

## Les musiques du monde

*Café Géo animé par Yves Raibaud, maître de conférences en géographie à l'Université Bordeaux III et chercheur au laboratoire ADES, mardi 06 avril 2010 au Café Riche, place de la Comédie à Montpellier.*

Autrefois : une musique attachée à un lieu, à un peuple. Aujourd'hui : des individus branchés directement par leurs écouteurs à une sono mondiale. Est-ce si simple ? Pour cet avant-dernier café géo montpelliérain de l'année 2009-2010, Yves Raibaud se propose de nous montrer que la mondialisation de la musique est loin d'être un phénomène récent.

### La mondialisation de la musique est ancienne

Commençons par une double anecdote. Seb Seb, dans le Mزاب, en Algérie : un berger solitaire joue sur une flûte en roseau des airs immémoriaux qui se perdent dans la dune d'un grand erg. Métro parisien, heure de pointe : le regard absent, une jeune femme, les écouteurs de son MP3 sur les oreilles, dodeline de la tête. Quelle musique écoute-t-elle ? De la *soul music*, du reggae jamaïcain, du flamenco, de la musique yiddish, du rap ? Comme elle, à tout moment, nous avons la possibilité de nous connecter à toutes les musiques du monde, savantes ou populaires, contemporaines ou anciennes. Des basses profondes, le grain d'une voix ethnique, le son d'un instrument exotique éveillent des sensations et fonctionnent comme des GPS sensibles, nous permettant à la fois d'identifier la provenance des signaux sonores et de nous situer géographiquement par rapport à eux. Ainsi il y aurait un avant et un après. Avant la mondialisation : des peuples sédentaires ou nomades qui, en forgeant peu à peu leurs musiques et les instruments qui les interprètent, auraient signé leur adaptation à leur « milieu » géographique. Après la mondialisation : un individu postmoderne, mobile, appartenant à plusieurs lieux à la fois et capable de vérifier ses multiples identités en écoutant l'immense variété des musiques du monde. Mais est-ce vraiment si simple ? La musique n'a-t-elle pas toujours été mondiale ?

La musique est présente dans toutes les civilisations passées, ce qu'attestent les instruments et les portraits de musiciens, gravés ou peints, retrouvés sur les lieux de fouilles. Première évidence : les mêmes instruments apparaissent partout, en même temps, dans des fonctions identiques (fêtes, cérémonies, cultes). Dès la préhistoire, on perce des os ou des roseaux pour en faire des flûtes, on pince et on frotte des cordes, on frappe sur des troncs, desalebasses, des coquilles. Même si nous ne savons rien des musiques qui sortaient de ces instruments, l'apparition simultanée des mêmes techniques dans le monde est troublante. L'hypothèse d'une diffusion mondiale des techniques est plausible. Elle se précise dès les premières grandes civilisations du Moyen-Orient. Entre Mésopotamie et Egypte, puis dans tout le bassin méditerranéen, les instruments circulent. De nombreuses fresques, frises et mosaïques représentent les mêmes harpes, cithares, trompettes, flûtes, hautbois doubles, psaltériens. Des liens très anciens entre la Chine et le monde méditerranéen sont avérés par la parenté des instruments utilisés, tandis que subsistent de nombreux mystères sur les échanges musicaux avec l'Afrique subsaharienne et le continent américain de l'époque précolombienne. Mais on peut affirmer que dès que la musique paraît, elle se diffuse dans le monde entier.

Deuxième évidence : la mondialisation de la musique est une affaire politique, non seulement par le prestige symbolique qu'en retirent princes, pharaons ou empereurs, mais aussi parce qu'elle semble indissociable du gouvernement des hommes. Au début de l'ère chrétienne, voyant que chaque peuple adapte de façon fantaisiste la liturgie, Grégoire le Grand (pape de 590 à 604) envoie des missionnaires enseigner le chant d'église aux quatre coins du monde chrétien. Il fonde par la même occasion la notation musicale et le solfège. Désormais, tous les dimanches à heure fixe, dans des églises de plus en plus semblables, construites en croix et orientées vers Jérusalem, le monde chante les mêmes psaumes et litanies. Le chant grégorien construit l'Europe chrétienne. D'autres exemples montrent l'hégémonie des empires dans l'époque historique : la diffusion de l'échelle pentatonique de la musique chinoise dans tous le continent asiatique, les quarts de tons et « arabesques » de la musique persane dans l'aire de conquête de la religion musulmane, etc.

