmi les plus entreprenants, pour leur permettre d'être invités à se produire en Europe. On ne compte plus aujourd'hui les ensembles de percussions d'Afrique de l'Ouest qui se produisent en Suisse et dans toute l'Europe, tous se réclamant des traditions les plus authentiques, mais qui n'ont pu faire le voyage que grâce à l'invitation d'un ami ou d'une petite association. Hélas, en ce domaine, les critiques saines sont rares et ce qui brille a bien souvent valeur d'or. Bien des jeunes batteurs se confortent dans leur rôle de passeurs de traditions sans en avoir vraiment le bagage, confortés par leurs relations sur les deux continents. Au bout du compte, l'intérêt d'une telle démarche est pourtant bel et bien réel à partir du moment où elle devient digeste et comestible, aussi bien pour le public européen que pour les tenants de la tradition en Afrique même. Et ça, c'est possible, les maîtres nommés ci-dessus l'ont déjà prouvé depuis longtemps par certaines de leurs collaborations avec des musiciens européens. Mais le danger, à ce moment-là, c'est que les milieux de la scène occidentale prennent l'habitude d'arranger les tournées avec ces mêmes musiciens blancs, ne serait-ce que parce qu'on est certain alors de parler des mêmes choses dans la même langue: dans cette situation ambiguë, où il faut savoir se vendre pour pouvoir jouer, il est très difficile pour l'artiste de ne pas se laisser enfermer dans un rôle

de *manager*. L'expérience m'a appris que le seul remède à cette situation réside alors dans l'engagement artistique sans condition.

Toute différente est la démarche des artistes séduits par les sons du *djembé,* du *tama* ou du *sabar,* mais qui n'ont pas éprouvé le besoin d'en apprendre les répertoires traditionnels. Ceux-là jouent sur les timbres et, s'ils s'approprient l'instrument, c'est clairement pour en faire autre chose. Leur recherche peut s'avérer tout à fait concluante, mais on se situe alors soit dans le monde des musiques expérimentales, dont le dialogue avec les musiques traditionnelles n'est de loin pas évident, soit dans l'élaboration d'un nouveau style de jeu, qui répond alors aux exigences d'autres critères.

Dans tous les cas, le métissage passe par des chemins difficiles, des pistes que chacun doit se faire individuellement et qui ne servent pas nécessairement aux suivants. En ce sens, l'apprentissage des percussions africaines tient toujours de l'initiation et ne pourra jamais se résoudre à un enseignement scolaire.

De la valeur des méthodes et des stages

Au cours de ces dernières années, on m'a souvent demandé pourquoi je ne cédais pas à la mode et pourquoi je n'écrivais pas ma propre méthode de percussions mandingues. Plusieurs raisons à cela! Tout d'abord, les mêmes réserves émises à l'égard du rôle ambigu du musicien-*manager* m'incitent à me consacrer avant tout à la pratique musicale et à la création artistique. Ensuite, si l'enseignement occupe également une place importante dans ma vie, c'est d'une part dans le cadre protégé d'un

rapport humain personnalisé et à long terme avec chacun de mes apprentis, et d'autre part dans une constante relation à la danse, source et finalité ultime des répertoires de percussions que je pratique. Dans ce travail, la partition sert d'aide-mémoire et d'outil d'analyse, mais j'ai l'habitude de laisser à chacun le soin de trouver la façon d'écrire la musique qui soit la meilleure pour lui, mais à condition de ne pas le faire pendant les cours, qui suivent les règles de l'oralité. En outre, une bonne partie de mes connaissances musicales m'ont été transmises par des maîtres encore vivants: j'ai encore bien trop à apprendre d'eux pour me lancer maintenant dans ce genre d'exercice de style. En revanche, il m'apparaît essentiel de parler de cette musique, de la décrire, de l'expliquer et surtout de l'enregistrer, et si possible sur le terrain, afin d'en défendre la superbe et foisonnante variété. Les méthodes actuelles tendent en effet presque toutes à se référer à l'enseignement des mêmes maîtres, déjà très médiatiques, sans forcément toujours les nommer, ni surtout les rétribuer comme ils le mériteraient. Elles laissent en revanche dans l'ombre les batteurs moins connus, et notamment ceux des villages de brousse, qui restent pourtant les premiers piliers de la tradition. Enfin, elles font l'impasse sur le caractère organique du rythme tel qu'il est pratiqué dans les fêtes, repris et nourri par les claquements de mains, les chants et les danses de la communauté. Le jeu des percussions en interaction avec la danse requiert de l'énergie, du vocabulaire rythmique et de bons réflexes, toutes choses qui ne peuvent s'acquérir qu'en situation et par la méthode orale, la seule valable dans un contexte où la mémoire du musicien doit pouvoir garder l'empreinte des musiques entendues, exactement comme de la cire chaude.

En fait, le grand danger des partitions et des méthodes consiste d'abord à faire croire qu'on peut apprendre ces répertoires seul, ce qui est impossible, et ensuite à les réduire à une matière musicale figée. L'inconvénient, c'est que l'enseignement de type académique, tel qu'il est perpétué par les promoteurs des marchés culturels et par la plupart des institutions officielles, écoles de musiques ou autres, passe par leur utilisation systématique, non seulement pour conserver les rythmes, mais pour les apprendre et pour les interpréter. Dans le même ordre d'idée, trop nombreux sont les stages de percussions à caractère presque industriel, où tout le monde joue la même chose pendant des heures et d'où les élèves sortent avec l'impression paradoxale d'avoir appris à chaque fois de nouvelles polyrythmies, alors même qu'ils n'ont pour la plupart même pas pu en jouer convenablement une partie. Quand on sait le temps qu'il faut à des batteurs traditionnels, dans le contexte originel du village, pour maîtriser toutes les nuances de l'accompagnement d'une danse, ce genre de nivellement rythmique relève plus de la caricature que de la réelle transmission d'une culture musicale. Le rythme africain se vend bien, certes, mais à force de la maltraiter, on peut légitimement se demander ce qu'il va en rester si même ses détenteurs se mettent à le rabaisser pareillement.

Conclusion

Un *jembefola* de mes amis me disait un jour que la tradition mandingue ne risquait pas grand chose, dans la mesure où pour chaque rythme qui meurt, il y en a un autre qui naît quelque part, dans un village. C'était sans doute vrai aussi longtemps que les villages étaient habités et que les sociétés traditionnelles fonctionnaient. Mais aujourd'hui, l'initiation traditionnelle n'a plus cours que dans un nombre chaque année plus restreint de villages, et les jeunes, attirés par les villes, ne constituent plus d'association d'entraide. En zone sahélienne, nombreux sont mêmes les villages littéralement désertés par les jeunes hommes: tous ont choisi de tenter leur chance dans l'exil. Or derrière l'évolution trop rapide du contexte socio-culturel, c'est bel et bien la transmission de toute la culture et donc des répertoires traditionnels qui est en jeu. Tous les maîtres-percussionnistes le déplorent: les musiciens actuels ne s'intéressent aux répertoires anciens que dans la mesure où cela leur rapporte de l'argent et une chance de s'envoler pour l'Europe ou les USA. C'est ce qui explique pourquoi certains maîtres se tournent parfois plus volontiers vers leurs apprentis blancs, lorsque ceux-ci savent faire preuve de respect, de patience, de persévérance et d'endurance. De par son aptitude à collecter les rythmes, un musicien européen peut représenter un héritier intéressant pour un acteur de la tradition.

Encore une fois, en amenant des blancs à s'intéresser à leurs instruments, les percussionnistes africains se sont vus eux-mêmes valorisés aux yeux de la société, et leur patrimoine avec eux. Tant mieux, dès lors, si tel ou tel percussionniste blanc privilégié parvient à garder à l'esprit qu'il n'est qu'un maillon de plus d'une longue chaîne.

S'il perd de vue cette évidence, il risque fort de passer toute sa vie à se battre tel un coq dans une volière, confronté à de jeunes batteurs africains toujours plus virtuoses, mais moins soucieux de musicalité, au lieu d'utiliser son énergie à la perpétuation et à l'évolution du langage rythmique si difficilement acquis, pour gagner la reconnaissance des vrais milieux traditionnels. Perçue intelligemment, celle-ci peut offrir suffisamment de ressources pour permettre à un musicien migrant de trouver le répertoire métis susceptible de toucher à la fois le villageois bambara et le public occidental. Hors de cette recherche, il ne reste que le folklore.

Références

BILLMEIER Uschi
1999 *Mamady Keïta: une vie pour le djembé. Rythmes traditionnels des Malinké.* Engerda: Arun. 190 pages, textes en allemand, français et anglais, illustrations et photographies en noir et blanc, analyse rythmique de 61 rythmes traditionnels et modernes sous formes de partitions, bibliographie, discographie sélective, 1 CD de 84 plages recouvrant 21 rythmes, enregistrements: Lou et Claude Flagel, Fonti Musicali.

COULIBALY Soungalo
2001 *Dengo*. 1 CD Ethnomad / Arion, ARN 64544.
2002 *L'art du djembé*. 1 CD Arion, ARN 60590.

KEÏTA Mamady
1995 *Mögöbalu*. 2 CD Fonti Musicali fmd 205.
1996 *Hamanah*. 1 CD Fonti Musicali fmd 211.
2000 *Balandugu kan*. 2 CD Fonti Musicali fmd 218.

KONATE Famoudou
1991 *Rythmen des Malinke, Guinea*. 1 CD Museum Collection Berlin CD 18.
1998 *Guinée: percussions et chants malinké*. 1 CD Buda 92727-2.

ZANETTI Vincent
1990 «Le griot et le pouvoir; une relation ambiguë», *Cahiers de musiques traditionnelles* 3, «Musiques et pouvoir»: 161-172.
1996 «De la place du village aux scènes internationales; l'évolution du jembe et de son répertoire», *Cahiers de musiques traditionnelles* 9, «Nouveaux enjeux»: 167-188.
1999 «Les maîtres du jembe. Entretiens avec Fadouba Oularé, Famoudou Konaté, Mamdy Keïta et Soungalo Coulibaly», *Cahiers de musiques traditionnelles* 12, «Noter la musique»: 175-195≤

LES PASSEURS DE MUSIQUES

Images projetées et reconnaissance internationale[1]

Laurent Aubert

Questions de sens

Il y a une trentaine d'années, John Blacking écrivait un merveilleux petit livre intitulé *How Musical is Man* (1973), dans lequel, notamment sur la base de son expérience chez les Venda d'Afrique du Sud, il posait quelques questions fondamentales sur les rapports entre musique et société, entre forme et substance musicales, entre musique comme langage et musique comme texte. Sept ans plus tard en paraissait aux Éditions de Minuit une traduction française sous le titre *Le sens musical* (1980). Au-delà des thèmes développés par Blacking, ce titre est déjà en soi une invite à réfléchir sur le rapport existant en musique entre signifiant et signifié; il sous-entend d'une part que tout homme a un sens musical,

1. Une première version de ce texte inédit a été présentée au colloque «Y a-t-il une éthique musicale?» (Paris, Université René Descartes, 4 octobre 2002). Il a ensuite été proposé sous une forme remaniée au Séminaire international «Etnomusicologia applicata: prospettive e problemi» (Venezia, Istituto Interculturale di Studi Musicali Comparati, 1er–3 février 2003).

qui se développe au contact de telle ou telle musique, et d'autre part que toute musique est porteuse de sens, que l'homme le perçoive ou non. Mais peut-on assumer que la musique ait un sens autre que musical, ou faut-il admettre avec Hanslick (1986: 112) que «dans la musique, le son est à lui-même son propre but»[2]?

Pourtant il semble qu'au sein d'une culture donnée, la musique soit un art signifiant. Procédant d'un acquis partagé, ses codes et son rôle social sont connus de tous. Mais, au-delà de ses frontières culturelles, une musique peut-elle être comprise par ceux qui ne connaissent pas sa «langue», qui n'en possèdent pas les clés d'accès? La musique serait-elle ainsi, contrairement à la langue parlée, une forme symbolique transculturelle et à cadre d'interprétation multiple?

«Entendre une musique, c'est la comprendre, mais en la transformant», dit Jean Molino[3]. Notre rapport à la musique serait donc placé sous le signe d'une double métamorphose: d'une part, la musique nous transforme par les pouvoirs dont elle est investie; d'autre part, nous transformons la musique par notre écoute car, consciemment ou non, nous y appliquons les codes de référence de notre

2. Ce point de vue est largement partagé par Simha Arom qui écrit que la musique «est à la fois forme et substance» (1985: 261), faisant siennes les affirmations d'Umberto Eco, selon lequel la musique est «un système sémiologique dépourvu d'épaisseur sémantique» (*ibid.*: 241) et de Roman Jakobson, qui soutient qu'»elle se présente comme un *langage qui se signifie soi-même*» (*ibid.*: 260). Voir notre compte rendu *in: Cahiers de musiques traditionnelles* 1 (Genève): 195-203.
3. Communication orale, colloque «Musiques orales et migrations musicales», abbaye de Royaumont, 22 juin 2000.

propre expérience musicale. Le message perçu n'est donc pas toujours identique au message émis (ce qui n'est d'ailleurs pas spécifique à la musique) car, dans une large mesure, nous faisons dire à la musique ce que nous voulons qu'elle dise, ce que nous attendons qu'elle exprime.

Si l'on considère plus particulièrement notre appréciation des musiques «d'ailleurs», issues de contextes culturels différents du nôtre, il est probable que cette transformation opérée par notre écoute sera d'autant plus radicale que notre éloignement est important. Cette distance culturelle entre producteurs et récepteurs de musique – entre «musiquants» et «musiqués», pour reprendre l'expression de Gilbert Rouget – est d'ailleurs souvent accentuée par l'image que chacun se fait de l'autre. Or cette image est généralement conditionnée par une série de filtres, qui en troublent, en déforment et en réduisent la vision. Ces filtres peuvent être d'ordres divers: référentiel et conceptuel, c'est-à-dire idéologique, mais aussi psychologique, affectif, esthétique, moral, etc. Notre perception de l'autre et de sa musique est donc autant déterminée par notre propre regard, notre propre écoute, que par la nature et l'altérité de son objet.

L'histoire récente de la musique européenne et nord-américaine est de fait largement tributaire de sa relation avec d'autres cultures musicales, et en particulier avec la catégorie des musiques dites traditionnelles[4]. Depuis le début du XX^e siècle, ces dernières ont en effet

4. Ce concept de «musiques traditionnelles» a déjà été largement débattu (*cf.* During 1994: 30-32; Aubert 2001: 37-42). Bornons-nous à rappeler qu'il se réfère essentiellement à un certain type de structures, à un mode de transmission et à des normes éthiques et esthétiques.

suscité la curiosité, voire l'engouement, de nombreux artistes et mélomanes occidentaux. Derrière ce nouvel attrait pour l'exotique se cache cependant une aspiration plus fondamentale: la recherche de valeurs musicales et, à travers elles, éthiques, que l'Occident semble avoir perdues ou, en tout cas, négligées depuis fort longtemps.

Dès la Renaissance et de façon beaucoup plus marquée avec l'avènement du Romantisme, la musique savante européenne s'est en effet progressivement affirmée comme un art individualiste. Par les ressources de l'écriture, l'œuvre musicale s'est complexifiée à l'extrême, privilégiant l'esprit prométhéen et le génie créateur aux dépens de toute autre considération. Démiurge solitaire, le compositeur s'est enfermé dans sa tour d'ivoire où, comme Nerval, il monte «toujours plus haut pour s'isoler de la foule».

L'éveil aux «musiques du monde» qui caractérise le XX^e siècle se situe dès lors à la fois comme un prolongement du Romantisme, par son double aspect de déchirure et de quête des fondements, et en tant que mouvement de réaction contre ses excès. Apparaît alors une vision novatrice se traduisant notamment par le recours à des éléments formels comme la modalité ou la polyrythmie. Philippe Albèra distingue à cet égard «deux sortes d'influences: l'une porte sur le matériau et les techniques de composition proprement dits (instrumentarium, timbres nouveaux, conception de la mélodie, de l'harmonie, de la polyphonie, du rythme, etc.); l'autre porte sur la philosophie même du fait musical, sur ses fondements éthiques, spirituels et sociaux. Ces deux influences s'interpénètrent, même si elles agissent aussi indépendamment l'une de l'autre» (1996: 54).

Cette ouverture à l'ailleurs musical marque peut-être l'apogée de ce que Zuckerkandl appelle pour sa part la «phase culminante» *(culminative phase)* de l'histoire de la musique occidentale (1976: 10 et suiv.), dans la mesure où elle parachève sa propension à faire feu de tout bois. Si l'on examine le processus de plus près, on constate l'interaction de différents courants non seulement artistiques, mais sociaux, politiques et culturels dans le sens large, qui ont déterminé un certain nombre de périodes distinctes, toutes fortement connotées par leur ambiance idéologique:

- Vers 1900, c'est la recherche des origines, du paradis perdu d'une musique «naturelle». L'attrait de l'exotisme est fortement lié à celui de l'archaïsme. Les «sauvages», devenus des «primitifs» dans l'imagerie coloniale, séduisent les esprits, tandis que, plus proche de nous, le monde rural apparaît comme le réservoir de survivances musicales mystérieusement préservées de l'oubli par les vertus de la tradition orale. La découverte de l'un ou l'autre de ces mondes sonores allait jouer un rôle déterminant dans l'œuvre de nombreux compositeurs: le contrepoint javanais chez Debussy, les musiques paysannes balkaniques chez Bartók, la musique brésilienne chez Milhaud ou le flamenco chez de Falla, pour ne citer qu'eux.

- L'entre-deux-guerres correspond à l'avènement du jazz; ce n'est pas seulement l'émergence d'une identité musicale afro-américaine, mais aussi celle d'un courant libérateur, dont l'influence va rapidement se faire sentir dans tous les secteurs de la création musicale. Par sa valorisation de l'oralité, par sa

conception rythmique et sa remise en cause de la gamme tempérée, le jazz se pose en alternative aux dérives sérielles d'une musique qui se veut sérieuse, mais qui est en fait de plus en plus factice et cérébrale.

- L'après-guerre et les années 1950 poursuivent ce mouvement, tout en l'internationalisant. Le jazz et ses prolongements contribuent ainsi largement à la diffusion du «modèle américain», mais un modèle américain revu et corrigé par le «génie noir». Toutefois, cette période marque aussi, en tout cas en Europe, un mouvement de repli sur soi avec la constitution des nouveaux nationalismes et l'organisation étatique du folklore. Perçues comme génératrices d'identité, les traditions populaires vont ainsi être manipulées par le politique afin de contribuer à asseoir le concept d'unité nationale. Cette tendance se manifeste d'ailleurs de façon quasiment identique dans des États comme l'Union soviétique stalinienne ou l'Espagne franquiste, pour ensuite se répandre dans le monde entier.

- Dès le milieu des années 1960, nous assistons à l'éclosion des mouvements alternatifs. Marquée par l'avènement d'une musique comme le free jazz, véritable manifeste de la déconstruction culturelle, la contestation de la norme occidentale va volontiers de pair avec l'idéalisation des traditions extra-européennes. L'autre n'est plus perçu comme fantôme des origines, mais comme modèle auprès duquel il est bon d'aller se ressourcer. C'est l'époque des premiers concerts de musiques traditionnelles et, parallèlement, celle du développement de l'ethnomusicolo-

gie scientifique, qui va en fournir la justification et l'assise théorique[5].

- Quant à la fin du XX^e siècle et au début du XXI^e, ils se caractérisent par la mondialisation des marchés, y compris le grand souk de la *world music*, un des plus juteux et certainement le plus hétéroclite de l'industrie musicale. Les frontières culturelles s'estompent, toutes les musiques deviennent accessibles et toutes les expériences sont désormais possibles: métissages forcés, fusions interculturelles, appropriations réciproques, démarches transculturelles, etc. Il serait cependant absurde de vouloir simplement condamner sans autre forme de procès les dérives et les naïvetés de la *world music* au nom de la Tradition: la *world music* commerciale n'a aucun compte à rendre à cette dernière dans la mesure où elle s'affirme clairement comme autre chose, même si elle lui emprunte de nombreux éléments. Ceci dit, toute tradition évolue, mais chacune comporte ses propres règles, ses propres critères, par rapport auxquels certaines innovations constituent de fait des transgressions.

5. Le terme d'«ethnomusicologie» apparaît pour la première fois en anglais en 1950, puis en français en 1955, mais c'est au cours des années 60 que la discipline s'impose réellement dans le monde académique.

Images projetées

L'explosion des flux migratoires a profondément transformé notre perception de l'autre, désormais devenu notre voisin, notre semblable; sa musique, remodelée par la nouvelle donne, est en grande partie aussi devenue la nôtre. Mais il faut se garder d'assimiler flux musicaux, flux humains et flux commerciaux, dont les devenirs ne se recoupent pas forcément. La transplantation des musiques est distincte de celle des porteurs de musique, de même que la musique en tant que bien culturel se démarque de la musique comme produit de consommation. Les musiciens migrants sont ainsi amenés à se situer par rapport à leur culture d'origine, tout comme ils doivent trouver leur place dans leur nouvel environnement, y compris vis-à-vis de leur propre diaspora. À cet égard, les solutions adoptées sont d'une extrême diversité, compte tenu aussi des facteurs économiques, qui ne sont pas sans incidence sur les choix artistiques. Le phénomène est en soi trop complexe et multiforme pour qu'il soit possible de s'y étendre davantage ici[6].

Il me semble en revanche plus intéressant d'examiner la question du rapport à la tradition et la manière dont il se manifeste hors de son contexte d'origine. En effet, nous l'avons vu, les musiques traditionnelles constituent bien une catégorie à part dans le grand fourre-tout qu'il est convenu d'appeler les «musiques du monde». Cette catégorie se distingue aussi bien du folklore normalisé que de la *world music* interculturelle; elle comporte ses propres

6. Pour une analyse du phénomène de la *world music*, je renvoie le lecteur aux deux chapitre de *La musique de l'autre* qui y sont consacrés (Aubert 2001: 99-125).

circuits de diffusion, ses propres lieux de production, ses publics et ses critères d'excellence. La salle de concerts est ainsi devenue pour ces musiques l'endroit privilégié où elles s'offrent à leurs nouvelles audiences. Mais, pour accéder au cénacle, les musiciens, quelle que soit leur culture d'origine, se doivent de respecter un certain nombre de règles particulières au monde du spectacle, qui ne recoupent que partiellement les canons de la tradition dont ils sont issus. Ces conventions concernent essentiellement trois composantes de l'expression musicale: l'authenticité, la qualité et l'exportabilité.

L'*authenticité* se rapporte à la dimension de vérité, ou plutôt de véracité de la musique. En tant que critère objectif, relatif à la nature de l'art, elle implique tout d'abord le rattachement régulier à une lignée musicale elle-même jugée authentique, et la fidélité à ses enseignements. Cette filiation doit se manifester par le respect de ses modèles et, plus concrètement, par la conformité esthétique de leur réalisation; et ceci sur des plans aussi variés que le répertoire, la syntaxe musicale, le style, les timbres et donc les instruments utilisés, l'esthétique vocale et instrumentale, le geste musical, voire le costume de scène. Mais l'authenticité concerne aussi l'inspiration, qui, elle, relève clairement du domaine de la subjectivité.

