
Les contradictions de la World Music

Entretien avec Denis-Constant Martin

« Planète métissage », « La belle métisse », « Métissons », « Nuits métisses ... », les déclinaisons sur le thème du métissage sont nombreuses dans le monde culturel contemporain qui s'ingénie à faire sonner la notion sous toutes ses formes et sous toutes ses couleurs. Phénomène de mode, mais aussi concept anthropologique fertile, le métissage a indéniablement le beau rôle et on va même jusqu'à le revendiquer comme une utopie moderne, un nouvel humanisme. Des musiciens jusqu'aux spécialistes des sciences humaines, comment cette notion se décline t-elle dans nos esthétiques musicales ? Ce dossier s'ouvre sur une sociologie du phénomène « world music » par Denis Constant-Martin qui explore les contours de cette étiquette commode, vaste corbeille accueillant toutes sortes de sonorités et de courants musicaux issus de mélanges divers. Le musicien lyonnais Richard Monségu témoigne de l'intérieur de l'assimilation des musiques d'ailleurs et nous livre sa vision d'une « world-music vue d'ici ». Enfin, Laurier Turgeon vient, sous les reflets flatteurs du mot, révéler les paradoxes et les logiques sous-jacentes des discours du métissage.

Entretien avec Denis-Constant Martin. Chercheur au Centre d'études et de recherches internationales, Fondation nationale des sciences politiques, il enseigne la sociologie des musiques populaires à l'Université Paris 8 - Saint Denis.

L'apparition d'une appellation "mal contrôlée".

Quand on essaye de comprendre le phénomène « musiques du monde » ou world music, il faut repartir de l'idée qu'il n'y a pas de cultures humaines qui n'aient été mélangées et que, par conséquent, toutes les musiques ont toujours été des musiques issues de mélanges. Comme toutes les pratiques culturelles dans toutes les sociétés humaines, les musiques sont inventées et développées à partir de dynamiques internes (qui sont nourries par l'organisation sociale mais aussi par les préoccupations esthétiques qui fleurissent dans cette organisation) tout en intégrant des éléments stimulants venus de ou empruntés à l'extérieur. De ce point de vue, la world music ne représente absolument rien de nouveau, hormis son intitulé : world music ou « musiques du monde » qui sont des expressions utilisées comme étiquettes commerciales. Sur le plan musical, ce que l'on appelle world music doit être replacé dans des continuités historiques, deux au moins : d'une part, les mélanges musicaux ont toujours existé ; de l'autre, un certain nombre de musiques préexistantes à cette expression se sont trouvées reclassées sous l'étiquette world music.

Des musiques “récupérées”

Certains genres musicaux ont ainsi été “recyclés” sous cette appellation dans le but de leur trouver des débouchés nouveaux : des enregistrements de musiques rurales de zones occidentales ou non-occidentales collectées par des ethnomusicologues, des musiques savantes ou rituelles non occidentales, ainsi que des musiques issues de métissages spontanés (qui se sont produits souvent dans un cadre esclavagiste et/ou colonial) ou de créations locales (fréquemment en situation de développement urbain). On peut citer, par exemple, parmi les genres musicaux engendrés par la conquête des Amériques : cajun et zydeco d’Amérique du Nord ; tango, chamame, samba, foro, cumbia, mariachi, d’Amérique latine ; calypso, compas, merengue, bomba, zouk, reggae, son, charanga, etc. des Antilles. Vont se trouver également reclassées en “musiques du monde” des musiques apparues dans les villes européennes aux 19^{ème} et 20^{ème} siècles (flamenco, fado, rébétiko, fanfares des Balkans, mais pas ce que l’on considère comme “chanson de variété”), des musiques de danse urbaines d’Afrique, nées du mélange entre formes “traditionnelles” diverses auxquelles s’ajoutent souvent des innovations créoles américaines, continentales ou insulaires (mbalax, morna, highlife, rumba, soukous, chanson éthiopienne, taarab, sega, mbaqanga, rap et reggae africains) ; des musiques qualifiées d’ “arabes” provenant du Maghreb, du Machrek et du Moyen-Orient (styles oranais, chaâbi, constantinois, maalouf, chanson kabyle, chansons égyptienne et libanaise) ; des musiques d’Asie, des musiques créées au sein de populations d’émigrés (klezmer, raï, bhangra, salsa) ; enfin des musiques de films non occidentaux (notamment indiens).