La circulation de la musique n'est pas uniquement spatiale ; elle est également sociale. L'histoire écrite, avant la période contemporaine, rapporte le souvenir des puissants et des grands de ce monde. Les musiques des peuples, comme la plus grande partie de leur histoire, ont disparu. L'archéologie du savoir ethnomusicologique consiste donc souvent à retrouver les traces des musiques populaires à travers les emprunts que leur ont fait les musiques savantes. A l'époque de la Renaissance les branles, gavottes, et contredanses joués à la cour de François 1<sup>er</sup> sont des danses d'origine populaire. La passacaille, une forme musicale de la période baroque utilisée par Bach ou Haendel vient du *pasa calle*, passe rue des musiciens occitans lors des fêtes de village. Les nobles s'encanaillent en rejetant les codes musicaux trop stricts de l'église. A l'inverse, à toutes les époques et dans tous les lieux qui autorisent la mobilité sociale, les paysans et artisans enrichis singent l'aristocratie. La réussite sociale de Monsieur Jourdain, le bourgeois gentilhomme de Molière, passe par l'apprentissage du menuet...

L'opéra Carmen de Georges Bizet (1875), représente un sommet de ce que pourrait être la mondialisation musicale à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle. La nouvelle de Prosper Mérimée (1852) met en scène une gitane espagnole, ouvrière dans une usine de tabac de Séville et victime de l'amour qu'elle inspire. Le public fait un accueil enthousiaste à la nouvelle, ce qui incite Georges Bizet à réaliser un opéra inspiré, truffé de références espagnoles et de clichés : toreros, éventails, séguedilles dans une Andalousie de pacotille... Le succès immense que l'opéra remporte en France se poursuit par une tournée mondiale : Carmen est rejoué plus de huit cents fois entre 1890 et 1900 au Brésil, en Russie, en Australie, au Japon, chaque fois traduit dans les langues des pays qui reçoivent la tournée... La partition de Carmen est à la fois une musique savante et populaire qui ne cesse d'être rejouée, transformée, parodiée de toutes les manières. Mais si texte et musique ont été écrits en France pour des élites bourgeoises et aristocratiques friandes d'exotisme, le plus étonnant est leur appropriation par les espagnols. Carmen est devenue une référence artistique majeure en Andalousie. On peut penser qu'elle a participé à l'anoblissement et à la mondialisation de la danse et de la musique flamenco.

Autre exemple : La polka Rosamund, une partition de musique de bal écrite par un musicien tchèque dans les années 1930. Elle connaît un immense succès dans les bals populaires en Europe centrale puis devient un des « tubes » de la seconde guerre mondiale, diffusé aussi bien sur les radios allemande qu'anglaises, américaines ou françaises sous l'occupation. Rosamund disparaît après la guerre, puis réapparaît en France dans les années 1960 avec la chanteuse fantaisiste Annie Cordy qui interprète une « Frida Oumpapa » très « folies bergères ». Les bandas du Sud-Ouest aquitain reprennent le tube lors des fêtes, en particulier lors des premiers festivals de Condom (Gers) à la fin des années 1960, puis dans les stades de rugby que les bandas animent en musique chaque dimanche. L'animateur de télévision Patrick Sébastien, grand amateur de fêtes et de rugby, en fait le générique de son émission « Sébastien c'est fou ». La chanson migre ensuite à Marseille où elle devient l'hymne des supporters de l'Olympique de Marseille, avec ces paroles inoubliables : « Ce soir on vous met..., ce soir on vous met le feu... ».

La musique populaire est remplie de refrains errants qui suivent les méandres de l'histoire des hommes et de leurs migrations. Les instruments de musique circulent eux aussi. Au XIX<sup>ème</sup>, les progrès de l'industrie permettent de construire des pièces tournées et alésées au millimètre près. La confection de pistons en métal est utile aussi bien pour les machines à vapeurs que pour les trompettes, trombones à pistons, saxhorns et tubas. Des clés, munies de minuscules ressorts métalliques, suppléent aux défaillances des doigts, des lames de cuivres ajustées vibrent au cœur des accordéons et des harmonicas. Le peuple, nouvel acteur historique, s'empare aussitôt de ces découvertes. Les italiens adoptent l'accordéon, issu des manufactures allemandes, et l'on suit sa trace au gré des tribulations de ce peuple de migrants : à Paris, à New York, à Chicago, à Buenos Aires où naîtra le tango.