La *qualité* se réfère pour sa part à la composante de beauté, dimension également à la fois objective et subjective de la musique. Celle-ci se manifeste sur les trois plans du corps, de l'âme et de l'esprit, pour reprendre le ternaire scolastique: l'énoncé, qui peut être assimilé au corps de la musique, l'imagination, relative à son âme, et l'inspiration, qui est du domaine de l'esprit. L'interprète est ainsi censé dominer parfaitement les aspects techniques de son

art afin que rien n'entrave l'émission du message musical (plan du corps). L'artiste se doit aussi d'être créatif, capable de donner vie à la musique (plan de l'âme). Ces deux facteurs font partie des conditions de l'inspiration, qui, surgissant toujours inopinément, manifeste la dimension spirituelle de la musique (plan de l'esprit).

Le troisième critère, l'*exportabilité*, se caractérise par le fait qu'il n'est pas intrinsèque à la musique, mais surajouté et spécifique à sa présentation hors contexte. Les questions qui se posent sont à nouveau d'ordre sémantique; elles concernent le sens, tant de la musique en soi que de son déracinement: tout d'abord, si l'on admet que la musique est porteuse de sens, dans quelle mesure le sens perçu par l'auditeur, qui plus est, par l'auditeur non familier, correspond-il à celui émis par le musicien? Ensuite, et cela s'applique particulièrement aux musiques à connotations rituelles et/ou mystiques, quel sens leur transfert revêt-il? S'agit-il encore d'un rituel ou n'en est-ce que la représentation, le simulacre, voire la profanation? Et là, nous sommes de plain-pied dans le champ de l'éthique.

Il est un fait que le concert, et notamment le concert de musique traditionnelle, est volontiers vécu comme une sorte de rituel, pour des motifs liés à la fois à la musique elle-même, à l'occasion et aux prédispositions des participants, musiquants comme musiqués. Quel que soit le cadre dans lequel elle s'inscrit – le concert n'est en effet pas une circonstance «normale» pour de nombreuses musiques – la performance qualifie le temps et, à un degré ou un autre, en altère la perception.

Indépendamment des contingences, la musique est génératrice d'effets et d'affects – et à ce propos, je ne peux que renvoyer le lecteur au livre de Jean During sur Ostad Elahi (2001: 125-143). Tout musicien et tout mélo-

mane a un jour ou l'autre été touché par un de ces états de grâce et de communication totale au cours desquels «le chanteur, la voix, l'instrument et l'auditeur, tout devient une seule et même chose»: c'est en tout cas ainsi que le chanteur de flamenco Calixto Sanchez me décrivait le *duende* (*in* AUBERT 1991: 264). Quant à Ravi Shankar, il ne parle pas d'autre chose lorsqu'il dit: «Vous ne savez plus ce que vous faites, le *râga* coule sous vos doigts. L'extase s'empare de votre esprit; les larmes jaillissent de vos yeux, vous avez envie de hurler, sans savoir si c'est de douleur ou de joie» (*in* KIDEL 2001).

Ce bouleversement des sens décrit par Shankar correspond au concept que la théorie indienne appelle *bhâva*, littéralement «état», «émotion». Le *bhâva* est ainsi l'effet produit par l'inspiration véritable. C'est un phénomène inopiné, qui se manifeste comme une sorte de grâce affectant temporairement l'artiste et son public. Totalement absorbés dans l'instant, ils vivent alors une expérience intense, une forme de perception, de contemplation intérieure de leurs émotions et de leurs sentiments. Cet état est suscité par la délectation partagée de ce que la théorie esthétique indienne appelle la «saveur» ou l'«essence» *(rasa)*, qu'elle considère comme inhérente aux structures musicales: chaque *râga* possède son propre *rasa*, qui se manifeste lorsqu'il est interprété dans les règles de l'art face à un public de connaisseurs (*rasika*, litt.: «goûteur»)[7]. Dans son ouvrage sur l'origine du théâtre, de la poésie et de la musique en Inde, René Daumal définit le *rasa*

7. «Il n'y a pas de *rasa* sans *bhâva* et il n'y a pas de *bhâva* sans *rasa*», dit le *Nâtya-Sâstra* (VI, 42).

comme étant «la perception immédiate, par le dedans, d'un moment ou d'un état particulier de l'existence, provoquée par la mise en œuvre de moyens d'expression artistique. Elle n'est ni objet, ni sentiment, ni concept; elle est une évidence immédiate, une gustation de la vie même, une pure joie de goûter à sa propre substance, tout en communiant avec l'autre» (DAUMAL 1970: 15). Et c'est peut-être là que réside la plus haute fonction de l'art musical.

Nouveaux étalons

J'aimerais maintenant revenir à la question de la mondialisation des musiques traditionnelles en l'abordant sous un autre angle. En effet, on constate que certaines de ces musiques s'exportent plus facilement que d'autres, qu'elles paraissent mieux correspondre aux penchants et aux attentes de leurs publics exogènes. Aucun critère de valeur qualitatif n'est à même d'expliquer le phénomène car aucune musique n'est en soi meilleure qu'une autre. Les fluctuations des goûts du public en sont une preuve suffisante.

Les raisons me semblent plutôt émaner de la concomitance de trois facteurs principaux: le premier est simplement conjoncturel, relatif à des phénomènes de mode et aux coups de projecteur occasionnellement portés par l'actualité sur une culture, un pays ou une région du globe[8];

8. Le cas de l'Afghanistan est à cet égard significatif: on n'a jamais autant écouté sa musique ni parlé d'elle que depuis son interdiction par les taliban et, peut-être plus encore, depuis les événements du 11 septembre 2001. Malgré elle, ou en tout cas indépendamment de sa nature propre, la musique afghane était ainsi devenue un symbole de résistance au totalitarisme.

le deuxième est subconscient, il est du domaine de l'intersubjectivité et du mystère des affinités électives, qui fait qu'un individu, un groupe, voire une génération entière peut se reconnaître en une musique dans la mesure où elle lui révèle une de ses aspirations profondes; le troisième enfin de ces facteurs est individuel, il est lié à la personnalité de certains artistes emblématiques, qui ont su s'imposer à l'étranger au point d'incarner leur tradition entière face au monde.

Le phénomène est ambigu; il manifeste le besoin de héros qui caractérise la nature humaine, mais aussi l'approximation dont l'opinion publique se satisfait généralement. Ces musiciens d'exception ont certes le grand mérite d'avoir ouvert une porte de communication entre leur culture et le reste du monde. Mais l'image qu'ils projettent est nécessairement partiale et partielle, et ils sont bien souvent les seuls à en tirer les bénéfices.

Parmi ces personnages-clés, j'aimerais en citer quatre qui, par leur immense talent et la popularité mondiale dont ils jouissent, me paraissent significatifs de ce dont il est question: Ravi Shankar pour la musique de l'Inde, Nusrat Fateh Ali Khan pour le *qawwâli* pakistanais, Munir Bashir pour la tradition savante arabe, et Paco de Lucía pour le flamenco. Ce choix est évidemment arbitraire, mais il n'a ici valeur que d'exemple. Ces artistes partagent en effet un certain nombre de qualités, qui leur ont permis de parvenir à ce statut de phares ou de pôles de l'expression musicale. Ces caractéristiques sont intéressantes à examiner car elles touchent à pratiquement tous les aspects de la musique:

La formation

- Ils sont dotés d'un talent hors du commun, dont la manifestation s'est révélée de façon précoce.
- Ce talent inné est doublé d'une faculté d'absorption et d'une mémoire impressionnantes, capables de conserver et de resservir à volonté toutes les informations qui s'y sont gravées.
- Leur art est enraciné dans une tradition authentique, garantie par l'enseignement d'un ou de plusieurs maîtres reconnus.
- Ils ont assimilé leur culture musicale dans sa globalité, au delà des particularismes de style, d'école et de lignage.

La manifestation du génie

- Ils ont entièrement maîtrisé la dimension technique de leur musique; leur virtuosité est effectivement prodigieuse.
- Ils ont un style personnel, immédiatement identifiable, doublé d'un charisme exceptionnel.
- Bien que leur créativité s'inscrive dans le cadre formel d'une tradition musicale donnée, ils ont su en rénover le langage de façon irréversible. Il y a, par rapport à eux, un avant et un après dans l'histoire de leur musique.
- Ils ont une faculté rare de synthèse, qui leur permet de décontextualiser l'expression musicale, d'en transcender les aspects anecdotiques ou fonctionnels pour en extraire la dimension universelle.

L'art de la communication

- Ces musiciens sont des communicateurs, des transmetteurs nés, qui ont appris à connaître l'Occident et ses critères d'excellence.
- Leur habitude de la scène et leur sens psychologique aigu leur permettent de s'adapter instantanément à toute situation, à tout public, sans jamais pour autant paraître se renier.

Le discours sur la musique

- Ils se posent généralement en hérauts de la tradition et revendiquent un certain classicisme, d'une façon volontiers puriste.
- En même temps, ils affirment leur ouverture au monde et leur intérêt pour toute forme de dialogue interculturel.

Les contingences

- La vie de chacun de ces musiciens est marquée par la rencontre providentielle avec un «découvreur», avec une personnalité reconnue dans le monde artistique occidental, dont la caution a contribué à leur célébrité. Dans ce registre, on peut citer Yehudi Menuhin et George Harrisson pour Ravi Shankar, Zoltán Kodály pour Munir Bashir, John McLaughlin et Al Di Meola pour Paco de Lucía, ou encore Peter Gabriel pour Nusrat Fateh Ali Khan[9].

9. À l'époque du décès de Nusrat, survenu le 16 août 1997, des duos avec Björk et avec Luciano Pavarotti étaient par ailleurs en cours de négociation.

- Toutefois, ces rencontres ont souvent été à l'origine d'un certain nombre de concessions de la part de ces champions de la tradition. Pour accéder à la reconnaissance interculturelle et au *star system* qu'elle implique, ils ont parfois accepté de faillir aux règles qu'ils avaient adoptées, et qu'ils n'ont d'ailleurs jamais cessé de professer. Les improbables «rencontres Est-Ouest», symphonies interculturelles, *guitar summits*, *Babylon mood* et autres *remixes* auxquels se sont occasionnellement livrés les uns ou les autres entrent dans cette catégorie: «*Just a little experiment*», si l'on en croit Nusrat (*cit. in* AUBERT 2001: 53).

L'image sonore

- D'une manière plus constante et généralement mieux assumée, on constate chez ces interprètes un art consommé du formatage qui, sans toucher à l'essence de leur musique, consiste à savoir l'adapter aux usages et aux impératifs de la scène internationale.
- Il en résulte une image sonore idéalisée, pour ne pas dire stéréotypée, qui est conforme aux attentes du public. On notera que cette image est à la fois complémentaire et opposée à celle fournie par les musiques populaires urbaines, avec leur habillage technologique moderne. Toutes deux sont nées de la rencontre avec l'Occident, qui les a faites siennes avant de les réexporter, dotées d'un prestige accru, vers leur pays d'origine.

Des modèles à suivre?
Ce certificat d'excellence que représente la consécration internationale est souvent à l'origine de nouveaux modèles, par rapport auxquels les jeunes générations de musiciens sont amenées à se situer et à déterminer leur propre démarche. Plusieurs options s'offrent alors à ces dernières:

- Tirer profit de la notoriété de leur illustre prédécesseur par un processus soit de filiation directe, même superficiel (Ravi Shankar a ainsi des milliers de disciples, qu'il n'a, par la force des choses, jamais eu le temps de former), soit d'imitation pure et simple (les enregistrements y contribuent, mais une copie de la Joconde ne sera jamais la Joconde).
- Suivre la voie ouverte par ces artistes de référence en cherchant à les dépasser sur leur propre terrain: c'est le cas d'un Vicente Amigo, d'un Tomatito ou d'un Gerardo Nuñez par rapport à Paco de Lucía, d'un Salman Shukkur ou d'un Nassir Shamma vis-à-vis de à Munir Bashir, ou encore de sitaristes indiens comme Rais Khan, Kartik Kumar ou Shahid Parrez après Ravi Shankar. Quant à Nusrat Fateh Ali Khan, son influence a marqué la quasi totalité des jeunes *qawwâl* pakistanais.
- Proclamer un contre-courant de retour aux sources et de réaffirmation d'une tradition qu'on estime menacée de déviance. Même réactive, cette tendance est en soi honnête; mais elle est souvent marquée par une certaine tendance au formalisme. En confondant la tradition et le passé, elle risque de n'aboutir qu'à une expression peut-être correcte sur le plan formel, mais vidée de tout contenu. Une tradition n'est en effet

vivante que dans la mesure où elle évolue; vouloir la figer en un stade quelconque de son développement est une attitude non seulement réactionnaire, mais proprement irréaliste. Le monde étant ce qu'il est, l'avenir de la tradition – de toute tradition – passera nécessairement par des voies inattendues, que nous le voulions ou non. La question est plutôt de savoir où se situe le point de rupture à partir duquel une expression individuelle cesse de répondre aux critères de la tradition dont elle émane.

- En définitive, la meilleure attitude est peut-être simplement de suivre son chemin; une fois assimilés les enseignements d'une culture musicale, de se laisser guider par sa voix intérieure, seule capable d'éveiller un talent et une inspiration authentiques. C'est probablement la démarche la plus sincère et la plus juste du point de vue de l'éthique; c'est aussi généralement celle qui produit les meilleurs résultats musicaux.

Le talent individuel de grands interprètes passés et présents est évidemment pour beaucoup dans le développement des critères d'excellence d'une culture musicale; lorsque nous croyons écouter la manifestation d'un génie ethnique immuable et intemporel, ce que nous apprécions est en fait souvent la démarche personnelle – et unique en tant que telle – d'un artiste inspiré ou novateur dont, faute des critères nécessaires, nous ne percevons pas toujours l'originalité. Que son jeu respecte ou non les règles de la tradition qui le sous-tend est une chose, mais la présence du talent demeure en toute circonstance la condition première de l'efficacité de la performance. Quels que soient sa tradition, l'idiome dans

lequel il s'exprime et le lieu où il se produit, le musicien demeure un artiste dans le plein sens du terme et, selon le degré de sa créativité et de son inspiration, il est capable ou non d'émouvoir et de convaincre celles et ceux à qui il s'adresse.

Références

ALBÈRA Philippe
1996 «Les leçons de l'exotisme». *Cahiers de musiques traditionnelles* (Genève) 9: 53-84.

AROM Simha
1985 *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale*. Structure et méthodologie. 2 volumes. Paris: SELAF. Ethnomusicologie 1 (compte rendu par L. Aubert *in: Cahiers de musiques traditionnelles* (Genève) 1: 195-203).

AUBERT Laurent
1991 «L'essence du flamenco. Entretien avec Calixto Sanchez». *Cahiers de musiques traditionnelles* (Genève) 4: 255-264.
2001 *La musique de l'autre. Les nouveaux défis de l'ethnomusicologie*. Paris/Genève: Georg éditeur.

BLACKING John
1973 *How Musical is Man*? Seattle/London: University of Washington Press. Traduction française: *Le sens musical* (1980), Traduit de l'anglais par Éric et Marika Blondel. Paris: Les Éditions de Minuit.

DAUMAL René
1970 *Bharata. L'origine du théâtre, la poésie et la musique en Inde*. Introduction de Jacques Masui. Paris: Gallimard.

DURING Jean
1994 *Quelque chose se passe. Le sens de la tradition dans l'Orient musical*. Lagrasse: Verdier.
2001 *L'âme des sons. L'art unique d'Ostad Elahi (1895-1974)*. Gordes: Le Relié.

HANSLICK Édouard
1986 [1854] *Du beau dans la musique. Essai de réforme de l'esthétique musicale*. Traduit de l'allemand par Charles Bannelier et Georges Pucher. Introduction de Jean-Jacques Nattiez. Paris: Christian Bourgois.

KIDEL Mark
2001 *Ravi Shankar: entre deux mondes*. Film documentaire (89'). J.P. Weiner Productions, Agat Films & Cie, NHK, Arte France (diffusé sur Arte le 11 septembre 2002).

ZUCKERKANDL Victor
1976 *Man the Musician. Sound and Symbol, Volume 2*. Princeton: Princeton University Press. Bollingen Series XLIV/2.

DEUX OU TROIS CHOSES QUE JE SAIS D'ELLES...

Henri Lecomte

Les musiques «traditionnelles», ou encore «du monde», forment un ensemble aux contours flous, comme le prouve la diversité des approches journalistiques qui en traitent.

Ainsi, on peut constater que dans la grande presse quotidienne française, qui consacre régulièrement des articles aux musiques savantes de l'Asie ou aux musiques urbaines d'Afrique ou d'Amérique, ce n'est que très exceptionnellement – pour ne pas dire jamais – que l'on rendra compte de concerts ou d'enregistrements de peuples autochtones. Le discours récurrent est que ces musiques sont destinées à l'appréciation des seuls ethnomusicologues. Il y a là une confusion entre l'objet musical lui-même et le regard qui est porté sur lui. J'ai souvent constaté, en travaillant avec des groupes «minoritaires» sibériens, l'extrême importance accordée à leurs expressions musicales par les membres de ces communautés, qui les considèrent comme l'une des manières les plus efficaces de sauvegarder leur culture. Même s'ils sont parfois contents qu'une personne extérieure à leur communauté s'y intéresse, ce n'est jamais pour eux un facteur décisif

et il ne s'agit donc évidemment pas de «musiques pour les ethnomusicologues», ce qui ne correspond à aucune réalité.

Cette attitude de la presse quotidienne française est d'autant plus étonnante que, souvent, les journalistes qui tiennent ces rubriques se réclament d'une idéologie plus ou moins tiers-mondiste et qu'ils pourraient peut-être imaginer que, parallèlement à la nécessité d'une biodiversité, il y a également un devoir de tenter de sauvegarder les nombreuses cultures musicales de la planète, sous leurs expressions les plus originales. Il n'est bien entendu pas question de prétendre qu'il s'agit de musiques «pures», sans aucune influence extérieure, puisque nous sommes conscients que même au fin fond de l'Amazonie ou de la Sibérie, il n'existe pas d'isolat culturel et qu'il n'y en a sans doute jamais existé. On sait bien qu'outre des contacts plus pacifiques, les groupes voisins se sont généralement fait la guerre, accompagnée de rapts de femmes qui ont sans doute transmis une partie de leur culture à leurs enfants dans le groupe auquel elles étaient intégrées de force. Les travaux soviétiques comme ceux effectués en Sibérie par Shirokogoroff (qui a introduit en 1923 la notion d'ethnos, ou d'ethnicité) nous ont fait prendre conscience de l'existence de l'ethnogénèse, c'est-à-dire de la manière dont naissent (et en conséquence, meurent) les ethnies, en se différenciant de groupes culturels préexistants et non pas en surgissant de nulle part. De même, les recherches de Jean-Loup Amselle et Elikia M'Bokolo (1985) nous ont permis de comprendre que des ethnies tenues pour «traditionnelles», sont en fait le résultat d'une volonté coloniale traduisant dans le langage officiel les préjugés des populations environnantes. Cela ne nous paraît cepen-

dant pas être une raison suffisante pour nier tout droit à l'existence de ces groupes. À côté de réels problèmes, parfois tragiques comme ceux du tribalisme en Afrique – et sans que l'on veuille les enfermer dans un archaïsme stérile, en créant des sortes de réserves culturelles – ces groupes sont également un formidable réservoir de formes de pensée qui diffèrent de la pensée occidentale dominante, et, en ce qui nous concerne plus particulièrement, de systèmes musicaux originaux.

Même si le fait qu'une frange de l'Occident s'intéresse à ces groupes peut paraître dérisoire en face de la mondialisation galopante, il paraît nécessaire de tenter de sauvegarder la mémoire de ces cultures musicales. Un des moyens est sans doute de faire prendre conscience à un plus large public de l'importance de ce patrimoine en danger. La publication d'articles dans la presse peut contribuer dans une modeste mesure à cette nécessaire sauvegarde, ne serait-ce qu'en soulignant la nécessité impérieuse du collectage et de l'archivage, même si la survie d'une musique ne peut être que l'œuvre de la communauté dont elle est issue. On peut d'ailleurs constater, par exemple, de manière très nette, dans les mondes amérindiens (Rostkowski 1986) et circumpolaire (Bours 1991), une volonté de renouveau culturel, portée en bonne partie par la musique. On a pu lire cependant dans la presse française, ces dernières années, des articles généraux sur les musiques amérindiennes, nous assurant de la disparition des musiques des Premiers Peuples des États-Unis et du Canada, alors même que des labels autochtones comme Indian House, New World Records ou Canyon Records, éditent chaque année des dizaines de cassettes et de CD, souvent enregistrés au cours de fêtes communautaires.

Il semble que d'une manière générale, toujours dans cette presse quotidienne, il y ait une application aux musiques traditionnelles de la planète du «star system» de la musique occidentale. En effet, on parlera volontiers des grands solistes, le plus souvent des chanteuses ou des chanteurs, en passant sous silence les expressions communautaires. Pour cette presse, seul compte le village planétaire, la planète des villages étant elle quasiment ignorée, tout au moins en ce qui concerne ses expressions musicales, pourtant toujours au centre de leurs cultures.

On peut constater d'autre part que dans les «rares» mensuels consacrés à la musique en général, l'attitude des journalistes est bien différente et qu'ils n'hésitent pas à chroniquer ces musiques, de manière souvent élogieuse. Le problème est alors aussi une question de place, puisque la plupart du temps il s'agit de chroniques de CD expédiées en quelques lignes, à la différence de celles écrites pour des revues spécialisées comme *Ethnomusicology* ou les *Cahiers de musiques traditionnelles*. Et pourtant, ces musiques fortement enracinées ont besoin, pour qu'on puisse les comprendre de manière moins superficielle, d'être replacées dans leur milieu (activités économiques traditionnelles, fêtes calendaires ou religieuses, étapes de la vie d'un individu, langue, rapport à l'oralité), en un mot dans leur tradition. En latin, *tradere* signifie «transmettre», mais aussi «remettre», ce qui implique qu'il faudrait tenir compte non seulement de l'objet transmis, mais également de la fonction et de l'opération de transmission, en gardant bien sûr toujours à l'esprit que ces musiques évoluent comme le reste de la société dont elles sont l'émanation. N'oublions pas non plus que le mot «musique» n'existe pas dans bien des langues, non

pas parce que le fait musical lui-même est absent, mais parce qu'il semble impossible de l'abstraire entièrement de son contexte social, culturel ou religieux... Cela démontre bien que, si l'on traite du phénomène musical indépendamment de son contexte, on risque bien d'en occulter l'essentiel. Nous ne nions pas pour autant la légitimité de l'approche esthétique de l'auditeur étranger à la culture dont il écoute la musique, tout en gardant à l'esprit que celle-ci, contrairement à l'idée reçue, n'est pas un langage universel, ce qui n'empêche pas qu'elle puisse, paradoxalement, nous émouvoir. Le plaisir de l'écoute ne sera pas pour autant diminué, bien au contraire, si un article explique au lecteur comment et à qui une musique s'adresse dans sa communauté d'origine et quelle est sa fonction. En effet, même si, dans la plupart des sociétés, il existe des musiques de divertissement, rares sont les cultures où celles-ci sont prédominantes.

L'évolution des musiques traditionnelles amène à évoquer les musiques urbaines, notamment africaines. J'ai pu constater lors d'une expérience avec un magazine consacré, alors principalement et maintenant exclusivement, à la musique savante européenne, qu'il n'était pas question de parler des musiques urbaines africaines. Ce désintérêt est d'ailleurs apparemment une spécialité française souvent partagée par les ethnomusicologues et bien différente de l'approche des Anglo-saxons. C'est particulièrement étonnant lorsque l'on présente les musiques d'Afrique de l'Ouest, notamment celles du monde mandingue, où on peut bien facilement entendre qu'il s'agit d'un continuum (ainsi, la plupart des musiciens des orchestres modernes guinéens sont issus de familles de griots et trois mesures jouées par un orchestre moderne suffisent pour identifier la culture dont il est

originaire). Ces musiciens ont également souvent une double pratique, les guitaristes électriques, par exemple, jouant aussi du petit luth *ngoni*. On peut d'ailleurs remarquer à ce sujet que l'influence européenne a un double visage. À côté de la *world music* «globalisante» et destructrice des traits les plus originaux, on peut aussi constater que l'Europe apporte parfois une inspiration bien différente.

Ainsi, la chanteuse wassoulounké Nahawa Doumbia m'avait confié, au cours du tournage d'un documentaire, qu'elle était revenue aux instruments traditionnels parce que c'était ce qui plaisait aux auditeurs français, chez qui elle allait partir en tournée. J'ai d'ailleurs eu la même attitude que ces derniers, en demandant à Mah Damba, une *jelimousso* bambara, de s'abstenir de tout instrument électrique pour un CD dont j'étais le producteur délégué, ce qui ne l'a pas empêchée, et c'est bien son droit, d'enregistrer simultanément ou presque, une cassette destinée à être vendue au Mali, qui faisait largement appel aux synthétiseurs et autres boîtes à rythme. J'ajouterai cependant que la cassette du CD «acoustique» a été également distribuée au Mali. J'avais pu aussi constater que, lorsque Mah Damba se produisait dans les foyers de la région parisienne, les guitares électriques saturées étaient manifestement plus prisées par le public communautaire que des instruments traditionnels comme le *ngoni* ou la *kora*. Ces dernières années, les seuls instruments traditionnels que j'ai pu entendre dans ces réunions, à l'occasion d'un mariage ou d'un «baptême», étaient des tambours *djembé*. Ce n'est d'ailleurs pas une raison pour ne pas présenter dans des articles sur cette musique des expressions plus traditionnelles, d'autant moins que ces expressions, comme j'ai pu le constater au cours d'un

mariage à Bamako, coexistent avec les formes modernisées et qu'il existe bien des endroits, dans la même ville, où l'on peut entendre des instruments traditionnels, comme les duos de xylophones des Bobo qui jouent tous les soirs pour un public local.

Ces musiques acoustiques sont également appréciées par la population des villages et au Wassoulou, on danse encore jusqu'à une heure avancée de la nuit au son de la harpe *kamélé ngoni*. On peut, bien sûr, remarquer que ces musiques ne sont pas à l'écart des évolutions. Pour rester en Afrique de l'Ouest, si l'on écoute deux CD de *kora*, respectivement «*Cordes anciennes*» (Syllart/Buda records 1977522) et «*New Ancient Strings*» (Hannibal HNCD 1428), enregistré trente ans après par Toumani Diabaté et Ballaké Sissoko, les fils de Sidiki Diabaté et Djelimadi Sissoko, deux des musiciens du premier enregistrement, on peut clairement entendre une différence de taille entre les deux sessions. Dans le second CD, les musiciens, au demeurant excellents et remarquablement enregistrés, jouent avec un accord tempéré, alors que leurs pères utilisaient des accordatures différentes selon les pièces, avec par exemple, la tierce et la septième un peu basses ou bien, dans un autre morceau, la seconde, la tierce mineure, la sixte et la septième un peu hautes. Si on peut regretter la disparition de ces finesses d'accordage, il n'est pas question de nier la beauté du second enregistrement ni le fait qu'une culture qui n'évolue pas est une culture morte et qu'après tout, le rôle du journaliste va être dans ce cas d'expliquer ce phénomène au lecteur, seul apte à faire son propre choix. Précisons également que le *korafola* gambien Papa Suso a enregistré récemment un CD où il emploie *sauta* et *hardino*, deux de ces accordatures que connaît également encore

Yacouba Sissoko, un autre musicien gambien vivant à Paris, même si ce dernier joue généralement avec un accord tempéré.

Cela pose évidemment le problème de ce que va présenter le journaliste à son lectorat et de l'adéquation entre l'image qu'il donne d'une culture et la réalité. Il est certain que, pour continuer à parler de mon expérience personnelle, je peux passer, dans le cadre d'une conférence pour un auditoire spécialisé, un enregistrement du musicien évenk Vladimir Kolesov, qui accompagnait ses «*protest songs*», très populaires dans sa communauté, de synthétiseurs et de boîtes à rythme. Je ne les insérerais pas dans un CD consacré à cette population (ce que pourraient faire certains chercheurs américains de la Smithsonian sur le label Folkways). Je ne les conseillerais pas non plus à mes lecteurs s'ils étaient édités en CD. L'objectivité absolue n'existe pas et le journaliste, comme le directeur artistique ou le collecteur, ne peut faire autrement que de faire des choix, forcément arbitraires, en fonction de sa propre expérience et de ses goûts musicaux. Il est ainsi évident que les journalistes auront des approches bien différentes, selon qu'ils «viennent» de la chanson, du classique, du folk, du jazz ou du rock, sans parler de ceux qui sont partis d'un intérêt pour la musique de leur propre communauté pour l'élargir ensuite, pour des raisons diverses, à toutes les musiques du «Tiers-monde».

Ce que peut expliquer, par contre, le journaliste, est la différence existant entre ces musiques modernes «faites à la maison» et la *world music*. On peut prendre l'exemple de la rumba zaïroise chantée dans une langue véhiculaire, le lingala, comprise dans tout le pays, et dont les rythmes sont issus des villages. On écoutera, par exem-

ple, la charmante pièce que Wendo Kolosoy, un des pionniers de la *rumba* zaïroise, a enregistré avec le joueur de lamellophone *likembé*, Antoine Moundanda (plage 7 du CD «*Amba*», Marabi 46801-2), pour saisir le rapport intime qui unit les musiques villageoises et celles de Kinshasa. On peut aussi noter une influence notoire de la musique cubaine. Rappelons que celle-ci a pour une forte part des origines congolaises, comme en témoigne la persistance à Cuba des sociétés religieuses congo, qui ont à leur tour influencé des chanteurs comme Miguelito Valdés ou un orchestre portoricain tel que La Sonora Ponceña.

Le phénomène musical recouvre une réalité complexe. Je donnerai un exemple, en apparence éloigné du sujet de cet article, lié à mes premières amours musicales, le jazz. On a parlé longtemps de l'improvisation, comme base de cette musique, ce qui est en grande partie vrai. Mais il y a aussi une idée romantique, largement développée à l'époque de la New Thing, de l'improvisation sans règles, débridée, et chaque fois différente. Pourtant, de grands créateurs afroaméricains comme Coleman Hawkins, peu suspect de conformisme et de stagnation puisqu'il a aussi bien joué avec Fletcher Henderson que Max Roach ou Thelonious Monk, ou Charles Mingus, qui est passé de Lionel Hampton ou Louis Armstrong à des musiciens comme Eric Dolphy, donnent une image quelque peu différente de la réalité. Lorsque Hawkins avait enregistré son solo «*Picasso*», qui avait fait sensation à l'époque (*The Essential Coleman Hawkins*, LP Verve V 6568, 1948), il lui avait fallu deux séances de plusieurs heures pour arriver à une présentation pour lui satisfaisante de cette pièce «improvisée» qui dure trois minutes et dix secondes. Mingus, dans le texte accompagnant son disque «*Let my Children Hear Music*» (CBS S 64715), raconte également

comment les musiciens de jazz des années 1940 mémorisaient les solos qu'ils avaient enregistrés sur disque, pour les rejouer à un public qui attendait de retrouver ce qui l'avait séduit en écoutant le 78 tours.

C'est donc là que va être le travail le plus difficile du journaliste, celui d'éviter les clichés et, au-delà de l'appréciation personnelle et esthétique, tout à fait justifiable, d'essayer de comprendre et de faire partager la manière dont le musicien ou la communauté musicale conçoit et transmet par la musique ce que l'on peut appeler un message lié à une culture particulière. Une des difficultés est, bien sûr, que ce message ne peut pas être compris, comme nous l'avons déjà évoqué, de la même manière par un auditeur étranger à cette culture. On sait, par exemple, qu'un auditeur turc, iranien ou arabe n'attachera pas le même *ethos* à un mode cependant identique.

La difficulté de transmettre des informations sur ces cultures musicales vient aussi de la vision extérieure et forcément partielle du journaliste, qui ne peut évidemment pas prétendre à une connaissance approfondie de chaque musique dont il parle. Mais il est également vrai qu'un article de journal n'est pas une thèse de 3e cycle. On voit d'ailleurs, à côté de généralistes, des journalistes qui se spécialisent dans un continent ou une partie du monde.

La *world music* et d'autres musiques qui gravitent autour des musiques traditionnelles doivent également être évoquées. Il s'agit de rencontres entre des musiciens de cultures différentes, ce qui a sans doute existé depuis bien longtemps. On connaît par exemple les illustrations des *Cantigas de Santa Maria*, composées par Alphonse X au XIIIe siècle, où l'on peut voir côte à côte musiciens maures et musiciens chrétiens. Plus près de nous, le duo

formé par le joueur iranien de vièle *kamantché*, Kayhan Kalhor, et le joueur de *sitar* indien, Shujaat Hussain Khan, évoque les cours mogholes de l'ancienne Inde du Nord où les instruments iraniens ont peu à peu laissé la place aux instruments hindoustanis, et où l'on interprétait des formes que l'on peut qualifier de syncrétiques, comme le *ghazal*, qui est resté bien vivant.

Il y a aussi certains musiciens d'Asie, notamment en Inde et au Japon, qui marient leurs expressions musicales avec celles de la musique savante européenne ou du jazz. On peut citer ainsi, pour l'Inde des noms illustres comme ceux de Ravi Shankar, Hariprasad Chaurasia, Ali Akbar Khan ou L. Subramaniam, qui ont multiplié les expériences avec des musiciens aussi divers que des solistes de musique savante européenne comme Jean-Pierre Rampal ou Yehudi Menuhin ou des jazzmen tels que Paul Horn, John Handy, Bud Shank ou John Mc Laughlin. Il faut bien dire que, même si je me sens gêné de critiquer des musiciens d'un tel niveau, le résultat ne me semble généralement guère brillant, les protagonistes ayant dans l'ensemble une connaissance superficielle de la culture musicale de l'autre, sauf peut-être dans le cas de John Mc Laughlin. Au Japon, ce sont surtout les joueurs de flûte *shakuhachi* qui se sont laissés tenter par ces expériences, d'abord avec le mouvement de rapprochement avec la musique occidentale avec l'apparition, à la fin du XIX^{e} siècle, de la nouvelle école de *shakuhachi* de Tozan Nakao. Au cours de l'ère Taisho (1912-1926) apparaîtra le mouvement du *Shin-Nihon ongaku*, avec des pièces comme «*Haru no Umi*» du joueur de *koto* Miyagi Michio ou les compositions «romantiques» de Randÿ Fukuda.

Plus tard, des mouvements se rapprocheront de la musique contemporaine occidentale ou du jazz, en y

introduisant des formes traditionnelles japonaises, avec les compositions de Takemitsu Toru, comme *«November Steps»*, qui allie un orchestre symphonique à la flûte de Katsuya Yokoyama et au luth *biwa* de Kinshi Tsuruta, ou encore les expériences de Hozan Yamamoto, autre joueur de *shakuhachi*, avec le contrebassiste américain Gary Peacock.

Quelle que soit la réussite esthétique de ces musiques, elles semblent cependant être à la base différentes de la *world music*, et c'est aussi une des tâches du journaliste de l'expliquer, puisque, dans la majorité de ces cas, on ne sent pas l'influence d'un riche producteur occidental décidant unilatéralement, comme cela est le cas pour la *world music*, un concept de marketing créé en 1987 à Londres par Peter Gabriel et le producteur indépendant de *Stern's Mango*. L'idée sous-jacente est que ces musiques sont certes intéressantes, mais que l'arrivée d'un producteur européen – qui en ignore pratiquement tout – va apporter un énorme plus, ce qui est sans doute vrai au niveau financier, mais beaucoup plus contestable au niveau artistique. Je ne suis, par exemple, pas du tout convaincu de l'apport esthétique de Ry Cooder aux musiques respectives d'Ali Farka Touré ou du Buena Vista Social Club, quand il ne joue pas avec des musiciens hindoustani, japonais ou vietnamien... On est en plein dans l'arrogance de l'Occident qui, maître du monde économique, se croit également capable d'apporter un sang nouveau à des musiques dont il n'a qu'une approche des plus superficielles.

Au-delà des jugements de valeur personnels portés par les journalistes spécialisés sur les musiques de la planète, il me semble qu'une réflexion est nécessaire sur tous ces problèmes que j'ai tenté d'évoquer.

Références

AMSELLE Jean-Loup et Elikia M'BOKOLO
1985 *Au cœur de l'ethnie. Ethnies, tribalisme et état en Afrique*. Paris: La Découverte.

BOURS Étienne
1991 *Musiques des peuples de l'Arctique, analyse discographique*. Bruxelles: Médiathèque de la communauté française de Belgique, asbl.

ROSTKOWSKI Joëlle
1986 *Le Renouveau indien aux Etats-Unis*. Paris: L'Harmattan.

Disques

Wendo Kolosoy. Amba, 1 CD Marabi 46801-2.

New Ancient Strings, 1 CD Hannibal HNCD 1428.

Cordes anciennes, 1 CD Syllart/Buda records 1977522.

Charles Mingus: Let my Children Hear Music, 1 LP CBS S 64715.

The Essential Coleman Hawkins. Notes de James T. Maher, 1 LP Verve V 6568.

Papa Suso. Sotuma Sere, 1 CD Traditional Crossroads CD 4317.

LE JOUR OÙ J'AI COMMENCÉ À RECEVOIR LE MONDE DANS MA BOÎTE AUX LETTRES

Arnaud Robert

Quant à ce qu'il est d'usage de nommer les musiques du monde, le point de vue du journaliste n'existe pas. Pas une profession savante, à vue de nez, qui soit moins diplômée, légitime et cohérente, que celle de critique musical. Le spécialiste de musique n'a besoin de personne pour devenir ce à quoi il aspire. Un matin d'euphorie, assis devant sa discothèque hypertrophiée, il décide qu'il faut rentabiliser cette onéreuse collection ou qu'il faut la développer à moindres frais. Alors, ce matin-là, il s'autoproclame critique (plutôt que journaliste, puisque la carte n'est de loin pas indispensable à ce métier[1]). Et part en chasse d'un rédacteur en chef complaisant pour donner à sa vocation l'absolution sans

1. En Suisse romande, la formation de journaliste prend la forme d'un stage professionnel, échelonné sur deux ans, en parallèle de l'écriture journalistique pour un média. Nul besoin, pour être admis, de se targuer d'une quelconque trajectoire académique, ni d'aucun diplôme. Et la part musicale de cet enseignement se réduit à un séminaire de deux heures, offert un après-midi distrait par un critique local qui n'est d'ailleurs pas

plus légitime que les jeunes gens auxquels il transmet son expérience éminemment singulière et qui s'attache à couvrir l'ensemble du champ musical. Du rock métal à l'opéra baroque. Nous nous situons là – drôle de coïncidence – dans une forme de transmission orale, à vitesse supersonique, proche de celle du maître musicien face à son disciple. La durée en moins, donc. Et la contestation en sus, puisque le jeu dans cette formation journalistique consiste à soumettre à la question l'intervenant que chacun pense, ici, illégitime. Il faudrait mentionner maintenant l'ego du journaliste, sa propension nécessaire à traquer l'aberration logique dans le discours, qui le rend en fait imperméable à un mode éducatif aussi aléatoire que la tradition orale. Par essence, le journaliste devrait être réfractaire aux musiques traditionnelles.

2. Il serait amusant de recueillir une série de témoignages de critiques musicaux qui expliqueraient comment ils en sont venus à exercer leur profession. Pour mon compte personnel, l'anecdote n'est pas dénuée de comique. En 1993 – je devais avoir seize ans –, je faisais partie d'un groupe de jazz-rock progressif (style déposé à l'office des droits d'auteur). Le journaliste d'un quotidien local s'était assigné pour mission de nous poser quelques questions pour un papier sur la vie culturelle du cru. Face à la loufoquerie ouvragée de mes réponses, il m'a proposé (par quel mécanisme psychologique incongru?) de postuler dans son journal comme critique musical. Chose faite. Plus tard, inscrit à l'Université et auto-légitimé par plusieurs centaines d'articles publiés, j'ai envoyé une lettre au Rédacteur en chef du *Temps*. En substance, j'ai appuyé ma demande sur la reproduction de papiers ratés dont j'étais particulièrement fier. Voilà sept ans que je travaille pour ce journal. Et, dans la foulée, grâce à ce poste localement exposé, j'ai pu commencer à écrire pour le magazine *Vibrations*, travailler pour la Radio Suisse Romande, la Télévision Suisse Romande, réaliser des films documentaires, produire des disques et, finalement, consécration parmi les consécrations, être invité par les *Cahiers de musiques traditionnelles* pour partager avec un honorable lectorat mon expérience. Une conclusion brève s'impose. Le métier de critique est le plus tautologique qui soit. En gros, on est critique parce qu'on est critique. Ce qui ne favorise naturellement pas le renouvellement de la caste.

laquelle le critique n'est que potentialité enthousiaste. Le réd' en chef, séduit par on ne sait quelle qualité (exigence salariale minimale, style proustien, confiance péremptoire en soi[2]), est la main par laquelle le quidam mélomane devient médiateur universel, juge suprême, figure locale ou nationale. Oui, c'est absurde.

Le point de vue du critique musical n'existe pas, donc. Pour une raison simple. Étant donné qu'on ne recense pas de parcours plus infondé, de profession moins réglementée, que les exigences pour «en être» paraissent liées à tout sauf à une compétence scientifique particulière et que le lieu de la critique est par essence celui d'une subjectivité brandie, la critique musicale en tant que caste homogène n'existe pas. En précaution liminaire et éminemment académique (donc puritaine et de forme), il faudrait parler du point de vue d'«un» journaliste. En l'occurrence, d'un journaliste qui traite des musiques du monde. La pondération a son importance. Écrire sur le rock, la pop, l'électronique, le funk, la chanson, le jazz et même le classique occidental, toutes musiques circonscrites en des corpus relativement définis, génère bien entendu certains questionnements sur le bien-fondé de la fonction[3]. Mais quand il s'agit de chroniquer ce que le Nord persiste à nommer

3. Je me souviens d'un rédacteur en chef qui m'a fait un jour cette remarque signifiante, sachant que j'écrivais en priorité sur le jazz et les musiques du monde. «Toi, heureusement que tu as la world. Parce que, avec le jazz seulement, tu ne vaudrais pas grand chose.» Il avait en partie raison. Le critique, dont la situation professionnelle est en général soumise à toutes les précarités (piges irrégulières, rémunération inconstante...), dépend lui aussi des lois du marché. Pour faire simple, un pigiste qui obtiendrait régulièrement des interviews exclusives de Madonna, Eminem ou Luciano

musiques du monde, *world music*, musiques traditionnelles, ethniques ou folklore (parlons plus tard des fusions), les précautions doivent absolument être redoublées.

Monsieur Je-sais-tout

Une comparaison rapide, pour se faire une idée. Ce qui constitue le quotidien du critique *world*, toute proportion gardée, pourrait être assimilé à un hôpital qui demanderait à des soignants cooptés et dépourvus du moindre doctorat de changer plusieurs fois par jour de service; et d'accomplir successivement les tâches de chirurgien chef, auto-rhino, psy, anesthésiste, urgentiste et oncologue. Car le critique *world*, face aux rédactions qui lui font l'honneur de le rétribuer au lance-pierre, doit tout savoir a priori. Il ne doit rien ignorer des rituels de transe chamanique de Laponie, des chants polyphoniques pygmées, de la déferlante r&b en Afrique mandingue qui a donné jour à la musique griotique moderne ou de l'art millénaire du *sruti* hindoustani. Son domaine, c'est le monde. Sa compétence, c'est l'histoire universelle. Parce que, le jour où il commence à recevoir le

---

Pavarotti serait, à terme, bien plus riche que celui qui chronique des disques de *râga* indien ou, pire, de *swing* américain. Pire, parce que les musiques du monde, dans leur énormité informe, intègrent certains gros vendeurs de disques (Youssou N'Dour, Faudel, Buena Vista Social Club, etc.). En conséquence, le critique *world* n'est pas le plus mal placé sur le marché du travail à partir du moment où il se focalise sur Nusrat Fateh Ali Khan plutôt que Faiz Ali Faiz, Caetano Veloso plutôt que Vinicius Cantuaria, Rokia Traoré plutôt que Ba Cissoko, Cheb Mami plutôt qu'Alla. Inutile d'allonger déraisonnablement la liste, vous avez compris.

monde dans sa boîte aux lettres, dans un flux inextinguible et croissant de disques compacts, il doit, s'il ne veut pas que le robinet mélodique se ferme, feindre l'omniscience.

Il faut bien le dire, la pression sociale en dehors du journal (ou radio, télé, magazine) est plus intense que celle qui s'exerce intra muros[4]. Hors de l'univers confiné de la rédaction, pour lequel le critique *world* n'écrit pas en premier lieu, il est lu par toute une société plus ou moins abstraite de lecteurs doctes et innocents, captivés ou obtus. Ainsi, lorsque le critique *world* travaille pour un média généraliste d'importance, il est parfaitement conscient qu'au moins un ou deux de ses lecteurs (ceux qu'il connaît) maîtrisent bien mieux que lui le sujet de ses propres articles. Il doit se coltiner cette conscience. Et dispose, pour ce faire, d'un dispositif stratégique, à peu près toujours le même, qui ne lui est pas enseigné,

4. Une question, adressée au chroniqueur musical (culturel en général, sans doute), revient sans cesse: «choisissez-vous ce dont vous parlez?» Ce qui vaut pour le critique pop ou rock, dès lors qu'il est inconcevable pour un média de rémunérer un second spécialiste afin de superviser la production du spécialiste, est encore souligné quand il s'agit du critique *world*. Puisqu'il n'y a aucun enjeu, aux yeux du rédacteur en chef d'une publication généraliste, à inviter les musiques du monde dans ses colonnes, le critique *world* bénéficie d'une assez grande marge de manœuvre. Il doit pourtant répondre dans certains cas précis à des injonctions de la part de sa hiérarchie: 1) Si la fille adolescente du réd' en chef écoute Faudel; 2) Si la femme du réd' en chef a adoré le film de Wim Wenders, donc les papis du Buena Vista; 3) Si un journal concurrent annonce avec fracas l'arrivée d'une nouvelle figure assez quelconque du *fado* portugais; 4) Ou si, configuration plus rare, un chanteur palestinien engagé parvient à susciter un intérêt plus politique que culturel.

mais qu'il adopte par expérience. Nous n'allons pas nous étendre sur une typologie de ces mécanismes, mais il paraît indispensable d'en mentionner les grands traits.