Les instruments issus de la Révolution industrielle se démocratisent car le peuple s'instruit : on apprend le solfège, nécessaire pour lire la musique des temps modernes que jouent les orchestres d'harmonie. Des instruments comme la guitare ou la batterie deviennent mondiaux. En Europe, la musique s'amplifie pour jouer dans la rue. Des kiosques à musique poussent dans les jardins et les places de la ville moderne, de Berlin à Manaus, de Vienne à La Nouvelle Orléans. La ville du baron Hausmann est le décor des concerts du dimanche donnés par des sociétés orphéoniques populaires qui mélangent les ouvertures de Rossini ou de Weber avec les fox-trots et les bostons sous lesquels perce un nouveau venu : le jazz, un retour d'Amérique. Là-bas une légende est née : les esclaves des Etats du Sud auraient emmené avec eux, dans les cales des navires négriers, les bases d'une révolution musicale faite de rythme, d'improvisation, d'étranges *bluenotes*. La « musique noire » s'apprête à faire une entrée fracassante dans le XX<sup>ème</sup> siècle.

## La « musique noire », un mythe construit par le Nord

Quelle est donc cette « musique noire » qui serait liée à la couleur de la peau ? Le musicologue Philippe Tagg démontre que la seule matérialité tangible de l'expression est la couleur de la peau, le reste n'est que construction. *Bluenotes*, syncopes, improvisation etc. qui, dans le sens commun, caractérisent la « musique noire » existent dans toutes les musiques populaires et savantes du monde. De plus, ces éléments ne sont pas systématiquement présents dans les musiques populaires des régions du monde où vivent des populations à la peau noire ou foncée (régions d'Afrique, mais aussi d'Inde et d'Océanie). Enfin, de nombreux musiciens à la peau noire ne jouent-ils pas aussi de la musique classique ou populaire européenne ?

La « musique noire » serait-elle une musique caractéristique des *Afran-Americans* ? Une expression artistique typiquement africaine (la percussion, la danse, la transe) transportée dans les cales des navires négriers se serait maintenue intacte dans les champs de coton, dans le Sud des Etats-Unis d'Amérique, puis se serait adaptée et métissée avec d'autres formes de culture européenne populaire, elles-mêmes apportées par des migrants de toute l'Europe. Mais quelle documentation avons-nous sur les musiques africaines importées par ceux et celles qui devenaient des esclaves ? Les esclaves originaires de l'actuel Sénégal avaient-ils la même expression artistique que ceux provenant du royaume du Dahomey ? A l'inverse, dans les formes initiales du jazz que le récit attribue à une « culture africaine », il est aisé de retrouver l'apport du colon : culture chrétienne dans le chant *gospel*, instruments européens dans le jazz-band, musique tempérée, harmonie issue de la musique classique occidentale etc. Ainsi dans l'analyse des structures de la « musique noire » américaine est-il plus facile de trouver les origines européennes que les origines africaines, qui restent pour la plupart mystérieuses et légendaires.

Si ces apports sont légendaires, quelle est la source de la légende ? Résumons : on n'est pas sûr des sources africaines de la musique noire ; on est un peu plus sûr des sources culturelles de la musique des colons blancs. On est tout à fait sûr, par contre, qu'il était nécessaire pour les colons propriétaires d'esclaves de les mettre à l'écart, de les déshumaniser et/ou de naturaliser cette déshumanisation par l'attribution de caractéristiques liées à la couleur de la peau. L'apparition des musiques « nègres » est contemporaine de leur mise en scène par les colons blancs, y compris lorsque les *minstrels*, groupes de musiciens blancs qui parodiaient les « nègres » dans les soirées de la bourgeoisie blanche du Sud des Etats-Unis au XIX<sup>ème</sup> siècle, se griment pour singer les « nègres » en accentuant de façon excessive toutes les attitudes corporelles supposées révéler leur animalité : force physique, puissance sexuelle, exubérance, vulgarité. Mais les « nègres » les singent à leur tour, soit de façon appliquée dans le cadre de l'église, soit de façon rebelle dans leurs fêtes communautaires où ils parodient à leur tour les danses des blancs (la mazurka créole en Guyane et le zouk aux Antilles sont des emprunts parodiques aux danses des colons). Enfin, il faut se rappeler que cette émergence du jazz comme musique « métisse » se fait dans une société esclavagiste et coloniale. S'il y a mélange, il se passe dans un contexte où le « blanc » a toute autorité sur la production (chantée, dansée, diffusée, puis enregistrée et filmée plus tard par Hollywood) et détient *du capo al fine* la clef de la partition.