La parade la plus courante, pour que la faillibilité du critique *world* ne soit pas démasquée, consiste à tout rapporter à ce qu'il sait. Ainsi, le chroniqueur est souvent un maître de la comparaison. Il associe tel usage mélodique dans le chant classique indien à une pirouette *flamenco*, à une appogiature façon Bach ou à un mélisme arabe. De ce fait, il ne se confronte jamais à une matière neuve, il la digère instantanément dans l'estomac sélectif de son savoir partiel. Ensuite, il arrive que le rédacteur – la chose est courante parmi les plumes vieillissantes – pose en mirador intellectuel, surplombant tout à la fois la musique, ses confrères et le lecteur. Il peut, dans cette posture, n'avoir jamais entendu d'Azmaris éthiopiens et décider que tel interprète médiocre, expulsé d'Addis Abeba par sa mère honteuse, est l'insurpassable innovateur que son pays attendait depuis le roi Salomon.

Dernier type de ruse commune à la race critique que nous allons présenter ici, la tactique de la confiture (moins on a de culture, plus on l'étale). Pour expliciter ce procédé, nous nous servons d'une anecdote qui nous est personnellement arrivée et qui, si elle n'est pas flatteuse sur notre compte, paraît assez patente pour illustrer la tactique de la confiture. Pour notre premier article dans le journal *Le Temps* (quotidien suisse édité à Genève), nous devions rencontrer Laurent Aubert pour qu'il nous parle d'un festival organisé par les Ateliers d'ethnomusicologie et consacré aux musiques d'Afrique orientale. Zélé mais intimidé, nous avons introduit cet article par une citation d'au moins trente lignes (un quart du papier) de «L'Afrique fantôme» de Michel Leiris. Citation qui avait

non seulement l'avantage de ne pas impliquer excessivement le critique *world* juvénile (21 ans), mais aussi de prouver qu'il avait à son actif quelque lecture lestée.

L'Art romand

Ceci nous conduit à évoquer le contexte spécifique de la Suisse romande. Car, si un critique *world* parisien ou new-yorkais peut compter sur un bassin de population suffisamment large pour ne pas avoir à rencontrer tôt ou tard le moindre de ses lecteurs, la Suisse romande est à plusieurs titres un monde entier et clos, en miniature. Un microcosmos. La Suisse romande ne s'étend pas seulement sur une superficie grotesque, n'abrite pas seulement une population infime, mais elle possède toutes les structures culturelles, non pas d'une région riche mais d'un pays riche. La Suisse romande jouit de centaines de réseaux de subvention propres, d'associations innombrables, de salles de concerts de tous types. Et, bien entendu, elle considère qu'il est absolument indispensable d'être informé par sa propre télévision, sa propre radio publique (qui défient les mastodontes français) et par plusieurs journaux régionaux, cantonaux et locaux.

La Suisse romande est donc une utopie louable. Un laboratoire culturel foisonnant qui rend encore plus insolite la position du critique *world*. Sur ce territoire, grand comme un boulevard de Los Angeles, il est forcément appelé à rencontrer régulièrement – souvent par hasard – les acteurs de la musique sur le plan local. Il lui suffit de s'extraire de son antre pour croiser tel musicien suisse versé dans les traditions africaines qui vient de sortir un

nouveau disque de *djembé*, tel ethnomusicologue barbu qui lui rappelle le concert hebdomadaire de son association, telle productrice de chant populaire sarde dont le récent enregistrement n'a, d'une manière incompréhensible, pas encore été chroniqué. Sachant que l'attrait pour les musiques du monde va de pair avec un niveau socio-culturel élevé[5], le genre globalisé se porte à merveille en Suisse romande. Et le critique *world* est un enjeu (il est, en général, considéré comme une variante gratuite du publicitaire) pour toute une société assoiffée de notoriété. Une couverture obligeante dans la presse reste un des meilleurs arguments pour le renouvellement d'une subvention.

Malgré l'abondance de l'offre culturelle *world*, la Suisse romande ne bénéficie pas d'une tradition ancienne de critique *world* dans la presse généraliste. La région possède bien des revues et des spécialistes internationaux, elle peut compter sur un public *world* fidèle[6], mais pour quelque raison floue qui tient sans doute à une forme de provincialisme, les journalistes

---

5. Cette remarque appellerait, naturellement, enquête. Pour l'heure, elle est seulement étayée par l'observation personnelle, plusieurs années durant et dans de nombreux pays européens et américains, de la société du spectacle *world*. Il suffit pour cet article de préciser que le public des musiques traditionnelles au sens propre est davantage concerné par ces considérations à l'emporte-pièce.
6. Personne ne s'entendra jamais sur un terme global qui pourrait définir les musiques dont nous parlons maintenant, notamment parce que les musiques du monde se formulent comme une aberration ethnocentrique, néo-coloniale et, pour tout dire, néo-libérale. Nous avons opté, dans cet article, pour le terme *world* pour l'ingénue raison qu'il ne comporte que cinq lettres.

qui font métier de chroniquer les musiques du monde se comptent sur les doigts de la main de Django Reinhardt. Vraiment. Cette particularité devrait, selon toute vraisemblance, rendre la tâche du critique *world* plus aisée puisqu'il est beaucoup moins soumis aux amitiés claniques et aux combats à mort entre rédacteurs que, par exemple, en France. La réalité est tout autre. Pour deux raisons. D'abord parce que, en Suisse romande et cela concerne aussi le secteur du jazz, le journaliste est excessivement soucieux de son monopole rhétorique. En outre, le faible nombre de critiques n'exclut pas les positions idéologiques assénées comme des postulats éthiques. Au contraire, il les entretient. Notamment en ce sens que le confinement régional et l'absence relative de concurrence philosophique favorisent l'ankylose intellectuelle[7]. Cette petite digression sur le fait romand nous amène donc à une question centrale dans la relation aux musiques du monde: la foi.

Le règne des «ethnotalibans»

Qu'est-ce qui réunit le jeune joueur de *djembé* blanc, tressé à la rastafarienne, adepte de Bob Marley, et l'abonné sexagénaire des concerts ethnomusicologiques, médecin retraité, qui ne s'est pas résigné encore à acquérir un lecteur CD parce que, selon lui, «le son, c'est pas

7. Cette ankylose ou paresse pourrait largement être exemplifiés, notamment en citant certaines de mes propres contributions dans les médias romands. Mais, il me revient en mémoire un épisode

pareil»? Rien, alors là, rien au premier regard. Et pourtant, deux choses font un lien entre ces figures archétypales. 1) Le rayon «musiques du monde» des grands disquaires où les deux individus se fournissent, dans le cas où le second y dégotte des 33 tours. 2) Le critique *world* du média généraliste qui, selon son cahier des charges, traite aussi bien de *reggae* que du dernier enregistrement fatigué d'Ali Akbar Khan. Quel satanique tour l'inventeur du concept de «musiques du monde» (Peter Gabriel? David Byrne? Ou, plus probablement, sans le savoir, un obscur ethnographe de mission au Soudan français bien avant les Indépendances) a-t-il joué à ses zélateurs! En associant sur les mêmes étals ou sous la même plume journalistique le *raï* surproduit de Cheb Khaled et le chant rare de Oum

---

assez probant. Il y a peu, dans une émission musicale de la radio publique, l'animateur qui conduisait un entretien avec un groupe de *qawwali* pakistanais se tourne vers moi. Avec cette moue caractéristique de l'homme de radio qui indique la concentration escomptée de la réponse à venir (trente secondes, montre en main), il me pose cette question: «Qu'est-ce que le soufisme?» En réalité, il n'est pas rare, en tant que spécialiste, d'être confronté à une exigence aussi absurde – résumer en trois phrases une des voies islamiques les plus complexes qui soient, en conservant son flegme et son sourire. Il y a peu de chance pour que, parmi les médias électroniques, la situation évolue dans le sens contraire. Quel credo défendre alors? Renoncer par principe à toute participation à des émissions généralistes qui pourraient donner l'opportunité à un public novice d'aborder des musiques sublimes? N'accepter les invitations que si elles proviennent d'émissions ultra-spécialisées et encourager de fait la ghettoïsation d'une culture déjà passablement autarcique? Pas de réponse à cela. Mais aucun savant cloîtré dans aucune tour d'ivoire n'a jamais, de quelque manière dont il puisse s'agir, aidé à la vivacité d'une tradition.

Kalsoum, la *world* music pourrait être le lieu même des convergences. Elle est en fait celui des dissensions.

Du côté du fan de Marley, rarement de l'ostracisme. Parmi les générations post-68, une immense proportion de mélomanes ne se formalise pas face aux évolutions parfois monstrueuses des musiques traditionnelles. Nés avec les mixages de toutes espèces – et pas forcément dénués de goût –, ces amateurs ne choisissent pas entre les trafics des bandes blues d'Alan Lomax par Moby, le retour au chant arabe de la diva électro Natasha Atlas et les *tablas* cosmopolites de Zakir Hussain. Ils décident que la musique ne se hiérarchise pas. Que Vinicius de Moraes est aussi essentiel, sur le tableau rêvé de l'histoire universelle, qu'Amir Khusrau. Et ils ont raison, infiniment. Pour livrer encore quelques pistes, dirigées dans ce sens, qui peut jurer aujourd'hui que Mounir Bachir aura été plus important dans l'épopée du oud qu'Anouar Brahem? Que l'apport d'Arsenio Rodriguez dépasse celui d'Omar Sosa? Ou qu'Alla Raka jouira au siècle prochain d'une fortune critique plus grande que Nitin Sawhney? Ne perdons pas notre temps en prophéties bistrotières. Rappelons seulement que Salieri était le héros de son temps et que Mozart, son contemporain, est mort misérable.

Malgré cela, malgré l'exigence d'humilité face à des musiques qui ne sont pas les nôtres et une histoire qui se rebelle généralement contre les évidences, il demeure dans les circonférences des musiques du monde une foule d'orthodoxes que personne n'a mandatés et qui légifèrent sur le bien-fondé de telle évolution musicale. Nous les appellerons les talibans ethnomusicologiques (ethnotalibans, pour faire court) parce que leur vocation relève de la profession de foi, leur attitude de la discri-

mination, leurs amours de l'idéologie[8]. Ils nuisent à leur secteur de prédilection lorsqu'ils en limitent arbitrairement les contours. Ils refusent aux musiques de l'autre ce qu'ils estiment être un minimum requis dans leur

8. Puisque l'espace des notes sert, de plus en plus ostensiblement, à la diffusion d'histoires privées et sans intérêt, en voici deux de plus. Il y a quelques années, j'avais accueilli, dans mon appartement genevois, un bref concert, prestation semi-privée destinée à collecter des fonds pour la production d'un disque. Il y avait là un amateur raffiné des musiques du monde, qui devait quelque part m'associer à sa famille de pensée: celle des talibans ethnomusicologiques, abrégé ethnotaliban. Face à ma discothèque, symptomatique de la bâtardise contemporaine, il s'est exclamé: «Mais il y a plein de fusions!» (Courte définition pour les débutants. Fusion: nom commun, désignant dans la bouche de l'ethnotaliban tout ce qu'il abhorre et qui ne le conforte pas dans sa vision simpliste de l'histoire. Exceptions: l'ethnotaliban n'utilise jamais ce terme honni pour définir la musique classique indienne, abâtardie il y a mille ans par les invasions musulmanes, le griotisme mandingue entaché par la même colonisation, ou le chant sicilien qui, s'il arborait une étiquette de composition, devrait mentionner près d'un millier de contributions exogènes. L'ethnotaliban se sert donc du mot fusion pour signifier sa haine du temps présent.) Il ne faudrait pas laisser penser, pourtant, que l'ethnotaliban est un genre réservé au monde occidental. Seconde anecdote: au tout début d'un cours de chant à Calcutta, dans la demeure boursouflée du grand chanteur Rashid Khan, j'étais soumis à un terrible interrogatoire de la part de sa femme et de ses assistants. En bref, ils voulaient éviter que Rashid Khan se retrouve face à un touriste culturel qui fasse perdre son précieux temps au Guruji. Je me suis alors risqué à ajouter, pour ma défense, que j'avais suivi plusieurs années de cours d'opéra dans un conservatoire suisse. Mme Khan, la mine sarcastique, s'est empressée de couper court à mes tentatives vaines d'intégration. «Le classique occidental? Attention, cela n'a rien à voir. Vous criez, nous chantons.»

tradition propre (il n'est pas rare qu'ils soient en même temps des amateurs de musique contemporaine occidentale). Et ils charcutent l'œuvre d'interprètes dont ils apprécient une partie de la démarche (Zakir Hussain reste un modèle flagrant quand sa collaboration avec le groupe Shakti ou Jan Garbarek est scrupuleusement ignorée par les ethnotalibans).

Ainsi, il faut s'intéresser, au moins brièvement, aux options dont les ethnotalibans tirent leur sève. Et dire, en préambule, que ce type de mélomanes envahit la moindre sphère des musiques du monde. Ils peuvent être journalistes, ethnomusicologues, organisateurs de concert, producteurs[9], disquaires, musiciens ou simples auditeurs. En refusant d'adouber une part colossale de ce que l'étiquette «musiques du monde» désigne, moins par sens esthétique que par conception morale (au sens religieux du terme), ils deviennent les précieux ridicules de notre époque. Ils disent que le solo de *oud*, forme pourtant récente, est valide. Mais ils nient aux fanfares

9. Juste un exemple, pour rire. Pour le dernier album du griot bamakois Kassémady Diabaté, l'une des plus belles voix africaines, la productrice anglaise Lucy Duran a décidé de déporter, le temps de l'enregistrement, toute une troupe d'urbains définitifs dans un village dont il est dit qu'il est celui qui a vu naître Diabaté. De cette musique mandingue dont les racines sont au minimum courtoises et sans doute métropolitaines, Lucy Duran a voulu retrouver les très vieilles origines (supposées rurales). Le disque est insoutenable car il parvient à rendre quelconque le timbre rare de Diabaté. Et il est surtout idéologiquement indéfendable puisqu'il s'appuie de près ou de loin sur le mythe bien connu de la nostalgie des origines (relire Mircea Eliade), de l'Eldorado perdu (relire Voltaire) et, donc, de la sauvagerie sexuellement attractive des Noirs d'Afrique (relire Freud).

béninoises et tziganes le droit d'accès aux salles de concert dédiées aux musiques traditionnelles. Ils admettent que le sitariste Shujaat Khan se produise en compagnie d'un joueur de *kamanché* iranien. Mais ils affectent une moue de dégoût à l'écoute de Jon Hassel frayant avec des musiciens indiens. Pour ne pas allonger outrancièrement l'argumentaire, disons vite que les ethnotalibans ne nourrissent comme seuls critères de sélection qu'une ségrégation a priori. Un apartheid culturel dont les qualités se situent plutôt dans l'exclusion que dans l'inclusion, dans le racisme plutôt que la tolérance. Sinon, comment expliquer qu'ils privilégient toujours une conception passéiste de la tradition, et des discours qui ont trait à la pureté, à la vérité, à l'authenticité? Ils sont des censeurs dont les autodafés ne consument par bonheur que leur univers bouclé à double tour.

Dans la peau de Malévitch

Car rien ne saurait arrêter le mouvement perpétuel, c'est notre première proposition. Chaque tradition un peu consciente d'elle-même et pas encore tout à fait moribonde passe par des périodes de baroquisme. De même que la musique baroque connaît depuis plusieurs années un renouveau artificiel, monté par quelques chefs européens, articulé autour du retour aux instruments originels, la plupart des cultures extra-occidentales succombent tôt ou tard à cette tentation. Souvent lié à un contexte socio-politique fragile, le baroquisme relève du retour intra-utérin, du repli salvateur face à un temps dont les baroqueux ne veulent affronter les fulgurantes métamorphoses. Il ne faut d'ailleurs pas

considérer cette démarche comme uniquement négative. Les courants de la néo-*bossa nova* brésilienne, du néo-*klezmer* new-yorkais et même du néo-son cubain[10], ont tous à leur niveau propre suggéré des pistes inédites, des tournures concluantes. Mais, comme le néo-baroque n'est pas le baroque, la néo-*bossa* a peu à voir avec la *bossa*. Quel rapport entre João Gilberto et sa fille Bebel, sinon un patronyme et une langue, dont les poétiques respectives ne sauraient être plus antagonistes?

Pas même les espoirs éperdus des conservateurs, leurs stratégies idéologiques de mécénat[11] et leur nostalgie des origines fantasmées, ne peuvent donc avoir d'effet

---

10. Dans le cas cubain, le paradoxe réside en cette particularité que le renouveau a été impulsé par des chanteurs octogénaires, ceux du Buena Vista Social Club, et par des producteurs/musiciens occidentaux, Nick Gold et Ry Cooder. Il n'est pas rare qu'un projet commercial du Nord ait des effets positifs sur une activité musicale locale. La série «Ethiopiques», initiée par Francis Falceto et très suivie en Afrique orientale, permet en ce moment à une jeune génération d'accéder aux trésors enfouis de sa propre culture. Même des artistes totalement caduques mais célèbres, comme Cesaria Evora, ont par ricochet révélé un nombre impressionnant de nouveaux artistes (grâce à Evora, les sorties de disques cap-verdiens ou même angolais, mozambiquais et guinéens ne se comptent plus).
11. Il faudra tôt ou tard s'interroger sur l'effet psychologique que le projet ethnomusicologique fait dans certaines sociétés du Sud. A force de ne subventionner que des démarches musicales proches d'un certain traditionalisme dessiné au Nord, les mécènes ethniques encouragent sans doute la constitution d'un art de conservatoire, sans lien avec les réalités sociales. Ou alors, ils tuent les jeunes vocations. Juste une question fallacieuse: depuis les enregistrements fameux des pygmées aka, sommets insurpassables aux yeux du Nord, que s'est-il passé en Centrafrique d'un point de vue musical?

durable sur l'évolution des musiques. Dès lors, c'est notre seconde proposition, le rôle du critique *world* nous paraît triple. Il doit rendre compte pour son lectorat particulier[12] des pistes qu'il estime neuves parmi les nouveautés discographiques dont il dispose et qui, il faut le savoir, ne représentent qu'une proportion infime de l'industrie du disque mondiale. Ainsi, le marché en Inde est si vivace que l'Europe ne jouit finalement que d'une portion congrue de cette abondante production. Et une portion qui n'est pas forcément une réduction du marché indien, mais une sélection déterminée par des critères esthétiques européens. Ensuite, le critique *world* doit, quand il le peut et dans la mesure de ses moyens, mettre en perspective une tradition. Dire, par exemple, pourquoi Ravi Shankar a été si important internationalement, mais aussi pour la musique hindoustani.

Troisième tâche du griffonneur mondialisé, de notre point de vue la plus nécessaire: il doit traiter avec le même soin toute la production *world*, sans user d'échelle de valeur ou de hiérarchie entre genres populaires et classiques (selon nous, Caetano Veloso vaut Nusrat Fateh Ali Khan qui vaut Youssou N'Dour, les trois étant des génies). Son rôle est d'affirmer un goût subjectif,

12. Délicat, dans une publication généraliste, de traiter du *râga* indien. Pour cet art classique, le vocabulaire musicologique est si richement tissé et si précis qu'il devient presque impossible de chroniquer une interprétation sans utiliser les mots de *sruti*, *âlâp*, *tîntal*. Ou même, problème plus fréquent, quand il s'agit de dresser en quelques lignes la critique d'un disque et qu'il faut systématiquement faire suivre le terme «*sarod*» par «luth indien», «*shakuhachi*» par «flûte japonaise». La lecture en est rendue parfois pénible. Mais quel autre choix?

de servir de plate-forme, mais il doit laisser à d'autres que lui la construction pyramidale du monde et des cultures. Ce que nous voulons proposer, dans cet article, c'est finalement un retour à une forme d'humilité face à ce que Laurent Aubert nomme «la musique de l'autre». Nous devons affirmer des choix, refuser des options, même s'il s'agit de traditions dont nous n'avons qu'une très vague connaissance. Parce que l'art meurt dès lors qu'il n'est plus débattu. Dans le même temps, il faut admettre une fois pour toutes que nous ne comprendrons rien, jamais, à la musique de l'autre.

Ainsi, la musique de l'autre est toujours un carré blanc sur fond blanc de Malévitch. Dans le cas du peintre russe, on est en droit de penser qu'il a mis dans ses tableaux monochromatiques toute son expérience, son savoir-faire, sa conscience et, d'une certaine manière, il y a adjoint aussi un message. A cette œuvre apparemment neutre, le spectateur inflige ses propres vues. Il aime pour de mauvaises raisons ou déteste parce qu'il prétend qu'il n'y a rien à voir, qu'il s'agit d'une supercherie. Il peut disposer d'informations de première main, ou d'interprétations expertes. Mais, jamais, il ne pénètrera dans la peau de Malévitch. En conséquence, jamais, il ne percevra l'œuvre de Malévitch d'un regard premier, naturel ou, mieux, indigène. L'auditeur de musiques du monde se trouve dans le même traquenard. S'il le sait et qu'il veut échapper à cette conscience, il mentira en affirmant être entré dans la peau de Malévitch. Il donnera des interprétations péremptoires, des points de vue fats. Il risque même, dans cette duperie tragique, sans le vouloir, de faire la peau à Malévitch, de détruire l'objet même de sa passion. Oui, pour les raisons que nous avons expliquées plus haut, les ethnotalibans sont

paradoxalement les premiers à nuire à la musique qu'ils prétendent défendre.

La mélomanie ethnomusicologique est donc un amour imparfait, une idylle rarement partagée. L'ethnomélomane ignore presque tout de l'objet de son amour, même s'il en connaît beaucoup. Et il l'accepte. Il sait qu'il prend les incantations du griot pour des chants de passion, alors qu'elles sont de vulgaires louanges rémunérées à la pièce. Il sait que tel *râga* qu'il écoute comme une pièce méditative est en réalité un chant guerrier. L'ethnomélomane vogue toujours dans une forme de polyvalence herméneutique, qui est une souplesse d'esprit et une disponibilité poétique. Car l'enjeu, le seul valide après mûre réflexion, c'est la jouissance. Et les musiques du monde, dans leur monstruosité informe, offrent à l'ethnomélomane son lot de joies inouïes.

TINTIN AU PAYS DE LA WORLD

Etienne Bours

Tintin, le reporter au grand cœur, celui qui, un peu naïf, gentil, débordant de bons sentiments, s'en va à la rencontre des autres et de leurs cultures. Tintin qui, au retour, en donne souvent une image embellie, un peu folklorisée, soumettant les dures réalités du monde au traitement uniformisant de la ligne claire. Tintin, c'est le journaliste qui part à la rencontre des musiques du monde, plein d'espoir et d'illusions... c'est aussi le public qui part à la découverte avec les qualités évidentes et les défauts inévitables de la démarche du sympathique reporter. C'est encore la relation qui s'établit souvent, trop souvent peut-être, entre les journalistes et le public. On se raconte les musiques du monde, on y invite un autre monde, le nôtre, comme on se fait une bande dessinée où le royaume de l'image, la force des décors, la mise en couleur et l'exploitation de quelques personnages clés l'emportent souvent sur le contexte général, sur l'environnement, sur l'histoire et, forcément, sur l'analyse.

Tintin se doit de rester vigilant, de chercher à comprendre le sens de tout cela. Il doit se méfier des vendeurs et autres intermédiaires qui se placent sur sa route.

D'autant que le Tintin d'aujourd'hui pourrait se contenter de rester chez lui pour y écouter le monde sans sortir le voir et l'entendre; puisque, comme le dit Arnaud Robert, il «reçoit le monde dans sa boîte aux lettres». Pourquoi bouger encore, puisque les musiques viennent à vous et qu'il suffit de s'asseoir dans le confort de son *cocoon* personnel et de laisser parler la sono de plus en plus sophistiquée qui nous emmène de plus en plus loin. Ce Tintin-là risquerait de passer à côté de nombre de changements ou d'évolutions tangibles sauf s'il sortait un minimum. Que ce soit au concert, dans les quartiers d'une grande métropole et de son grouillement multiculturel (le mot est lâché) ou encore dans d'autres régions, d'autres pays...

Musiques migrantes

C'est que, en effet, pour sentir les innombrables migrations des cultures et des musiques d'aujourd'hui, il ne suffit sans doute pas de demeurer confiné entre ses hauts-parleurs et sa collection de disques. Les musiques migrent plus que jamais sans doute, mais leurs migrations revêtent une multitude de formes.

Migration dans l'espace évidemment puisque les communautés migrantes se sont déplacées avec leurs cultures; migration dans le temps parce que les expressions d'aujourd'hui ont évolué, ont changé et ne ressemblent pas nécessairement à ce qu'elles étaient hier; migration sur les marchés, migration dans les concepts, migration dans les regards et les écoutes des publics extérieurs... D'un pays à l'autre, le marché sur lequel évolue une musique peut s'avérer très différent. Que l'on joue pour les

mariages et les enterrements dans sa communauté d'origine ou pour des publics assis dans des grandes salles de spectacle et pour des disques distribués par l'intermédiaire de multinationales, le marché est complètement différent, dictant d'autres impératifs et, nécessairement, d'autres concepts. Les musiques de diverses communautés, qu'elles vivent loin de chez nous ou au sein du monde occidental, sont alors susceptibles de devenir des ingrédients, des faire-valoir pour la création de nouvelles expressions qui peuvent ne plus avoir aucun lien profond avec la culture identitaire à laquelle les emprunts ont été faits. Emprunts parfois consentants puisque ce sont éventuellement des musiciens originaires de ladite communauté qui vont se prêter à cette nouvelle création-migration. Migration de public en public, de regard en regard, d'écoute en écoute... avec ce que cela représente d'exigences différentes et de concessions possibles (dans tous les sens: positif ou négatif).

Forcément donc, lorsque des musiciens ou des musiques migrent, de multiples changements sont possibles, sinon inévitables. Non seulement dans la pratique même de ces expressions musicales et dans le contact qu'ont les communautés immigrées avec leur propre culture, mais aussi dans la perception que le public extérieur peut en avoir de l'autre. L'autre étant alors celui dont l'image la plus visible, le côté le plus tangible, est cette musique entendue sur une scène chez nous, dans un festival, à la télévision...

Le journaliste peut avoir diverses attitudes face à cette musique turque, afghane, grecque, cette chanson arabe ou kurde produite chez nous. Il peut penser qu'il s'agit là de la musique de cette communauté, sans chercher à savoir ce qu'il en est encore au pays. Il peut aussi consi-

dérer le contraire et dédaigner tout ce qui ne serait pas soi-disant «authentique»; les critères de cette authenticité ne lui appartenant pourtant certainement pas. Nous ne risquerons pas d'aller plus loin dans cette problématique de l'authenticité ou de la «pureté» d'une expression. C'est une piste dangereuse que nous laisserons donc aux journalistes et autres passionnés ou spécialistes qui pensent pouvoir s'y risquer. Mais le terrain est difficile et les media ont un rôle à jouer.

Le multiculturel ou la diversité culturelle

Les musiciens migrants et les musiques migrantes sont forcément soumis à plus d'un choc culturel. Les évolutions évidentes pour toute culture, particulièrement au contact d'autres cultures, sont susceptibles d'être toujours plus rapides, plus conséquentes. La culture de chaque communauté risque donc de se transformer d'autant plus vite, malgré elle parfois, avec des résultats divers, positifs ou négatifs pour la communauté, son identité et ses propres échelles de valeurs. Mais ces changements et les éventuelles nouvelles expressions qui en découlent interviennent de plus en plus dans ce qu'on appelle une société multiculturelle.

Un terrain idéal pour les bonnes intentions, les volontés politiques, les démarches socioculturelles, les programmes d'intégration et d'éducation permanente... Il est tout simplement politiquement correct de s'intéresser à la diversité culturelle et, par exemple, aux musiques dites du monde. De là à s'en gargariser ou à lâcher facilement aides, subventions et discours électoralistes, il n'y a qu'un pas à franchir que d'aucuns franchissent

allègrement. Le premier festival qui viendra programmer des musiques africaines, antillaises, maghrébines, tsiganes... dans une grande ville en ayant l'intelligence d'habiller un tant soit peu la manifestation (ou sa présentation «politique») d'un discours sur la tolérance, la rencontre, le rapprochement des peuples... risque d'être le festival qui ralliera les politiciens et les deniers publics à sa cause. Peu importe la manière, le discours suffira souvent amplement. Surtout si le mot multiculturel est lâché. Car nous vivons évidemment tous dans des sociétés multiculturelles: sociétés dans lesquelles de telles manifestations sont là pour jeter les ponts nécessaires au rapprochement des différentes cultures (et il est indéniable que ça peut s'avérer efficace).

Le problème est que le discours l'emporte souvent sur le réel travail de fond. Il ne suffit pas de dire que «tout le monde il est beau, tout le monde il est gentil», pour que ce soit vrai, et le fait d'appuyer la démonstration par des moyens publics ne change rien.

Il n'est pas rare de lire dans la presse que pendant les deux jours de tel festival, les représentants de toutes les communautés présentes ont vécu dans une entente et une harmonie parfaites... Certes mais après? Chacun ne rentre-t-il pas chez soi vivre sa propre culture sans avoir nécessairement appris à comprendre celle des autres? Et ce multiculturel tant exploité ressemble de plus en plus à un *melting pot*, un pot-pourri, royaume de l'hybride folklorique plutôt que coexistence de cultures diverses. Le multiculturel se consomme tel quel: on parcourt le marché planétaire où se vendent les produits du monde durant l'après-midi, on mange asiatique à 19h, on achète un *djembé* à 20h30, on écoute du *rap* africain, puis du *reggae* français le soir, puis on s'en va boire un cocktail

antillais avant de terminer la soirée au son de la *salsa*. Avec un peu de chance, si on rentre en taxi, on aura un chauffeur maghrébin. Quelle soirée multiculturelle exceptionnelle! Quel enrichissement pour la conscience! Il ne reste plus qu'à allumer la télévision vers les deux heure du matin pour regarder les dernières catastrophes qui ont secoué le monde en se disant que nous au moins on a passé la soirée dans un élan communautaire vers un monde meilleur et moins raciste! Si la *world music* est devenue un slogan, le multiculturel est un alibi.

Musiques de métropoles

Et d'ailleurs, ne faut-il pas se poser la question de savoir si nous ne sommes pas déjà très nettement au-delà du multiculturel? En tout cas, les musiques bougent, évoluent, se bousculent, se mélangent... On a déjà dépassé le stade des métissages et peut-être celui du multiculturel. J'ai tendance à appeler musiques métropolisées ces musiques qui naissent de l'éclatement des cultures au sein des plus grandes villes. Des cultures d'horizons multiples qui finissent par faire bien plus que cohabiter; elles s'interpénètrent, par nécessité, par obligation, par envie, par besoin, par osmose, dans la rage et le désespoir mais aussi dans la rencontre et l'espoir. Le multiculturel est déjà dépassé parce que, au-delà de la coexistence de cultures aux origines multiples, liées aux traditions et aux expressions de peuples différents, existe aussi une culture internationale, planétaire, mondialiste: culture du son, de la production, de la façon; ramassage d'éléments épars, hybrides, venus parfois on ne sait d'où, mais présents partout et exploités par le

marché, par les modes et, finalement, par ceux qui n'en retiennent que le langage.

Les musiques métropolisées se nourrissent de tous ces éléments pour les digérer en expressions multiples, mais toujours au ras des pavés, toujours en prise directe avec une réalité sociale, avec un environnement de vie, un contexte. Le décor est vivant, la musique a un sens, elle ne se contente pas d'un métissage furtif ou d'une rencontre entre musiciens de passage. Elle ne se satisfait pas d'une production *world* dans l'air du temps.

Les musiques métropolisées ont quelque chose à dire, qu'importe qu'elles le disent en arabe, en espagnol, en français, en kabyle, en wolof ou en portugais... Quelle importance peut avoir le choix d'une seule langue quand plusieurs d'entre elles vibrent constamment au cœur de votre environnement quotidien? Le monde regorge d'individus s'exprimant en plusieurs langues, a fortiori dans ces villes où le déracinement recherche d'autres terreaux.

Les musiques des métropoles sont celles de ces gens qui vivent entre plusieurs cultures, passant de l'une à l'autre sans jamais se sentir assis dans un confort librement choisi. On est dans un autre type de multiculturel, on est au stade suivant puisque apparaît là une culture nouvelle (plusieurs même, parce qu'elles sont différentes d'un endroit à l'autre, d'une ville à l'autre, d'un pays à l'autre), hybride, mélangée par la force des choses. Elles se rajoutent au patchwork de la diversité culturelle préexistante et coexistante qu'elles viennent encore compliquer (exemple de groupes comme Dezoriental, Gnawa Diffusion, Tayfa, Schäll Sick Brass Band, la scène londonienne, celle de Barcelone...)

Mais ces expressions aussi ont un sens. Elles font partie de la problématique de la diversité culturelle

puisqu'elles sont à leur tour les expressions identitaires de communautés (peut-être de non-communautés) ou de générations précises. Elles sont un des résultats des migrations, de toutes les migrations. À côté d'elles vivent aussi encore la multitude des expressions propres à chaque communauté. Mais le marché du disque et du concert sera peut-être plus séduit par les musiques métropolisées parce qu'elles sont forcément plus planétaires dans leur discours musical et instrumental.

Flou artistique

Un autre problème exploité et développé par les media, les modes, les magazines, les radios et nécessairement les producteurs de disques ou de concerts est une exploitation floue de la catégorie, c'est-à-dire de la création arbitraire de larges pans culturels au détriment de chaque culture spécifique. C'est ainsi qu'on parle de musique latino (englobant les Caraïbes, certaines musiques espagnoles, certaines musiques sud-américaines, voir même mexicaines, etc.) On parle de musique tsigane, de musique celte, de musique africaine; éventuellement de musique brésilienne, de musique arabe. Mais on a pris l'habitude de se référer à des espèces d'entités complètement floues, aux contours pour le moins incertains et qui, de toute façon, englobent chacune plusieurs cultures. On croit parfois être plus précis, mais il s'agit toujours d'une précision sans repères. On parle alors de musique indienne (pour l'Amérique du Nord) ou on parlera de *reggae* (mais on passera une chanson *reggae* bretonne) ou de *raï*, mais sans connaître les contours du style.

On se rend compte, de toute façon, que lorsqu'un Occidental affirme son intérêt pour la musique africaine, il ne s'agit pas d'un intérêt pour la diversité des cultures africaines et de leurs expressions musicales respectives. Les pires exemples concernent souvent les musiques africaines (exemple de la discographie pygmée dans le *Rough Guide*, histoires des pièces de Hugo Zemp et Deep Forrest – mais on peut chercher des exemples d'autres côtes notamment avec Dadawa pillant les musiques tibétaines).

Probablement que ces grandes catégories floues, dont le public et certains journalistes semblent se contenter, font partie d'une problématique générale que j'ai tendance à appeler la nouvelle folklorisation.

Folklore planétaire

On arrive, en effet, par un phénomène de mode et de marché (exploitation des musiques de partout en tant que produits, musiques de variétés), à créer une nouvelle folkorisation, c'est-à-dire une exacerbation du plus esthétique (clichés, effets, couleurs, sons exotiques, instruments bizarres, rythmes excitants...), soit une esthétique qui est dictée par les critères dominants lesquels émanent des forces au pouvoir: appareil politique, étatique (voir les folklorisations de l'Est), ou appareil du pouvoir économique – le marché qui impose ses critères tout en se nourrissant volontiers des tendances du moment (spirituel, *new age*, sensations extrêmes, exotisme, voyages, instruments emblématiques *didjeridoo* et *djembé*...)

Et le système de folklorisation s'enclenche. L'idée de départ se noie souvent sous les slogans – surtout quand

les multinationales s'en mêlent – elles ne produisent pas comme les petits indépendants (exemple de la série Prophet avec les enregistrements de Charles Duvelle ou de la série Sharp Wood avec les enregistrements de Hugh Tracey – l'une chez Philips/Universal, l'autre indépendante).

Et la *world music* est un peu devenue un slogan. Il est vrai qu'on est sans doute en train de construire un grand folklore planétaire: les traditions y sont diluées pour faire place à la globalisation des goûts et des sons aux références multiples. On croit connaître ou reconnaître des traditions (donc des cultures différentes), mais on n'en a que des références, des images, des clichés. On dirait le Sud! Mais est-ce le Sud? Des magazines spécialisés et certains festivals participent activement à ce processus de folklorisation planétaire.

Le rôle du journaliste

Contribuer à donner ou à redonner du sens à cet énorme imbroglio des musiques dites du monde et de leurs mouvements en tous sens: tel est le rôle du journaliste. Si nombre de producteurs de disques – de festivals et de concerts aussi, heureusement – se donnent la peine d'accompagner leurs productions d'une information adéquate allant de la vulgarisation intelligente à l'explication quasi scientifique, le journaliste doit en tenir compte et en faire autant. Il n'a aucune raison de simplifier. Lorsqu'on voit, en effet, les livrets accompagnant certains disques produits en Europe ou aux Etats-Unis, on comprend que cette folklorisation ou cette création de catégories simplistes n'est pas le fait de tous les producteurs.

Mais on constate aussi que ces disques mieux accompagnés ne sont pas massivement chroniqués. Ils présentent les musiques du monde au sens réel du terme puisqu'ils nous permettent de faire le tour des expressions musicales de nombreux peuples ou communautés de la terre, mais ils sont souvent en marge de la production *world music* à succès, celle sur laquelle mise véritablement le marché du disque. D'ailleurs si un disque nouveau d'une star de la chanson ou de la musique *world* voit le jour, le livret sera, hélas, souvent nettement plus réduit. Comme si la consommation de musique devait se passer de la lecture d'informations sur la situation de cette musique, son sens, le rôle et la signification des textes chantés...

Aux journalistes de rappeler que ces musiques ont un sens, lié à leur environnement, leur contexte, leur milieu. De sorte que la musique est bien plus que de la musique, ou autre chose que de la musique (ou moins peut-être). D'ailleurs le mot musique n'existe pas partout! Parce qu'elle est une expression parmi les autres du tissu social, s'inscrivant dans une histoire, un déroulement. Le journaliste est là pour ramener les musiques à une autre notion que celle de produit (au sens de produit de consommation).

Ce qu'il fait rarement! Pour toutes sortes de raisons. Parce qu'il traite ces musiques comme les autres dites de variété. Notamment parce qu'il est fréquent, dans la presse quotidienne et hebdomadaire, de rencontrer une répartition des tâches selon le clivage classique/non classique. Un journaliste s'étant toujours occupé de rock ou de variété se voit aussi attribuer les matières relevant des musiques dites du monde. Tout comme il parlera du jazz si nécessaire. Il a donc peu de temps et peu de place

pour se laisser aller à de vastes explications. D'autant que, si d'aventure il devenait «spécialiste» dans une revue spécialisée, on lui assignera un nombre de signes à ne pas dépasser pour chacune de ses chroniques. Il est difficile de situer convenablement les traditions des Ouïgours en 500 ou 1000 signes. C'est plus facile d'en faire autant avec le dernier Khaled.

Par contre si l'on en revient à la presse généraliste dont les pages culturelles ont le devoir de se partager entre toutes les disciplines et tous les styles, il faut reconnaître qu'on s'y heurte souvent à un manque d'intérêt et de conviction du rédacteur en chef ou du comité de rédaction. Comme si ces musiques leur faisaient peur. Et elles leur font peur, en termes de lectorat et de réactions, évidemment.

La presse aime hurler sur tous les toits qu'elle est totalement indépendante, libre. Mais elle montre souvent qu'elle est complètement inféodée à la publicité. C'est normal, me direz-vous, il faut faire vivre un journal ou une revue et c'est une des meilleures rentrées d'argent. Mais les dérives sont inévitables. On demande immanquablement au journaliste de chroniquer positivement le disque ou le concert pour lequel une annonce est placée. Le cas n'est pas anodin, il est pratique courante.

Et que dire alors de ces journalistes de la grande presse qui sont constamment invités, qui pour un délicieux déjeuner, qui pour une conférence de presse avec hôtel et dîner, qui encore pour un voyage à New York ou à Los Angeles pour rencontrer Machin et parler de son dernier disque ou voir son dernier spectacle. Difficile de dire non à de telles propositions, briseuses de routine, mais difficile d'être trop négatif (trop franc) au retour – à moins qu'on n'aie plus envie d'être invité par la même

firme. Ces voyages étant offerts aux journalistes des plus grands quotidiens ou des magazines spécialisés, il suffit d'en lire un pour apprendre ce que tous vous racontent le même jour ou à deux jours d'intervalle. Ce sont les mêmes journaux qui créent des partenariats avec des festivals importants, s'assurant des échanges de publicités mais aussi, forcément, des critiques positives du festival en question.

Et pourtant le journaliste, ici comme ailleurs, semble avoir un rôle à jouer. Des exemples intéressants le prouvent au moins d'une certaine manière. Ils viennent souvent des attachés de presse, des distributeurs, voire même des producteurs qui, confrontés au besoin de valoriser leurs produits, téléphonent à l'un ou l'autre journaliste plus ou moins «spécialisé» pour avoir son avis, pour en connaître plus sur le type de musique, le genre de répertoire, la concurrence discographique dans ce style précis, etc. Si tout va bien, on essaiera d'avoir une chronique positive avant la sortie officielle du disque et on pourra coller un sticker reprenant l'une ou l'autre des phrases de cette chronique sur le boîtier dès sa sortie.

Tintin a peut-être encore de belles années devant lui, à condition de savoir jongler avec les scrupules de toutes sortes. Mais Tintin est du genre à avoir des scrupules.

OÙ EST LE MONDE?

Migration des esthétiques, esthétique des migrations

Benoît Thiebergien

Dès que l'on parle des «musiques du monde» apparaît un ensemble de questions inhérentes à ce «genre musical». Où est le monde? De quel monde parlons-nous? Les pays occidentaux font-ils partie du monde? Sommes-nous encore prisonnier, dans les termes que nous employons, d'une représentation du monde datant de l'époque coloniale? Le monde serait-il encore à la périphérie de l'Occident, à la marge du monde moderne, tantôt exotique et attirant, tantôt chaotique et menaçant?

Aborder les musiques du monde pose inévitablement la question du rapport à la tradition. Les musiques traditionnelles, indemnes de la modernité, seraient restées archaïques et «primitives», ou trésors vierges de toute pollution moderne, selon la manière dont on les observe!

Nos ethnomusicologues sont-ils encore les dépositaires de ce regard ethnocentriste bienveillant, défenseurs d'une authenticité encore préservée d'archipels musicaux paradisiaques guettés par la lame de fond de la modernité et de ses effets dévastateurs sur les cultures minoritaires? Ou bien au contraire peuvent-ils, par leur connaissance approfondie des musiques qu'ils étudient,

nous révéler à quel point elles sont aujourd'hui (et ont toujours été) en pleine évolution, qu'on le veuille ou non, ancrées dans les cultures vivantes qu'elles (en)chantent et qu'elles n'ont définitivement rien à voir avec une sorte «d'archéologie du présent», survivance du passé qu'il faudrait sauver de l'extinction?

Invariablement le vieux débat sur l'opposition entre tradition et modernité apparaît. A-t-il encore un sens aujourd'hui? Sans la notion même de modernité, la tradition n'aurait pas de sens, puisque les deux concepts n'existent que l'un par rapport à l'autre. Les traditions ne sont-elles pas qu'une succession de «modernités» qui sculptent la musique, au rythme des transformations des cultures qu'elles habitent?

Les musiques traditionnelles évoluent d'elle-même, pourrait-on dire, au gré des apports des artistes qui les pérennisent. Entre répétitions et improvisations, des compositions collectives, enrichies d'apports individuels restés souvent anonymes, apparaissent naturellement et dégagent peu à peu des tendances stylistiques qui s'affirment et font école. À la surface de la tradition, les formes musicales voyagent au gré des courants, des migrations, des transformations des modes de vie, des échanges culturels incessants.

N'en déplaise aux puristes, les musiques traditionnelles sont bien la synthèse de métissages successifs, d'influences multiples qui modulent et transforment les langages et les esthétiques.

Le mot est lâché! Non, le métissage n'est pas un effet de mode. Il est au cœur des évolutions musicales d'hier et d'aujourd'hui. Il est consubstantiel à la tradition. Il en est même son plus fidèle associé, car sans lui la tradition disparaîtrait, devenue stérile et repliée sur elle-même.

Mais que se passe-t-il aujourd'hui dans ce monde nouvellement «globalisé»? Il semble qu'il y ait là une transformation radicale du paysage musical, un changement de paradigme, comme diraient les sociologues, à l'échelle de la planète.

Quand l'écrivain antillais Edouard Glissant dit que nous sommes aujourd'hui dans un monde fini où toutes les cultures sont en interférences immédiates, en voie de «créolisation», probablement a-t-il raison. Après celui des Amériques au XV^e siècle, le grand métissage planétaire a commencé...

Faut-il s'en plaindre, le craindre, s'en réjouir? Peu importe. Ce qui est intéressant, en revanche, c'est d'observer ce qu'il provoque, ce qu'il génère aujourd'hui dans le paysage musical mondial.

D'un côté, nous avons le spectre de la standardisation de l'industrie culturelle, à la recherche d'un grand marché mondial sous l'étiquette de la *world music*. À la recherche de nouveaux marchés, elle renouvelle son catalogue de mélodies et de timbres venus d'ailleurs et «d'appellations d'origine contrôlée». Un marché à la mesure de l'extension des grandes métropoles multiculturelles du Nord comme du Sud.

On connaît les productions lénifiantes de grands labels *word* qui ont «aseptisé» la carrière d'artistes traditionnels incontestés à coup de nappes de synthétiseurs ou l'importation sous «cellophane» de chanteurs africaines ou arabes «variétisés».