On est très loin d'une approche culturaliste de la musique qui verrait les populations noires africaines passer d'une adaptation génétique à leur environnement naturel à une adaptation culturelle, le substrat de la « nature » africaine se retrouvant miraculeusement intact dans le rythme, le swing, la créativité etc. La musique noire est donc au mieux une fiction, au pire un concept raciste.

Cependant cette proposition ne permet pas de réfléchir aux avantages que les personnes désignées ou se présentant elles-mêmes comme noires peuvent tirer d'un récit sur la naturalité de leurs performances musicales. Si le jazz et les musiques qui en sont dérivées sont profondément marquées dans le monde entier par la figure des musiciens noirs, de Louis Armstrong et Billie Holiday à Ray Charles ou Jimmy Hendrix, elles sont devenues en retour des musiques identitaires pour des hommes et femmes de couleur qui se les sont appropriées des deux côtés de ce que Paul Gilroy nomme « l'Atlantique Noir ». C'est ainsi qu'aux sources du reggae jamaïcain de Bob Marley, on trouve le mythe d'une africanité originelle, d'une Babylone dont le prince serait le Négus d'Ethiopie. De l'autre côté de l'Atlantique, les musiciens s'emparent aussi de ce nouvel héritage. Une intense production musicale africaine se développe au Zaïre, au Sénégal, au Mali, en Afrique du Sud, sous influence des musiques noires américaines ou caribéennes, et de nouvelles musiques « africaines » se diffusent dans le monde entier.

Serait-ce la fin d'une histoire tragique qui se traduirait par une victoire musicale des pays décolonisés et des anciens peuples asservis ? Comment la géographie de la musique pourrait elle rendre

compte de ce phénomène, alors que les populations noires restent globalement marginalisées, que ce soit dans les pays du Sud ou dans les quartiers ethniques des grandes villes du Nord ? Une musique noire dominante, des populations noires dominées ? Pour comprendre cela il faut mettre l'éclairage non plus sur le musicien mais sur l'auditeur, dans une vision historique mondiale éclairée par les études postcoloniales (*postcolonial studies*).

### Géographie, musique et postcolonialisme

L'ethnomusicologie européenne, en s'intéressant aux musiques populaires d'une part, aux musiques extra occidentales d'autre part a ouvert la recherche vers d'autres objets que la musique classique occidentale. Mais ce qui aurait pu être considéré comme une ouverture, l'écoute de l'Autre, s'est trouvé dans de nombreux cas biaisé par le point de vue d'un auditeur urbain et occidental. La recherche de l'authentique en est un de ses principaux travers : l'auditeur occidental est fasciné par la pureté « originelle » des musiques populaires ou ethniques car il est souvent à la recherche d'une altérité radicale, associant paysages, sociétés et cultures. Tout un pan de la géographie se fonde également sur cette ambiguïté. Le géographe, c'est d'abord le réalisateur des cartes impériales, celui qui nomme (débaptise) villes, fleuves et peuples, qui classe et organise les pays, les régions, les ethnies, qui propose et invente au final des lois « naturelles » expliquant les différences, justifiant les hégémonies et légitimant de façon implicite l'asservissement de certaines régions du monde aux autres. Le public de l'ethnomusicologie partage avec celui de la géographie le goût de l'exotisme.

Cependant, il y a un avant et un après le colonialisme. L'appétit sans complexe du public occidental pour les cultures du monde (tel qu'il pouvait s'exprimer dans les expositions coloniales avec les « zoos humains ») a été malmené par la critique, venue dans un premier temps des luttes sociales et politiques internes à la société occidentale, dans un deuxième temps des luttes d'indépendances des pays colonisés, dans un troisième temps de l'émergence d'une production culturelle renouvelée, abondante et « métisse » provenant aussi bien des pays pauvres eux-mêmes que des diasporas installées dans les périphéries des villes du Nord.