Faut-il pour autant jeter le bébé avec l'eau du bain? Même si ses productions sont inégales, voire parfois consternantes, la *world* a révélé des artistes de grand talent venant des pays du sud (Afrique et Amérique latine principalement). À l'instar d'un Youssou N'dour dans la

capitale sénégalaise, d'un Carlhinos Brown dans sa favela de Candeal à Salvador de Bahia, ils ont souvent investi localement dans des moyens de production performants. Encourageant l'émergence d'économies culturelles locales, de structures de formation musicales, leurs actions ont généré des retombées significatives financières et sociales dans leurs propres pays aux économies fragiles, informelles, voire privées de tout.

Artistes bien souvent emblématiques dans leur pays, ils représentent une résistance et une indépendance face aux multinationales. De plus, leur engagement et leur liberté de ton aiguillonnent des États souvent immobilistes et peu enclins à laisser s'exprimer ainsi des sujets de société «sensibles». La musique, «porte-parole» d'une pensée libre, retrouve là sa fonction «subversive».

Quand la griotte «moderne» Malouma, en Mauritanie, chante aujourd'hui ses propres compositions inspirées de thèmes traditionnels, elle symbolise le renouveau et l'ouverture dans une république islamique pour toute la nouvelle génération du pays. Ici la modernité est synonyme de liberté et d'indépendance.

Face à la *world*, il y a l'Institution. L'intervention publique des démocraties occidentales consacre les grandes formes savantes (et populaires) des musiques «premières». Les grandes institutions théâtrales et musicales des pays européens accueillent religieusement les danses des masques du fleuve Zambèze, le Ramayana version thaï, les derviches et autres tourneurs, repérés et ramenés après des missions exploratoires traquant «l'authenticité» et formatés pour les scènes des théâtres occidentaux.

Que ce soit du côté des Majors et de leur fantasme de «sono mondiale», ou de celui des grandes maisons institutionnelles préservant le «patrimoine musical de

l'humanité», c'est toujours ce même regard moderne et ethnocentriste sur des cultures traditionnelles.

En renversant le point de vue, il est intéressant d'observer la réappropriation locale des effets de cette modernité, sur les esthétiques, ainsi que sur les pratiques musicales des pays du Sud.

Cette autre conséquence de la mondialisation, que l'on évoque rarement, montre la formidable capacité des populations et des cultures locales de se réapproprier et de «convertir» ce qui leur est destiné en tant que nouveau marché de masse en une denrée nouvelle diversifiée et adaptée à la situation locale. Un détournement imprévu et imaginatif de produits culturels standards des marchés américains, européens, voire indiens ou chinois...

En musique, on constate une appropriation et une adaptation ingénieuses des lutheries modernes occidentales – guitares, claviers, percussions et autres – aux formes musicales traditionnelles, sans qu'il y ait pour autant dénaturation mais plutôt enrichissement. Depuis longtemps, le guide du chant d'origine anglaise s'est intégré aux traditions afghanes, au *qawwali* pakistanais et aux musiques carnatiques indiennes.

Le violon et le triangle de nos chers orchestres symphoniques trouvent, à Java, leur place au côté des gongs bulbés pour accompagner les danses de séduction du *gandrung* indonésien.

La guitare électrique, fleuron des musiques populaires modernes, remplace sans rougir le *n'goni* dans la musique malienne ou le *tidinit* en Mauritanie, non pas en plaquant des accords à l'occidentale, mais au contraire en adaptant son jeu au phrasé si spécifique de ces instruments traditionnels auxquels elle se substitue. Les exemples ne manquent pas...

Dans l'autre sens, on ne se pose pas la question de la «bâtardisation» de notre tradition musicale occidentale par l'introduction, dans son instrumentarium classique, de percussions traditionnelles (gongs, peaux, claves, sonnailles ...) venant d'Asie ou d'Afrique; ni même de l'appauvrissement de l'écriture contemporaine par l'emprunt de structures rythmiques, timbres, modes de jeu inspirés directement des musiques traditionnelles. On pense à Debussy et sa gamme par tons inspirée des gamelans balinais, à Messiaen et ses modes à transposition limitée issus de l'étude des *raga* indiens, aux études pour piano de Ligeti influencées par les polyrythmies d'Afrique centrale. Sans parler des «répétitifs» américains tels que Steve Reich, Terry Riley, Philip Glass et leurs sources d'inspiration venant d'Afrique ou d'Asie... Là non plus les exemples ne manquent pas...

Alors, le débat polémique sur le métissage, sur l'hybridation musicale n'a pas vraiment lieu d'être puisqu'il s'appuierait sur une mystification, la quête des origines, dans le déni de la réalité d'une mouvance permanente des cultures.

«Il n'y a que le changement qui ne change pas», dit le Livre des Transformations chinois. Ce qui change aujourd'hui, c'est que ce métissage planétaire s'accélère à la vitesse des technologies de la communication et des transports internationaux. Développement des radios internationales, généralisation des cassettes audio, «parabolisation» des médias audiovisuels dans les banlieues des grandes villes comme dans les villages reculés. Démocratisation des déplacements transcontinentaux, téléphonie mobile et cybercafés...

Les musiques traditionnelles, folklorisées du temps des États-nations, revivent aujourd'hui. Elles revisitent

le passé et réinventent le présent. Elles interrogent la modernité. L'engouement des musiques du monde sur les scènes occidentales y est sans doute pour quelque chose. Les musiques actuelles voyagent d'un continent à l'autre. Les rencontres se multiplient. Les réseaux ne sont plus bilatéraux mais multilatéraux et complémentaires, «rhizomatiques», dirait Deleuze.

Les itinéraires changent. Le Kronos Quartet passe commande aux musiciens africains et asiatiques, les compositeurs marocain Ahmed Essyad, ou libanais Zad Moultaka insufflent leur tradition d'origine dans leurs partitions pour orchestres occidentaux, le *rap* américain, français ou wolof invoque la même urgence, les chants du Moyen Age croisent ceux des troubadours pachtous. Les musiques électroacoustiques pointent leurs micros dans la brousse africaine ou dans les temples chinois. Le beat électronique, pouls musical planétaire, s'allie aux *tabla* ou au *djembé*, au *shakuhachi* ou à la trompette.

Le Nord perd le nord au sud du Sud, l'Occident glisse à l'Orient. Où est le monde? Partout et nulle part! Il «s'archipélise», dirait encore Edouard Glissant, l'opposant au déclin des cultures ataviques, centré sur le territoire, terreau d'un peuple, de sa langue, de son histoire et de ses mythes fondateurs.

Comment s'y retrouver sans boussole dans ces nouveaux archipels musicaux aux contours mouvants qui ne sont pas repérés sur les vieilles cartes marines? Comment, en tant qu'«acteur culturel» travaillant dans les musiques du monde, ne pas se perdre sous les fourches caudines de la tradition et de la modernité? Comment ne pas se laisser piéger par les ambiguïtés des coopérations commerciales et/ou culturelles internationales?

Car au fond, toutes ces questions se posent à chaque réalisation d'un projet impliquant des artistes du Sud, ou à chaque projet transculturel impliquant des artistes d'origines et de traditions différentes.

Comment éviter que la coopération culturelle Nord-Sud ne reproduise les mêmes erreurs que la coopération économique entre les pays riches et les pays pauvres?

D'un côté, nous avons des artistes qui se battent pour exister et survivre au quotidien dans des sociétés bien souvent sinistrées, et de l'autre, des professionnels du Nord, pétris de bonnes intentions et de moyens considérables au regard des ressources des pays du Sud, qui cherchent à ajuster des impératifs artistiques à l'action culturelle ou aux lois du marché.

Sommes-nous en train d'encourager la production de spectacles ou de musiques «digestibles» pour un nouveau marché mondial de la musique ou bien formatés pour les arts de la scène «contemporaine» des circuits de diffusion culturelle «légitimes»? Ne crée-t-on pas de nouvelles dépendances esthétiques, technologiques et financières?

Esthétiques, par la standardisation des modes de jeu, l'occidentalisation des tempéraments, l'utilisation des coûteuses technologies du spectacle (amplification, effets, éclairages, écrans vidéo...), l'adaptation des formats musicaux à ceux de la scène occidentale et du marché du CD. Ou bien par la «réethnicisation» de musiques traditionnelles urbanisées pour les adapter à la demande du public occidental en mal d'exotisme et de recherche d'authenticité.

La dépendance financière des pays pauvres envers les bailleurs de fonds culturels des pays riches reste bien souvent entière. Les aides institutionnelles des pouvoirs publics occidentaux, les festivals et réseaux de diffusion

des scènes occidentales, l'industrie musicale, culturelle et médiatique représentent aujourd'hui les principales sources de revenus des artistes du Sud.

Cette situation invite ces artistes à épouser les canons esthétiques dominants, ceux des pays du Nord, dans l'échelle du progrès artistique tel qu'elle est définie par ces pays mêmes.

Répondant à la demande de «l'Acheteur», (c'est bien le mot qui est inscrit sur les badges des producteurs occidentaux dans les grands marchés des musiques du monde, tels que le WOMEX en Europe ou le MASA en Afrique), le musicien va tenter d'adapter sa tradition, sa musique, à l'attente qu'il croit être celle des clients du Nord. Il imagine ainsi pouvoir accéder à la notoriété ou à la reconnaissance institutionnelle pour pénétrer le marché de la diffusion, et devenir une valeur commerciale ou institutionnelle monnayable sur le marché culturel occidental.

Bref faire carrière, réussir, sorte de revanche sur la domination du Nord, ou tout simplement faire de l'argent là où il en manque cruellement pour vivre tout simplement.

Commençons par ne plus aborder les relations culturelles internationales en termes d'aide, de soutien, de réponse à une demande supposée, mais de partage, d'échanges et de réelles collaborations. Compagnonnages entre institutions du Nord et opérateurs du Sud, transferts de compétences dans de domaine des arts de la scène, développement de réseaux de diffusion culturelle Sud/Sud, de centres de ressources locaux, professionnalisation des acteurs culturels du Sud, mise en œuvre de projets à petite échelle adaptés aux réalités du terrain, accompagnement d'initiatives de la société civile, développement d'ONG culturelles... Lutter contre l'instrumentalisation des artistes par les

appareils d'État et la fuite des talents musicaux vers les pays occidentaux...

Créer, au fond, les conditions d'un «développement culturel durable», épousant les contours d'une nouvelle géographie multilatérale née de la mondialisation, brisant le rapport bipolaire entre l'Occident et le reste du «monde», entre les riches, les émergeants et les pauvres.

Sur le plan esthétique, indissociable du plan culturel ou politique, cela suppose de créer de nouveaux concepts «nomades» pour penser l'intermédiaire, l'entre-deux, pour sortir de cette ligne de partage entre deux types de cultures, celles d'avant et d'après la modernité: celles fondées sur la coutume, le lien familial, le mythe, la religion face à celles du droit, de la science et du progrès.

Les rencontres, les «résidences croisées» entre le Nord et le Sud, le partage des expériences et des savoir-faire, favorisent cette nouvelle «nomadité» musicale, cet aller et retour entre sa culture et celle de l'autre. Chacun vient travailler chez l'autre, s'imprègne de sa pensée musicale, des systèmes de valeurs et des représentations du monde qui ont nourri son imaginaire. Le projet élaboré en commun élargit chacun des systèmes de pensée musicale et le rend poreux à l'autre.

Cette rencontre casse les représentations fantasmatiques du marché de la musique pour les uns et de la tradition pour les autres. Elle assouplit les formes musicales identitaires, et élargit les horizons esthétiques.

La démarche est expérimentale, sans garantie ni nécessité de résultat, mais elle crée les conditions de l'émergence d'un «art métis» tel que le définissent Alexis Nouss et François Laplantine, qui ne s'inscrit ni dans l'une ni dans l'autre des cultures d'origine, ni entre les deux, mais s'assume pleinement dans l'une et pleinement dans l'autre.

Quand Adama Dramé, *djembéfola* du Burkina Faso, rencontre les Percussions de Strasbourg ou travaille avec Royal de Luxe, cela ne l'empêche pas de continuer à animer les mariages et cérémonies à Bobo-Dioulasso et de former de jeunes percussionnistes (africains bien sûr mais aussi occidentaux) à la tradition mandingue dans l'école qu'il a créée dans sa ville.

Quand le percussionniste iranien Keyvan Chemirani croise ses rythmes avec les chants carnatiques de l'Inde du Sud et ceux de la musique bambara du Mali, c'est chaque musique qui s'en trouve enrichie.

Le métissage n'est ici, comme le définit encore Alexis Nouss, ni fusion ni juxtaposition. «Chaque élément conserve son identité en même temps qu'il s'ouvre à l'autre».

Le métissage est la rencontre de «récits», d'histoires, le passage incessant d'un récit à un autre, d'une mélodie à une autre, d'une culture à une autre. Il relie aussi le passé au présent. C'est une *ida y vuelta*, un aller et retour, jadis entre l'Espagne et la Caraïbe, aujourd'hui à l'échelle de la planète.

«La mondialisation, conçue comme non-lieu, en effet mènerait à une dilution standardisée. Mais pour chacun de nous, la trace qui va de son lieu au monde et retour et aller encore et retour encore indique la seule permanence», dit encore Edouard Glissant.

Où donc est le monde? Ici et maintenant! Peut-être est-il à l'intérieur de soi d'abord, dans le regard intime que nous portons sur le monde, dans l'expérience esthétique de ses représentations artistiques qui nous entraîne loin de nos repères et puis nous ramène sur les rivages de soi-même et de l'autre...

AINSI VA LA MODE

Chérif Khaznadar

«Il faut se méfier des modes», disait Brecht...

Aujourd'hui la mode est, entre autres, au métissage. Il y a eu pire. Elle est à la migration, cela évite les confusions entre les «im-» et les «é-» qu'on ne sait pas toujours quand placer devant ce mot. Elle est à la diversité culturelle. Pour être à la mode. Et voilà, bien sûr, soyons à la mode.

Le métissage a le vent en poupe. Historiquement irréfutable et politiquement correct, il n'est plus subi mais revendiqué. Alexandre Dumas est entré au Panthéon. Il est de bon ton de se trouver des origines ethniques. Les meilleurs crus sont à deux générations. Une grand-mère kabyle ou asiatique, un grand père cosaque ou amérindien sont mieux cotés qu'un père breton ou alsacien et qu'une mère arabe ou italienne. Les métissages trop récents sont suspects, ils peuvent charrier des partis pris culturels, politiques et, enfin découverts depuis le 11 septembre, confessionnels. Un ascendant direct musulman est particulièrement déconseillé. Associé au port de la barbe, il est même susceptible de vous faire goûter à des vacances prolongées dans une île des Caraïbes.

Les métissages trop anciens sont également suspects. Déclarer que l'un de ses aïeux a ramené de ses croisades la belle orientale qui devint la mère de ses enfants n'est pas pris au sérieux. Deux générations, c'est bon, il y a le contact direct mais en même temps distancié. Trois générations c'est pas mal non plus, c'est l'enfant qui recueille, de son arrière-grand-mère sur son lit de mort, l'air d'une berceuse. «Chante-la à tes enfants, dit l'aïeule, afin qu'ils n'oublient pas». «Comme c'est beau», s'exclame Marie-Chantal, et le tour est joué.

Et il en va de même pour les cultures. Qui songerait aujourd'hui à contester le fait que les cultures ne sont pas pures mais qu'elles sont toutes métissées, qu'elles ont, de tout temps, subi des influences, qu'elles ont été contaminées par d'autres cultures, qu'elles se sont enrichies de leurs différences. Bastide, Métraux, Duvignaud ont écrit de très belles pages sur ce sujet et je suis de ceux qui répandent ces propos et en fais même le fondement de mon action. Au cours de ces dernières années, un engouement soudain est apparu pour cette notion de métissage culturel; elle pouvait, en effet, justifier intellectuellement toute une activité de production discographique basée sur des mélanges culturels. Ainsi, le fait de mettre dans un studio d'enregistrement un percussionniste gnawa de préférence et un saxophoniste si possible américain ou anglais et de leur demander de jouer ensemble ne relevait plus d'une expérimentation mais d'un métissage entre la musique arabe et la musique occidentale. À ce titre, l'enregistrement gagnait ses lettres de noblesse, il devenait une réalité culturelle et le CD produit pouvait bénéficier des éloges des critiques d'une presse à la mode, donc en faveur du métissage. Les deux cobayes seront exhibés dans quelques festivals puis ren-

voyés dans leurs foyers pour être remplacés par d'autres métissés en devenir. Au métissage naturel qui prend, dans le temps et l'espace, sa dimension et ses racines, se sera substitué un métissage artificiel, provoqué, ponctuel, superficiel.

Ainsi va la mode! «Méfions-nous des modes», disait Bertolt...

Les migrants. C'est beau comme terme, c'est poétique, les migrants, les migrantes, les musiques migrantes... Ça n'a rien à voir avec le mot émigré. C'est lourd de tristesse, «émigré». C'est bon pour un meeting politique, «émigré», mais pas pour une manifestation culturelle ludique. «Émigré», c'est la réalité avec tout ce qu'elle charrie de pays quitté, de misère, de détresse, de difficulté de réinsertion, de statut précaire. «Migrant», c'est le voyage, le déplacement d'un point vers un autre, les nomades sont des migrants, les gitans, les tziganes le sont aussi, rien que des termes qui font rêver: voyages, nomades, gitans, tziganes, ils font rêver et ils sont porteurs de... musiques. Alors, que demande le peuple? Les migrants sont à la mode. Vive la mode.

Mais, une idée me traverse l'esprit: les migrants qui vont, qui viennent, ils se métissent forcément avec ceux qu'ils croisent, qu'ils côtoient, avec lesquels ils cohabitent. Les musiques migrantes, partant, sont métissées. Et voilà, le tour est joué. Les musiques métisses sont, de surcroît, un phénomène social, elles permettent une meilleure insertion de l'étranger (le migrant) dans la société de son pays d'accueil. Mais, attendez, il y a là un problème, cela signifierait que tous les métissages auraient un dénominateur commun: celui de la musique du pays

d'accueil. Drôlement réducteur comme concept. Oh, pardon, j'oubliais la deuxième partie de la phrase. Les musiques métisses permettent aussi une meilleure intégration et un dialogue entre les différentes communautés migrantes. Ouf, nous sommes sauvés, toutes les combinaisons sont désormais possibles. «Vous entendez comme cette rencontre du zurna avec la guimbarde, l'harmonium, le violon, le morin-xuur, le kobyz et l'accordéon est riche en couleurs sonores différentes qui témoignent de la coexistence pacifique de toutes les communautés invitées.» «Oui, en effet, et le didjeridoo?» «Oh, on l'a ajouté parce que c'est à la mode, ça fait vendre.»

Oui! «Méfiez-vous des modes», disait B.B.

La diversité culturelle est, elle aussi, à la mode, depuis qu'elle s'est substituée à «l'exception culturelle» qui faisait grincer tant de dents. Elle est d'autant plus à la mode qu'il est de bon ton de l'opposer à la mondialisation. Un cautère sur une jambe de bois, mais ça ne mange pas de pain, ça occupe et ça donne bonne conscience. Mais, puisque nous parlons de CD, tout récemment l'industrie discographique en France s'est émue de ce que les ventes avaient chuté, au cours des neuf premiers mois de 2003, de 13,5%. Le téléchargement gratuit sur Internet fut bien évidemment mis en cause, mais également la TVA, qu'il faudrait ramener à 5,5%, le taux qui s'applique au livre. Le souci des industries discographiques est, bien entendu, comme chacun le sait, de préserver la diversité culturelle. Cette dernière est mal en point avec des petits rigolos qui cherchent à se la procurer gratuitement! Bach, Beethoven et Mozart, lésés de leurs droits d'auteur, s'en retournent dans leur tombe! Ce que ne

nous dit pas l'histoire, c'est le pourcentage d'œuvres dites «culturelles» qui sont piratées par rapport à celle dites de «divertissement». Il y a gros à parier que les pirates de l'Internet ne perdent pas leur temps avec les œuvres du répertoire classique ou ethnique, ce qui les intéresse ce sont les vedettes à la mode, les Star Academy d'ici et d'ailleurs. Et ce sont celles-là qui émeuvent les patrons des industries discographiques et leur font vibrer la corde diversité culturelle. Et nous voilà à nouveau face au tandem *culture/entertainment*. Oui, les Américains ont raison: l'*entertainment* est un produit commercial comme les autres, et nous avons tort de nous laisser entraîner par les marchands à mettre sous le chapeau de la culture tous leurs produits qui, pour être européens, n'en sont pas moins commerciaux. Comme pour les intermittents, ceux qui méritaient ce système sont devenus les victimes de ceux qui l'ont parasité et qui sont, comme par hasard, les industries audiovisuelles. Faudra-t-il instaurer des commissions de classement pour séparer la culture du divertissement et veiller à ce que, comme la littérature pornographique qui ne bénéficie pas du taux réduit de TVA, les Star Académies de tout genre ne s'immiscent pas dans le domaine de la culture et de la diversité culturelle?

Que disait Bertolt Brecht à propos de la mode? Je ne m'en souviens déjà plus! Peu importe...

LA MUSIQUE DE L'ÉMIGRATION ITALIENNE ET SUISSE AUX ÉTATS-UNIS

Quelques expériences personnelles[1]

Marcello Sorce Keller

La musique comme référence d'identités «plurielles»

Il me semble tout d'abord bon de rappeler que, lorsque nous développons un sens d'appartenance à un lieu, à une culture, à une ethnie, à une classe sociale, à un groupe d'âge, à une élite ou même à un groupe émigré, nous développons en même temps des formes d'identité que la musique – activité sociale par excellence – contribue souvent à mettre en avant, parfois même avec ostentation. Dans ce sens, on peut dire que l'activité musicale, nos goûts dans la production et l'écoute de la musique ainsi que nos choix de participer avec d'autres aux rites auxquels la musique donne sa substance, constituent un des nombreux modes possibles pour nous éclairer nous-mêmes et ceux qui nous observent, sur ce que nous sommes ou, du moins, pensons ou souhaitons être, et sur les personnes avec qui nous nous identifions ou au contraire

1. Traduit de l'italien et adapté par Georges Goormaghtigh et Laurent Aubert.

avec qui nous ne voulons pas nous confondre. Par conséquent, la musique, le fait de faire de la musique, est l'activité qui, dans un seul et même moment, nous unit aux uns et nous sépare des autres.

Après avoir affirmé que la musique contribue à la construction et à la manifestation de notre identité socioculturelle, il faut cependant souligner que cette dernière est rarement monolithique. Ceci parce que chaque être humain fait en même temps partie de groupes sociaux différents (sexe, âge, famille, classe, profession, région dialectale, nation etc.). Ce qui veut dire qu'il doit gérer ces identités multiples qui peuvent aussi interagir entre elles de façon problématique. Le fait que tout individu appartienne à la fois à de nombreux groupements sociaux à l'intérieur desquels on cultive souvent des goûts et des pratiques musicales particuliers, nous oblige donc à développer un certain degré de pluri-musicalité. En d'autres termes, presque personne n'aime, toujours et exclusivement, qu'un seul genre ou style musical. Un jeune Italien de Naples peut s'identifier au phénomène *punk* s'il est un teenager et vit son adolescence de façon conflictuelle avec ses parents. Il y aura cependant des occasions dans lesquelles il reconnaîtra aussi comme «siennes» les vieilles chansons napolitaines de la tradition de Piedigrotta. De même, un Lombard ne pourra s'empêcher de se reconnaître, lui aussi, dans une bonne part de cette musique à connotation spécifiquement napolitaine, surtout s'il est émigré à l'étranger et souffre de nostalgie pour son pays d'origine. Dans ce cas spécifique, le sens de l'identité nationale l'emporte sur l'identité locale qui, avec la distance, devient moins significative. De même, le Tessinois qui habituellement se sentait étranger à la *Volksmusik* austro-helvético-bavaroise quand il captait

à la télévision le programme intitulé *Musikantenstadl*, l'écoutera probablement avec un pincement au cœur s'il lui arrive de l'entendre par hasard sur une radio à ondes courtes alors qu'il s'apprête à traverser l'Amazonie[2].

En d'autres termes, l'impression de familiarité que nous éprouvons face à une musique particulière dépend aussi de notre position géographique, de la distance temporelle qui nous sépare de cette musique et du contraste avec les répertoires musicaux qui accompagnent notre expérience présente. Chaque forme d'identité musicale, ou d'identité tout court, est donc un phénomène discontinu, réparti inégalement parmi les membres de toute communauté. Prenons comme exemple ces répertoires qui, sans changer considérablement de forme et de style, peuvent être utilisés de telle manière qu'ils finissent peu à peu par évoluer, parfois au point d'assumer de nouvelles connotations. Parmi ces formes d'identité musicale, on notera plus particulièrement celles que l'on peut vivre lors d'une expérience d'émigration. C'est de différents cas de ce genre que je vous parlerai aujourd'hui. Et pour ce faire, je vais vous raconter une petite histoire, une histoire très personnelle.

2. *Musikantenstadt* est un programme télévisé animé depuis le 5 mars 1981 par un présentateur-chanteur autrichien du nom de Kart Molk, qui est transmis en simultané par les télévisions bavaroise, autrichienne et suisse allemande. L'émission a lieu en présence d'un public réel, souvent assis à table et qui écoute en consommant une boisson. Le lieu d'où l'émission est transmise change chaque fois et peut être une petite ville d'Autriche, de Suisse ou d'Allemagne.

Une histoire personnelle

Mon intérêt pour les traditions musicales des émigrés a été éveillé en 1977, alors que je me trouvais à Trente, en Italie. J'étais en train de faire une recherche sur la musique traditionnelle de la région, le Trentino et, un beau jour, j'appris qu'un groupe de quelques dizaines de personnes du Brésil venait visiter le Trentino pour la première fois de leur vie. Ils ne s'agissait toutefois pas de touristes ordinaires: ils étaient les descendants d'émigrés de cette région qui, cent ans auparavant, étaient partis chercher du travail au Brésil.

Il fallait évidemment que je les rencontre et me renseigne sur leurs goûts musicaux. L'entrevue fut effectivement passionnante. En effet, plusieurs de ces Brésiliens d'origine italienne avaient appris des chansons traditionnelles du Trentino de leur parents et avaient aussi retenu la tradition de les intepréter «comme il le faut», c'est-à-dire de façon chorale. Mais ils chantaient aussi volontiers des chansons brésiliennes en s'accompagnant d'une guitare, et cela avec autant de passion que les chants traditionnels du Trentino. Ils étaient, pour reprendre l'expression de l'ethnomusicologue Mantle Hood, des «bi-musicaux», ce qui signifie qu'il partageaient deux traditions, deux répertoire, et étaient à la fois très éloignés et très proches de leur racines, parce que les deux traditions coexistaient maintenant dans leur âme.

Les Italiens aux États-Unis

Après cette expérience, j'ai moi-même émigré aux États-Unis. Étant à la fois suisse et italien j'ai naturellement été intéressé à connaître les émigrés de ces deux nations et à en observer le comportement musical.

Je vous donnerai ici un exemple: il y a dans l'État de l'Indiana une petite ville qui s'appelle Clinton et dont la population est presque entièrement d'origine italienne. Une fois par an, les gens de cette localité organisent une «Fête italienne, en plein air», avec de la nourriture et, évidemment, des chansons. J'y suis allé plusieurs fois et je me souvient très bien de ma première impression en écoutant des chanson que personne n'aurait aujourd'hui l'audace d'interpréter en Italie. Il s'agissait de chansons fascistes et d'autres glorifiant les conquêtes coloniales de l'Italie! Il faut toutefois dire, et cela est intéressant, que les habitants de Clinton étaient totalement inconscients de la connotation politique de ces chansons. Pour eux, elles exprimaient tout simplement la nostalgie d'un pays dont on ne se souvenait pratiquement plus que par ouï-dire.

Nous étions alors dans les années 80, et c'est à cette époque qu'on me demanda si j'étais intéressé à écrire un petit article sur les traditions musicales des émigrés italiens aux États-Unis pour le *New Grove Dictionary of American Music*. J'acceptai avec grand intérêt: c'était pour moi l'occasion de tenter d'acquérir une vision d'ensemble du phénomène.

L'émigration des Italiens aux États-Unis à été immense. On estime qu'il y a actuellement plus de cinq millions d'Italiens de la première et de la seconde génération en Amérique du Nord, pour un total d'environ quatorze millions de personnes si on considère la troisième et la

quatrième génération. Il y a des communautés italiennes partout, dans les grand villes (New York, Boston, Philadelphie, Chicago, Pittsburgh, San Francisco, Los Angeles...), ainsi que dans de petits villages à majorité d'origine italienne: tel est le cas de Clinton, (Indiana), mais aussi de Tontitown (Arkansas), d'Asti (Californie), de Roseto (Pennsylvanie), etc.

Comme la majorité des émigrés sont originaires du sud de l'Italie, c'est surtout la musique de ces régions que l'on peut entendre aux États-Unis; mais certaines régions du nord, comme le Trentino, étaient également très pauvres, suscitant par là même une émigration considérable.

On trouve dans la musique des émigrés italiens la confirmation presque générale de ce que l'on appelle la «survivance marginale»; en d'autres termes, ces communautés ont souvent conservé les chansons et les danses traditionnelles de leur pays d'origine sous des formes anciennes. Autrement dit, tandis que les choses ont évolué, se sont modernisées en Italie, les traditions se sont figées aux États-Unis pratiquement en l'état où elles étaient au temps de l'émigration. Mais, si cette constatation est valable pour les Italiens, elle ne se vérifie pas par exemple chez les émigrés juifs ou indiens, dont la musique a connu des évolutions tout à fait spécifiques comme le *klezmer* influencé par le jazz aux États-Unis ou le *bhangra* indo-pakistanais en Grande-Bretagne. Il est par ailleurs intéressant de relever que, chez les émigrés italiens, on ne rencontre pas des formes d'hybridation entre traditions italiennes et anglo-américaines.

Mais ceci n'empêche pas que, dans les années 60, on pouvait trouver aux États-Unis tout un échantillon de traditions populaires italiennes: ballades du Piémont et de la Lombardie, proches de celles de France et d'Europe

centrale, ou chansons lyriques comme les *stornelli* de Calabre et de Sicile, dont les voix nasales et mélismatiques rappellent celles de la Méditerranée et du Proche-Orient.

Les Suisses aux États-Unis

Tout autre est l'histoire de l'émigration suisse aux États-Unis. Dès le XVIII[e] siècle, des Suisses ont régulièrement émigré, surtout dans le Wisconsin, en Ohio, en Oregon et en Californie, où ils sont actuellement au nombre d'environ quatre cent mille, originaires de toutes les régions culturelles du pays. Leurs traditions musicales ont encore été peu étudiées, moins même que celles des Italiens. Seule la plus «exotique» a été l'objet d'une certaine attention: celle des Amish et des Mennonites de Pennsylvanie et d'Illinois. J'ai personnellement eu plusieurs fois l'occasion de visiter une de ces communautés et de faire quelques enquêtes sur leur musique. Mais la recherche la plus importante sur le sujet a été faite par George Pullen Jackson dans les années 1940-45. Ces Amish, un groupe d'Anabaptistes, parlent encore aujourd'hui un dialecte suisse-alémanique; en revanche, ils chantent dans une forme assez archaïque de *Hochdeutsch*. Leur répertoire est essentiellement constitué d'hymnes protestants, plutôt difficiles à identifier du fait qu'au cours des temps, leur tempo d'exécution a considérablement été ralenti et que les mélodies se sont enrichies de notes surajoutées (dans le chant grégorien de tels phénomènes sont appelés «tropes»). Dans ce cas très particulier d'attachement à la tradition, les modifications qu'elle a subies sont elles-mêmes devenues une tradition (on oublie souvent qu'à l'origine d'une tradi-

tion, il y a toujours des gens qui ne pensent pas du tout de façon traditionnelle).

J'ai dit auparavant que les traditions musicales des Italiens ne se sont pas mélangées à d'autres pratiques musicales rencontrées par ceux-ci. C'est également le cas des Italiens du Brésil, déjà mentionnés plus haut. L'ethnomusicologue américain Alan Merriam soutenait que la condition pour obtenir un mélange entre deux traditions était qu'elles soient dans une certaine mesure similaires et, par conséquent, compatibles. Si la fusion n'est pas possible, alors les émigrés portent en eux deux traditions parallèles – comme les Indiens d'Amérique qui, en certaines occasions, chantent leurs chants autochtones, et en d'autres, ceux d'Elvis Presley ou de Billy Joel en s'accompagnant à la guitare.

Le cas de la musique traditionnelle de Suisse alémanique est apparemment différent. On a soutenu que cette musique avait été influencée en Amérique par celles des communautés d'origine scandinave, en particulier au Wisconsin et au Minnesota. Mais depuis les année 60, une association suisse de «revival», le *Grütli-Bund* a aussi favorisé un certain mélange entre différentes traditions musicales suisses-alémaniques en Amérique. Ces groupes «revivalistes» s'efforcent de favoriser une certaine consolidation de leurs traditions nationales. Mais, il faut le dire, tout cela devrait être beaucoup mieux étudié, car on ne connaît que très peu et très superficiellement tous les mécanismes de l'émigration musicale.

Conclusion

Et maintenant, avant d'en arriver à la conclusion, j'aimerais faire un peu de métaphysique! Vous savez, Je ne suis pas du tout sûr que la nature ou que Dieu ait donné une âme aux hommes... Mais si l'on admet que l'homme a une âme, je ne vois pas pourquoi il ne pourrait pas en avoir plusieurs! Dans l'ancienne Égypte, on croyait en avoir deux; les Jivaros de l'Ecuador estiment en avoir trois; au Bénin, en Afrique, on pense que les femmes ont trois âmes, mais que les hommes en ont quatre! Toujours en Afrique, les Fang du Gabon se pensent pourvus de sept âmes...

Cela dit, ce qui me séduit dans la musicalité des émigrés est qu'on y rencontre plusieurs âmes musicales, parfois mélangés, parfois coexistant les unes avec les autres; mais il reste encore beaucoup à étudier dans ce domaine! En fait la question m'intéresse au point que j'ai le projet de me rendre l'année prochaine à Melbourne, en Australie, pour étudier la mémoire musicale des émigrés suisses.

Mon projet est d'étudier non seulement la musique traditionnelle, mais aussi la pop music ainsi que tout autre répertoire qui puisse, pour les émigrés, se rattacher à une expérience vécue dans la mère patrie (ou même avoir été racontée par les parents ou des membres de la famille). Ce qui m'intéresse surtout est de voir si, parmi les trois principales communautés linguistiques de la Suisse, on vit ses souvenirs musicaux de la patrie de façon clairement différenciée. Pour ce faire, je devrais évidemment savoir si les Suisses interviewés sont nés en Suisse et naturellement connaître leur âge: les personnes âgées (générations des grands-parents), les gens d'âge moyen (génération des parents) et les jeunes (génération des enfants). Il existe des études qui ont montré

comment l'acceptation de la musique du pays hôte révèle l'assimilation et l'adaptation au nouveau milieu. Inversement, un attachement très fort aux musiques du lieu d'origine peut révéler des attitudes qui vont de la simple nostalgie du passé à une véritable difficulté d'accepter la situation nouvelle comme définitive et irréversible. J'ai exposé brièvement le sens de ce projet que je prépare pour souligner combien ce point de vue peut être fructueux à l'heure actuelle. Notons que, pour évaluer l'impact social des phénomènes de pluri-musicalité que les émigrations contribuent à produire, il peut être utile d'essayer de vérifier comment la musique – enregistrée, transformée dans le pays hôte en réponse à différentes exigences de vie ou apprise et pratiquée dans la nouvelle patrie – est susceptible de nous dire quelque chose sur la façon dont les émigrants se définissent par rapport à leur passé et à leur présent. J'espère voir à l'avenir de nombreuses recherches orientées dans ce sens.

Références

ANDRESEN Robert
1978 «Traditional Music: the Real Story of Ethnic Music and how it Evolved in Minnesota and Wisconsin». *Minnesota Monthly*, XII/10: 9.

BARBEAU Maurice
1919 «The Field of European Folklore in Amelia». *Journal of American Folklore* XXXII: 185-197.

BIANCO Carla
1964 «II folklore degli emigrati italiani in America». *Lares* XXX/3-4: 148-152.
1970 «Italian and Italian-American Folklore: a Working Bibliography». *Folklore Forum, Bibliographical and Special Series* 5.
Bloomington: Indiana University Press.
1974 *The Two Rosetos*.
Bloomington: Indiana University Press.

D'ARIANO Roy D'Ariano et Regina D'ARIANO
1976 *Italo-American Ballads, Poems, Lyrics, and Melodies*.
Parsons: McClain Print.

ERDELY Stephan
1986 «European-American Music: Swiss», in H. Wiley Hitchcock & Stanley Sadie eds: *The New Grove Dictionary of American Music*, II: 74-75.

GRATZ Delbert L.
1953 *Bernese Anabaptists and their American Descendants*.
Scottdale.

JACKSON George Pullen
1945 «The Strange Music of the Old Order Amish». *Musical Quarterly* 31: 275-288.

NETTL Bruno
1957 «Preliminary Remarks on the Urban Folk Music in Detroit». *Western Folklore* XVI: 37-47.

NIGRA Costantino
1957 [1888] *Canti popolari del Piemonte*.
Torino: Einaudi.

RAMIREZ Manuel D.
1941 «Italian Folklore from Tampa, Florida». *Southern Folklore Quarterly* V: 101-106.

SCHELBERT Leo
1980a «Swiss», in S. Thernstrom, ed.: *Harvard Encyclopedia of American Ethnic Groups*. Harvard: 981-987.
1980b *Swiss Migration to America. The Swiss Mennonites*. New York: Arno Press.

SORCE KELLER Marcello
1986 «European-American Music: Italian», in H. Wiley Hitchcock & Stanley Sadie eds: *The New Grove Dictionary of American Music* II: 73.

TUCCI Roberta
1982 «Discografia del folklore musicale italiano in microsolco (1955-1980)». *Culture musicali* 1/1: 121-142.

VINGT ANS QUI ONT CHANGÉ LA MUSIQUE EN SUISSE[1]

Mauro Abbühl

Lorsqu'on aborde la question des musiques migrantes entre francophones et germanophones, il faut prévoir quelques problèmes de langue et de compréhension mutuelle. Les concepts appropriés pour discuter de ce sujet n'existent pas tous dans les deux langues. L'allemand ne connaît par exemple pas de pluriel pour le mot «musique» *(Musik)*. Et s'il faut effectivement dire que ce sont «les musiques» qui migrent, l'expression risque rapidement de figurer dans une liste, devenue à la mode dans le contexte germanophone, de *Unwörter* ou «termes indus»: les musiques migrantes, *migrierende Musiken*? Alors on préfère, en allemand, d'autres termes, tels que *Migrantenmusik* (musique des migrants), voire même *Migrantenkultur* (culture des migrants) – encore que l'un comme l'autre comportent un sens différent, sans parler de leur connotation péjorative: souvenons-nous d'un *Unwort* de l'an 2000: la *deutsche Leitkultur* (traduite par «culture de référence», alors que

1. Traduit de l'allemand par Isabelle Schulte-Tenckhoff.

le verbe *leiten* n'a rien à voir avec «référence»; il signifie plutôt «guider»).

Ces premières confusions conceptuelles devraient nous rendre attentifs aux difficultés guettant tous ceux qui s'occupent de musiques et de leurs interprètes venant de pays lointains. «Musiques migrantes»: voilà une expression élégante en français. Mais que signifie-t-elle exactement dans le contexte de la vie culturelle en Suisse? Une approche quantitative est proposée par l'agenda culturel *www.coordinarte.ch*, sur lequel figurent exclusivement des spectacles ayant lieu en Suisse et mettant en scène des artistes originaires d'Afrique, d'Asie et d'Amérique latine. En 2002, quelque deux mille concerts ont été répertoriés entre Genève et Saint-Gall, entre Schaffhouse et Bellinzone. De nos jours en Suisse, il y a, en moyenne, environ quarante concerts par semaine avec des artistes extra-européens, qui présentent un nombre quasi infini de genres: tango, salsa, son, chant, danse, ensembles de percussions, orchestres de danse ou même hip-hop en provenance d'Afrique occidentale, centrale ou australe, musique arabo-andalouse et classique arabe, raï, musique de divertissement nord-africaine, chant harmonique d'Asie centrale, violons et luths chinois, ragas indiens ou chansons afghanes... S'y ajoute une dizaine de spectacles de danse ou de théâtre et de séances de lecture par semaine. La plupart des artistes qui se produisent à ces occasions vivent en Suisse ou dans un autre pays européen. Ils forment des ensembles avec des compatriotes, avec d'autres musiciens immigrés, voire avec des Suisses. Parfois ce sont en majorité des musiciens suisses qui se vouent à la salsa, n'engageant un artiste latino-américain que pour le chant.

En Suisse, la présence de musiques provenant d'autres aires culturelles n'est pas un phénomène nouveau. Dans les années 1960, on avait le rock'n'roll américain et le *beat* anglais. Il s'agissait de ressembler le plus possible aux idoles – d'où, par exemple, l'émergence d'une forme de rock chanté en suisse-allemand. Du point de vue musical, ce rock se fonde encore largement sur divers modèles anglo-saxons, mais de plus en plus fréquemment il s'inspire aussi d'autres courants musicaux. Avec Woodstock et les premiers grands festivals en plein air, la *folk music* est arrivée en Suisse. Dans les collections de disques de nombreux mélomanes réfractaires à Abba se côtoyaient Woody Guthrie et Joan Baez, la musique populaire irlandaise, Gabriella Ferri et Victor Jara. À la même époque, la collaboration entre Ravi Shankar et George Harrison nous a amené la musique indienne. On pouvait rencontrer en Inde des musiciens suisses venus consulter un maître du *sarod*, du *sitar* ou des *tabla*. Vers le début des années 1980, les destinations privilégiées étaient le Ghana, le Burkina Faso et le Sénégal, question de se plonger dans l'univers de la musique ouest-africaine, en particulier celui des percussions. C'est lors de tels voyages que se formèrent les premiers enseignants suisses de *djembé*, qui ne tardèrent pas à introduire ce tambour dans les universités populaires et les écoles de musique, où le *djembé* fait désormais partie de l'équipement de base, à côté de la guitare, du saxophone, de la flûte et du tambourin.

Les cultures de l'immigration

L'habitude propre à la scène musicale nationale de faire des emprunts à tout un éventail de cultures, d'écoles et de styles musicaux a connu une mutation profonde dès les années 1990. Parallèlement à l'augmentation de l'immigration en provenance des pays latino-américains, africains et asiatiques, à l'émergence de la catégorie *world music* dans l'univers conceptuel de l'Occident et aux tournées mondiales de nombreux groupes du Sud, un nombre croissant de musiciens originaires de pays lointains ont trouvé le chemin de la Suisse. Une fois établis, ils cherchent à survivre en tant que musiciens ou qu'enseignants de musique. Nombre d'entre eux visent dès le départ le marché et le public suisses, adaptant leur répertoire, leur spectacle et leurs habitudes de travail aux conditions prévalant ici, cherchant à nouer des liens avec des musiciens autochtones et d'autres musiciens immigrés. Dans le meilleur des cas, ils parviennent à se faire un nom en tant qu'artistes et à se construire une carrière professionnelle. D'autres, en revanche, sont principalement, voire exclusivement actifs au sein de leur propre communauté et maintiennent, dans la mesure du possible, les habitudes de concert prévalant dans leur pays d'origine. C'est notamment le cas d'ensembles folkloriques, mais aussi de nombreux *entertainers* professionnels qui se produisent lors de fêtes de toutes sortes, mais aussi dans les bars et les endroits branchés. Mais c'est une autre question que de savoir ce que ces manifestations ont encore à voir avec la réalité actuelle du pays d'origine de ces musiciens. Déjà les conditions externes – climat, architecture, règlements en matière de bruit, technique, etc. – contraignent nombre d'entre eux à faire des adaptations, à tel point que les manifes-

tations culturelles «en exil» finissent par acquérir une expression et une tradition qui leur sont propres. Une énorme différence subsiste ainsi entre la participation d'un groupe congolais à un festival de musique ici et à un concert congolais. Alors que le public suisse s'intéresse avant tout à la manière dont le groupe fait de la musique et recherche l'expérience d'un langage musical fascinant et souvent inconnu, la communauté elle-même se préoccupe davantage de savoir pourquoi on fait de la musique et ce que l'on cherche à communiquer à travers elle.

Ces différents rapports entre la pratique et l'écoute de la musique font aujourd'hui partie intégrante de la vie culturelle de notre pays. N'étant pas toujours compatibles, ils suscitent des tensions qui n'en sont pas moins porteuses d'un vaste potentiel créateur. Celui qui s'ouvre à ces différentes réalités fera une expérience musicale et, surtout, culturelle qui dépasse de loin celle rendue possible par les produits musicaux destinés au marché mondial – produits amplement filtrés, conditionnés et adaptés au goût du plus grand nombre.

Mais il ne faut pas oublier la marginalisation politique de ce potentiel culturel arrivé dans notre pays par le biais des migrations. Les artistes en question doivent se mouvoir entre les deux extrêmes de l'altérité fascinante et de la menace que représente l'étranger. Le fait que 20% de la population sont privés de tout droit de participation politique et, partant, de toute possibilité de contribuer activement à façonner la société, entraîne des conséquences sur l'activité culturelle d'êtres humains qui sont nombreux à avoir le sentiment de ne pas vraiment avoir leur place en Suisse ou de n'y bénéficier que d'une tolérance passagère. Même si cette situation

n'empêche pas qu'en matière de production culturelle, nous distinguions toujours plus difficilement entre ce qui nous est propre et ce qui est autre, entre ce qui vient d'ici et ce qui vient d'ailleurs, elle place cependant ces différents pôles dans une certaine constellation de pouvoir qui les contraint à constamment se repositionner.