La mondialisation des sources de production et de diffusion de la musique peut ainsi faire penser que les rapports de l'Occident avec le reste du monde ont changé. La circulation des musiciens s'intensifie, chacun s'appropriant des matériaux musicaux et participant simultanément à leur transformation et à leur diffusion. L'irruption dans la vie musicale mondiale, à la fin du XXème siècle, d'une production musicale de masse, multiforme, constamment renouvelée, qui se réalise à travers une « sono mondiale », semble abolir les repères temporels et spatiaux. Le phénomène de la World Music - dont on peut situer l'origine récente aux grands concerts du Band'Aid (Bob Geldof, 1984) au profit de l'Ethiopie, symbolisés par la chanson « We are the world » - semble participer à la création d'une sphère musicale utopique à l'intérieur de laquelle les diversités culturelles ne sont plus des frontières ou des obstacles mais des richesses partagées au sein d'une humanité plurielle. L'industrie musicale brouille les cartes, encourage le métissage, standardise les productions ethniques pour en faire des produits de masse. Les musiques africaines, indiennes ou des caraïbes sont mixées à Paris, Londres et New-York où vivent et se rencontrent les artistes venus du monde entier, les rayons *World Music* se multiplient dans tous les points de vente et sur les sites de téléchargement.

L'issue de cette mondialisation de l'industrie musicale serait-elle l'uniformisation du goût autour de standards appauvris ? Non, car le système génère ses contradictions : objet de consommation, la musique agit également comme producteur de normes et de valeurs nécessaires à la construction de l'individu et l'on voit les mélomanes des pays les plus consommateurs de musique hésiter entre une consommation culturelle de masse et le retour vers des productions socialement marquées comme « distinctives » (jazz, chanson à texte, musique électroacoustique) ou bien rebelles ou générationnelles (*junk, hard-core, metal*) mais aussi festives, planantes, de transe, offrant une multitude de choix musicaux, chacun hautement valorisé par ses « fans » et s'opposant à la production culturelle de masse. Les musiques du monde n'échappent pas à cette tendance. A l'affirmation que l'expression musicale est affaire de sincérité et d'énergie créatrice répond (toujours pour les mélomanes des pays les plus consommateurs de musique) le désir d'authenticité, puis le désir de revenir « aux sources » : sources du blues, du reggae, du samba qui sont déjà des musiques « métisses », sources du rythme en pays Dogon (Afrique), du chant primal au pays des Darkhad de Mongolie...

Les *postcolonial studies* sont essentielles, à ce niveau d'analyse, pour remettre en cause non pas la diversité culturelle ainsi acceptée et produite par les pays les plus consommateurs de musique, mais le fait

que cette production et cette consommation participent à la construction d'un discours européen ou occidental sur le monde (Cl. Hancock, 2004). Les producteurs de musique du monde, ceux qui écoutent, sélectionnent et font le son de la *World Music*, vivent pour la plupart dans les métropoles des pays du Nord et y travaillent pour le public occidental. La *World Music* ainsi produite à partir des représentations de ce public participe à la construction et à la reproduction de stéréotypes, eux-mêmes constructeurs de territoires : le Cap Vert devient le pays de la chanteuse Cesaria Evora, le Brésil celui de la samba, la banlieue une terre de rap, l'Afrique est tout entière vouée au rythme et à la percussion... La *World Music* produit ainsi la musique d'un monde hyperréel, souvent relayée par les images des clips vidéos, dans lequel chaque son, chaque artiste, chaque mélodie s'inscrit dans une représentation d'un espace du monde clairement identifié et stéréotypé.

A qui est destinée cette production ? On peut imaginer qu'il s'agit plutôt d'un homme blanc, muni d'un lecteur *MP3*, d'un *ipod*, d'un passeport international et d'une carte bleue, et dont le nomadisme consistera à aller vérifier que des bouts de pays « authentiques » (avec lesquels il a une empathie grâce aux musiques du monde) sont bien organisés (musique comprise) comme il est indiqué sur le guide ou le catalogue. A l'autre bout de la chaîne (par exemple à la réception du touriste), on est prié de ressembler à l'image qu'on se fait de vous...

Revenons, pour conclure, à notre métro parisien. J'aborde la jeune femme du métro au moment où elle range son *MP3* et lui demande : « *Qu'écoutez vous ?* » Il s'agit du dernier album de *Tinarivén*, un groupe de musique touarègue « actuelle ». Quant au berger algérien rencontré près de l'oasis de Seb Seb il y a quelques années, il joue sur sa flûte de roseau, taillée et percée le matin même, la « Paloma », un classique tango argentin...