Des institutions spécialisées pour répondre à un phénomène nouveau

Dans les années 1980, c'est-à-dire aux débuts de la tendance que nous venons d'esquisser, plusieurs institutions ont été fondées dans le but de s'occuper aujourd'hui prioritairement des conséquences artistiques de la migration. Au cours des vingt dernières années, les Ateliers d'ethnomusicologie de Genève sont devenus un centre unique en Suisse, voué à l'étude, à la transmission, à la production et à la diffusion de musiques de migrants s'étant établis dans la région lémanique. En Suisse alémanique, le réseau Culture et développement *(Kultur und Entwicklung)* fêtera son vingtième anniversaire l'an prochain. Il documente systématiquement les activités d'un large éventail d'artistes établis en Suisse mais originaires d'Afrique, d'Amérique latine et d'Asie. Pour nombre d'entre eux, le réseau est devenu une sorte d'agence. À la différence des Ateliers d'ethnomusicologie, Culture et développement s'occupe de tout genre de musique et de danse pratiqué par les artistes venant de ces trois continents, en plus du théâtre, de la littérature et des arts plastiques. Or, ce réseau organise rarement des manifestations ni n'est en mesure de mettre à disposition des salles. En revanche, grâce au Fonds pour la culture du

Sud de la DDC (Direction du développement et de la coopération), il finance depuis 1992 des manifestations organisées par des tiers. Depuis 2000, il s'occupe également de productions, de tournées et de festivals.

Au cours de ces dernières années, cette activité a gagné en importance, bien que le fonds en question ne soit doté annuellement que de 160'000 francs suisses. Comme son nom l'indique, il a été institué par diverses œuvres d'entraide en tant que division culturelle commune qui a commencé par organiser des manifestations avec des gens originaires des pays dont ces œuvres d'entraide s'occupaient prioritairement. Au fil des années, elle a réorienté ses activités en faveur d'artistes établis en Suisse. Si, au début, cette réorientation répondait à des raisons pratiques, elle est désormais devenue programmatique, soit la promotion des «arts migrants» produits en Suisse. Cet effort de promotion s'accompagne d'un débat continu sur les modalités de transformation de la musique sous l'emprise de la migration, sur ce qui se perd dans ce processus et sur ce qui se crée de nouveau. Dans ce contexte, se pose la question du rôle de ceux qui souhaitent appuyer cette création culturelle, y compris les deux principaux bailleurs de fonds que sont la DDC et la Fondation suisse pour la culture Pro Helvetia, chacune ayant contribué jusqu'ici à hauteur d'un demi million de francs par année. Malheureusement, depuis la dissolution, de sa division Projets Nord-Sud à fin 2001, Pro Helvetia a réduit massivement ses contributions aux tournées et aux manifestations, projetant même de ne financer à l'avenir que les projets dits de rencontres et les séjours d'ateliers.

Qui transmet la culture?

L'an passé, dans le cadre d'un projet de livre sur les musiciens immigrés en Suisse, j'ai eu l'occasion de participer à de nombreux entretiens intensifs avec des artistes venant d'Afrique, d'Amérique latine et d'Asie, mais aussi avec des Suisses qui collaborent avec ces artistes. Fort révélateurs, ces entretiens nous amènent à nous interroger sur certaines notions que nous manions tous les jours – notions relatives à ceux qui créent la culture, à ceux qui contribuent à sa transmission, ainsi qu'à son public. D'une manière générale, par créateurs (*Kulturschaffende* en allemand) nous entendons les artistes, l'idée sous-jacente étant que ceux-ci produisent de la culture ou, du moins, des valeurs culturelles. Le deuxième concept, en allemand *Kulturvermittler*, est plus compliqué puisqu'il n'a pas d'équivalent en français. Il se réfère à l'«intermédiaire», au «médiateur», mais le mot *Vermittlung* signifie aussi «conciliation» et «transmission». Dans le contexte germanophone, on entend par *Kulturvermittler* celui qui contribue à ce qu'une activité artistique atteigne un public. Il peut donc s'agir du promoteur, mais aussi d'une agence, d'un mécène, d'un représentant des médias. Il n'est pas impossible que, dans un proche avenir, le *Kulturvermittler* se fasse appeler *Kulturmanager* («gestionnaire culturel») et soit titulaire d'un diplôme universitaire attestant sa capacité de transmettre la culture à un public, et ceci de manière professionnelle et selon les règles de l'économie de marché.

Mais revient-il véritablement à cet «intermédiaire» de transmettre la culture? En quoi consiste donc l'activité de l'artiste? Toute activité artistique commence par l'apprentissage de formes, de techniques et d'une esthétique déjà présentes dans le milieu de l'apprenti artiste.

Au cours du processus d'apprentissage et d'appropriation, ce dernier puise dans des univers musicaux qui représentent le vrai héritage culturel de l'humanité – un héritage constitué à travers les siècles dans un processus continu, assemblé et sans cesse enrichi par des milliers de musiciens. Cet héritage subsiste indépendamment des musiciens individuels; il s'agit, en un sens, de toute la musique jamais jouée, des traditions et des écoles les plus diverses s'étant fait jour, des mélodies et des compositions qui nous ont été léguées, des règles et des techniques instrumentales élaborées pour leur restitution, des diverses esthétiques et des fonctions sociales liées à toute pratique musicale.

Cet héritage culturel existe indépendamment de ce que l'apprenti musicien est capable de percevoir, il ne peut en effet s'en approprier qu'une infime partie. Cela reste valable même si, de nos jours, la plupart des gens à travers le monde ont la possibilité d'approfondir les connaissances acquises grâce aux techniques d'information et d'enregistrement, à la diffusion d'écoles de tout type et à la circulation rapide rendue possible, à l'échelle mondiale, par la radio, la télévision et les supports sonores.

À considérer le processus dans l'ensemble, l'apprentissage musical commence déjà par une sélection rigoureuse de ce qu'il est possible ou désirable d'acquérir. La disciple approfondira un langage musical dont elle est déjà familière par l'écoute. Elle acquerra le savoir-faire lui permettant de le reproduire à l'aide de certains instruments. À ce stade, elle sera encore loin du niveau atteint par cette musique particulière à ce moment particulier. L'apprentissage implique surtout de copier les modèles, les maîtres, le mode d'expression en vigueur d'un certain courant stylistique.

Lorsque le musicien commence à se produire en concert face à un public, la sélection se précise: on choisit certaines pièces, on recourt à une certaine instrumentation, à un certain arrangement, à une école favorite au sein d'un style particulier, ainsi qu'à d'autres éléments encore, selon les capacités musicales et techniques de l'artiste. Si nous tenons à rester modestes à ce stade de la réflexion, nous dirions qu'à partir de ce moment, notre musicien est devenu en premier lieu quelqu'un qui transmet un certain segment de l'immense héritage musical de l'humanité, le rendant audible, un instant, pour des gens qui se trouvent dans le même lieu que lui.

Bien sûr, ce qui devient important à ce stade, c'est l'expression personnelle, c'est la capacité de captiver un public, de susciter en lui des émotions et de mettre au point une sélection plus ou moins personnalisée d'éléments musicaux. Dès lors, la musique devient une partie de toute la musique jamais jouée. Mais elle exerce en même temps une influence sur la sensibilité esthétique et l'univers musical d'autres individus – même s'il ne s'agit que de musique d'ascenseur. Seulement dans le meilleur des cas, notre musicien réussira, par l'œuvre de sa vie, à élever des parties de l'héritage musical vers une nouvelle forme, vers un autre stade de développement, faisant ainsi école, devenant un modèle pour la génération suivante. À vrai dire, c'est seulement à ce moment-là qu'elle dépasse le stade de la transmission pour atteindre celui de la création.

A propos de ceux à qui s'adresse une sélection artistique

Revenons donc sur ceux qui cherchent à promouvoir l'activité des musiciens afin de nous interroger sur ce qui motive les choix particuliers des artistes dans la masse des possibilités qui leur sont offertes.

Une importance décisive revient ici aux facteurs assurant la survie de l'artiste, lui permettant de gagner sa vie en faisant de la musique professionnellement. Parmi ces facteurs, il faut mentionner notamment les diverses scènes réservées aux musiciens, qui permettent une activité tournée vers un public et où l'on trouve ses premiers employeurs. Puis vient le marché des organisateurs de manifestations, qu'il s'agisse de petits clubs ou de grands festivals, auquel s'ajoute le marché non moins important de manifestations et de fêtes privées telles que mariages, anniversaires, soirées d'entreprises ou programmes de divertissement organisés dans le cadre de congrès. Un autre objectif important déterminant la sélection artistique concerne le marché du disque compact et les stations de radio et de télévision, privées ou publiques, qui lui sont rattachées. Là encore, l'éventail va des multinationales à diffusion mondiale aux petits labels spécialisés destinés à une frange limitée du marché. Enfin, les nombreux organismes de subvention de la culture, publics et privés, influencent également la sélection artistique. Avec leurs directives, leurs attentes et leurs préférences, ils suscitent une certaine offre qui, malheureusement, dépend davantage de la nécessité de se faire payer pour son activité que du potentiel artistique existant sur cette planète.

De nos jours, si un grand nombre de musiciens péruviens se produisent dans les rues d'Europe, avec leurs

instruments traditionnels, leurs ponchos et leurs échantillonneurs *(samplers)*, pour interpréter un répertoire travaillé comprenant *Imagine* de John Lennon aussi bien que *El condor pasa*, ils ne font pas autre chose, fondamentalement, que ceux qui organisent leur vingtième spectacle de rencontre entre le jazz et la musique *gnawa* parce que certains bailleurs de fonds y trouvent leur compte. Dans le domaine de la création artistique, les bailleurs de fonds risquent de jouer un rôle tout aussi encourageant, voire contraignant, que le marché mondial du disque compact, le mauvais goût, les courants de la mode... De nombreuses difficultés nous guettent justement dans le domaine de musiques provenant d'autres cultures et de pays lointains. Il arrive souvent que des initiatives mues par les meilleures intentions passent à côté de la réalité, reflétant des idées préconçues et même naïves. Il est étonnant de voir comment, dans l'actuel débat sur la nouvelle répartition des tâches relatives à l'octroi de subsides en Suisse – au plus haut niveau, entre l'Office fédéral de la culture et la fondation Pro Helvetia et, concernant les cultures autres, entre Pro Helvetia, la DDC et Culture et développement – les clichés prédominent à nouveau, après toutes ces années d'expérience. Il est étonnant de voir les tentatives actuelles de stabilisation de formes stéréotypées du dialogue interculturel, lesquelles passent totalement à côté de tout débat créatif et aussi à côté du quotidien des musiciens.

La promotion de la culture dans le domaine inter- et transculturel exige des compétences spécifiques et une grande expérience, si bien qu'il faut des institutions de promotion spécialisées travaillant en réseau avec de nombreux experts et d'autres institutions actives dans le domaine. Le phénomène de création musicale désigné

actuellement par l'appellation fort imprécise de *world music* est extrêmement diversifié et évolue à une vitesse vertigineuse. La recherche et le discours théorique dans ce domaine en sont encore à leurs débuts. Plus nous restons proches de ce qui se passe dans la réalité, plus nous réfléchissons sur les concepts, l'œuvre et l'expérience des artistes, plus nous écoutons ces mêmes artistes, et plus nous serons en mesure de prendre connaissance d'autre chose que de ce que nous connaissons déjà.

POSTLUDE

Patrik Dasen

Les «musiques migrantes»... vaste sujet s'il en est, aux innombrables facettes développées aux fil des pages que vous venez, peut-être, de lire. Bien entendu, elles n'épuisent pas le sujet, ne couvrent pas toutes les problématiques ni ne répondent, si tel était l'objectif, à toutes les questions posées dans le colloque dont est issue cette publication. De l'avis de tous ceux qui y ont participé, ces deux jours de rencontres et de débats furent d'une grande richesse, tant par la diversité des points de vue que par la qualité des interventions; d'où l'importance d'en prolonger la résonance par un ouvrage qui leur assure une pérennité bienvenue. Au moment de clore ce livre, alors que beaucoup a déjà été dit, trois point me semblent importants d'êtres soulignés brièvement, en conclusion d'une réflexion très dense.

Le premier aspect qui m'est apparu comme fondamental dans la réussite et la richesse de ces présentations est sans nul doute l'interdisciplinarité. Certes, il semble important qu'une science se questionne, que les chercheurs se retrouvent entre eux afin de confronter leurs points de vue. Mais trop souvent, la sectorisation des

approches donne aux colloques un côté «tour d'ivoire» où le débat se trouve limité, faute de réelle possibilité de recul ou de regards croisés. L'interdisciplinarité, et plus particulièrement en sciences humaines, est à mon sens incontournable si l'on veut aborder un problème de cette nature de façon honnête.

Les musiques migrantes en tant que «fait social total» sont devenues un sujet incontournable de l'ethnomusicologie dans le contexte actuel de mondialisation. Mais il est important que tous les acteurs concernés puissent être associés à la réflexion: ceux qui font ces musiques, les musiciens eux-mêmes (migrants ou non), mais aussi ceux qui les produisent, tant au niveau du spectacle vivant que des supports audio-vidéo, ainsi que les journalistes qui les diffusent et les promeuvent et, évidemment, les ethnomusicologues qui les étudient. L'échange des regards et des préoccupations, dont ces pages témoignent de façon éloquente, a été à mon sens un des atouts majeurs de ces journées, et il s'agira d'appliquer cette dynamique interdisciplinaire à d'autres domaines.

Un autre point important est apparu tout au long des débats: la difficulté de trouver un champs lexical commun et approprié pour décrire les phénomènes en question. La difficulté de choisir une terminologie faisant l'objet d'un certain consensus, et dont les définitions ne s'aliènent pas à force d'en multiplier les sens, est un problème qui concerne l'ensemble des sciences anthropologiques, également soumises aux pressions du politiquement correct. Il concerne aussi tout particulièrement notre domaine d'intérêt. En effet, des termes comme musiques «traditionnelles», «ethniques», ou «du monde» – sans parler de dénominations comme «sono mondiale» ou «*world music*» – sont toujours utilisés avec

force guillemets et pincettes méthodologiques. Peut-on même encore parler d'ethnomusicologie, et pourquoi ne pas opter pour une anthropologie musicale?... Pourquoi «tradition musicale» semble-t-il plus à-propos que «musique traditionnelle»?... Il ne s'agit pas ici de chercher, et encore moins de trouver ni même de suggérer, des réponses possibles à ces interrogations. Mais la difficulté à trouver «les mots pour le dire» demeure néanmoins réelle. Y a-t-il un linguiste dans la salle?...

Une dernière observation concerne un concept incontournable quand on aborde le domaine des musiques «du monde», et auquel se réfèrent implicitement l'ensemble des intervenants, sans pour autant que le mot ait été prononcé une seule fois: celui d'éthique.

L'éthique que se choisissent les musiciens dans leur démarche artistique, leurs rapports à la musique et à l'expression d'une tradition musicale, que cette tradition soit la leur de naissance ou non.

L'éthique qu'impose toute démarche d'observation scientifique lorsqu'elle prétend décrire ou analyser une musique, ainsi que celle du recul que le chercheur entretient avec sa propre discipline pour en objectiver les limites et les faiblesses, autant qu'en développer les lignes de force.

L'éthique qu'adoptent ou non les «passeurs de musiques» et les producteurs de disques dans leurs choix, dans leurs relations avec les musiciens, dans les goûts du public qu'ils suivent ou qu'ils créent, ou dans le formatage et la direction artistique des «produits culturels» qu'ils proposent.

L'éthique, enfin, de ceux qui, dans leur pratique journalistique, sont amenés à promouvoir, à diffuser ou simplement à parler de ces traditions musicales, que ce soit

dans la presse, à la radio, à la télévision, via Internet ou ailleurs. Ils sont donc aussi des «passeurs» à leur manière, avec leurs choix et l'influence qu'ils exercent.

Dans toutes les interactions qui se créent entre les acteurs de la grande scène des «musiques du monde» (pardonnez les guillemets), l'éthique semble donc être le maître mot pour que chacun trouve sa place et puisse accomplir son travail dans le respect mutuel. Mais au-delà de tout discours moraliste ou moralisateur, il nous appartient de définir dans nos activités quotidiennes ce que peut vouloir dire ce terme, ce qu'englobe ce concept.

LES AUTEURS

Mauro ABBÜHL vit à Berne. Depuis 1995, il co-dirige le réseau Culture et développement spécialisé dans la musique, la danse, le théâtre, la littérature et les arts plastiques pratiqués en Suisse par des artistes originaires d'Afrique, d'Amérique latine et d'Asie. Auparavant, il s'est occupé pendant dix ans, en Espagne, de musique flamenco et de jazz, tout en travaillant comme journaliste et traducteur.

Laurent AUBERT est directeur des Ateliers d'ethnomusicologie et conservateur au Musée d'ethnographie de Genève. Parallèlement à des recherches de terrain, notamment en Inde (*Les feux de la déesse*, 2004), il s'est intéressé à la place des musiques «migrantes» dans notre société, sujet de son ouvrage, *La musique de l'autre* (2001). Auteur de nombreuses publications (livres, articles, CD), il dirige aussi la publication des *Cahiers de musiques traditionnelles* et de deux collections de disques.

Étienne BOURS est conseiller à la Médiathèque de la communauté française de Belgique, où il assure la prospection et les achats en musiques du monde. Parallèlement, il mène des activités de journaliste en assurant des rubriques «Musiques du monde» dans divers magazines et autres publications ponctuelles. Il est l'auteur du *Dictionnaire thématique des musiques du monde* paru chez Fayard en 2002. Il participe également à la programmation, préparation et présentation de divers concerts à Bruxelles et à Liège.

Djamchid CHEMIRANI est né à Téhéran en 1942. Dès sa huitième année, il étudie le *zarb* sous la direction exigeante du grand maître Hosein Tehrâni. Depuis son arrivée à Paris en 1961, il enseigne son instrument tout en se produisant dans le monde entier auprès des plus grands chanteurs et instrumentistes iraniens. Il a aussi travaillé pour la danse, avec les ballets de Maurice Béjart et de Caroline Carlson, pour le théâtre, avec Peter Brook, et pour le cinéma.

Patrik DASEN est ethnomusicologue assistant aux Ateliers d'ethnomusicologie de Genève depuis 2001. Ses domaines de spécialisation sont l'univers musical balinais, thème de son mémoire de maîtrise à Nanterre Paris X, ainsi que les traditions musicales afro-amérindiennes, notamment celles liées à la *santeria* et aux tambours *batá* de Cuba.

Chérif KHAZNADAR, auteur, critique dramatique, metteur en scène, a créé en 1974 le Festival des Arts Traditionnels à Rennes, ville dont il dirigeait la Maison de la Culture et le Théâtre lyrique. En 1982 il crée à Paris la Maison des Cultures du Monde qu'il dirige depuis. Il a fondé la collection de disques INEDIT et la revue *Internationale de l'Imaginaire*. Il préside le Comité culture de la Commission nationale française pour l'UNESCO.

Henri LECOMTE exerce des activités diverses dans le domaine des musiques traditionnelles, depuis 1975. Après avoir suivi les cours de Mme Claudie Marcel-Dubois, à l'École pratique des hautes études, il écrit de nombreux articles, travaille dans le milieu de l'animation scolaire, est producteur de radio, réalise plusieurs documentaires, est le collecteur ou le directeur artistique d'une trentaine de CD, enseigne à l'université.

Jorge LOPEZ PALACIO, chanteur et anthropologue colombien, crée en 1970 le groupe Yaki Kandru afin d'étudier et de diffuser les musiques et les cultures autochtones du continent américain. Résidant en France depuis 1982, il enseigne l'anthropologie de la voix au Centre international de musicothérapie à Paris, puis au Centre Feldkreis à Bâle; il collabore également aux Ateliers d'ethnomusicologie de Genève.

Denis-Constant MARTIN est chercheur au Centre d'études et de recherches internationales (CERI) de la Fondation nationale des sciences politiques (Paris) et enseigne à l'Université de Paris 8. Dans le cadre de ses travaux sur les relations entre culture et politique, il termine une étude sur «Identité, culture et politique chez les ‹métis› au Cap». Il a récemment publié *La France du Jazz, musique, modernité et identité dans la première moitié du XX^e siècle* (2002, avec Olivier Roueff), *Coon Carnival, New Year in Cape Town, Past and Present* (1999) et *Le gospel afro-américain, des spirituals au rap religieux* (1998).

Arnaud ROBERT est journaliste indépendant. Il collabore notamment au quotidien suisse romand *Le Temps*, au magazine *Vibrations*, à la Radio et à la Télévision Suisse Romande. Il est également auteur de films documentaires sur la musique, et a récemment réalisé *Bamako is a Miracle* (2002), primé au Bilan du Film Ethnographique, ainsi que *Mort-Nuit* (2003) sur le vaudou haïtien.

Marcello SORCE KELLER a une licence en sociologie de l'Université de Milan et un Ph.D. en musicologie de l'Université d'Illinois. Il vit à Lugano et enseigne l'ethnomusicologie et la sociologie de la musique au Conservatoire «Giuseppe Verdi» de Milan. Il est l'auteur de deux livres et de plusieurs essais et articles d'encyclopédie, écrits principalement en italien et en anglais.

Benoît THIEBERGIEN est directeur artistique du Festival 38^e Rugissants de Grenoble/France et du Festival International des Musiques Nomades de Nouakchott/Mauritanie.

Vincent ZANETTI est musicien, percussionniste et guitariste, spécialisé dans l'accompagnement des danses d'Afrique de l'Ouest. Arrangeur et directeur artistique au sein de l'ensemble du musicien malien Soungalo Coulibaly, fondateur de la compagnie métisse Djinn Djow, il se produit aux côtés d'artistes prestigieux (Youssou N'Dour, Mamady Keïta, Boubacar «Kar Kar» Traoré...). Collecteur et chercheur, il est également producteur de «L'Écoute des mondes», une émission hebdomadaire consacrée aux musiques de traditions vivantes à la Radio Suisse Romande/Espace 2.

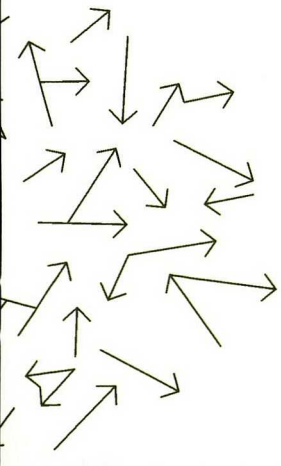
Achevé d'imprimer en Espagne sur rotative
par l'imprimerie Novoprint en novembre 2005

Collection – TABOU –

1. **Nous autres**
   sous la direction d'Erica Deuber Ziegler
   et de Geneviève Perret

2. **Musiques migrantes**
   sous la direction de Laurent Aubert

En préparation:
Culture & cultures
Genève↔Méditerranée



À l'image de la société dans laquelle nous vivons, les musiques «du monde» se rencontrent, s'entrecroisent, se métissent... et leur influence marque pratiquement tous les domaines de la création contemporaine. Festivals, concerts, disques et médias: autant de relais qui contribuent à élargir nos horizons musicaux, à nous sensibiliser à des esthétiques nouvelles.

La migration des musiques va bien sûr de pair avec celle de leurs interprètes. Musiciens de rue ou stars de la world music, les musiciens migrants font désormais partie de notre paysage musical. Mais ils doivent trouver leur place dans le grand concert des nations, souvent tiraillés entre les exigences de leur héritage culturel et les enjeux économiques de leur nouveau statut.

À travers une réflexion collective sur la mondialisation des pratiques musicales, cet ouvrage apporte de nombreux éléments nouveaux au débat sur les échanges en cours et sur les enjeux de la diversité culturelle.

Prix: 16 CHF | 11 €
ISBN 2-88474-227-1

9 782884 742276