Des musiques de synthèse

L’autre facteur qui a modifié les possibilités d’effectuer des mélanges musicaux, par rapport à l’époque des métissages spontanés (où le contact entre “faiseurs de musique” était direct, en face à face), fut l’invention des techniques de reproduction du son, puis de l’image accompagnée de son. Jusqu’à un certain moment dans l’histoire des sociétés humaines, pour qu’il y ait mélange, il fallait qu’il y ait contact, relation directe entre des individus de chair et de sang. Aujourd’hui cette coprésence n’est plus indispensable : il est possible de travailler en studio à partir d’enregistrements préexistants et de “fusionner”, de fondre techniquement des musiques venant d’horizons très éloignés sans que les êtres humains porteurs de ces musiques se soient jamais rencontrés. Ces synthèses répondent à une idéologie prégnante dans les discours sur le monde contemporain et les “musiques du monde” : l’idéologie de la rencontre, la magnification du mélange supposément issu de ces rencontres. Mais les “musiques du monde” de synthèse illustrent aussi le paradoxe ou la contradiction de cette idéologie de la rencontre : la rencontre est souhaitable, elle est bonne (dans un sens humaniste) parce qu’elle permet de connaître l’Autre, de nouer relation avec lui ; mais cette “rencontre” n’a pas nécessairement besoin de lui, l’Autre ; la technique permet de se passer de lui,

et de son consentement... Ce paradoxe, flagrant en ce qui concerne les musiques fabriquées en studio, grâce aux échantillonneurs et aux ordinateurs, est également sensible même dans des situations où des musiciens sont mis ensemble. Car, dans le cadre des "musiques du monde", pour les besoins du disque ou des festivals, on peut aussi "produire" de la rencontre : convoquer des gens qui ne se connaissent pas nécessairement et qui n'ont pas une grande familiarité avec la musique de l'autre, pour un concert, pour un enregistrement ou pour un film. L'exemple le plus caractéristique de cette démarche qui consiste, pour des raisons commerciales, à "mélanger" des gens dans des circonstances où ils n'ont musicalement rien à faire ensemble est le film de Wim Wenders, Buena Vista Social Club, construit autour de Ry Cooder.

D'après ce qu'on peut voir et entendre dans ce film, Ry Cooder ne connaît pas grand' chose à la musique cubaine et ne parle pas l'espagnol. Il n'a fait aucun effort pour aller vers les musiciens cubains et se contente de plaquer sa guitare sur leur musique et, pire encore, de leur imposer son fils, un très médiocre percussionniste qui aurait dû avoir honte de tenter de jouer avec des rythmicubains. D'une autre manière, le groupe Deep Forest a construit des disques abominables sur le plan moral et sur le plan esthétique, en utilisant des enregistrements ethnomusicologiques de musiques pygmées ou polynésiennes et en les remixant avec des sons et des rythmes électroniques, le tout accompagné d'un discours qui prétend que cette "musique" permet de retrouver une pureté originelle de l'humanité, dont seraient porteurs des "primitifs" restés en contact avec la nature.

"L'éloge dans la méconnaissance"

On retrouve là un discours de l'exotisme qui est récurrent en France (et ailleurs aussi) : une certaine manière de concevoir l'Autre, littéralement de croire le comprendre (le prendre avec soi, pour soi) et non le connaître (naître avec lui). Les sociétés européennes ont connu de nombreuses vagues d'exotisme. Au début du 20ème siècle, par exemple, pour demeurer dans l'époque contemporaine, avec l'arrivée du jazz en France et la Revue nègre dont on a surtout retenu les danses "lascives" et "effrénées" d'une Joséphine Baker peu vêtue ; une étude attentive des discours commentant cet événement (travail qu'a effectué Olivier Roueff) met en évidence un certain nombre de points communs avec les discours qui accompagnent la world music. Ils témoignent d'une appropriation de l'Autre que l'on remanie de manière à ce qu'il apparaisse porteur d'une différence suffisante pour qu'il soit attirant, mais pas trop forte pour qu'il ne soit pas déconcertant ou repoussant. Dans l'exotisme commercial, l'Autre doit être consommable. On fabrique l'Autre mais on construit une différence relative qui ne provoque pas l'effroi. On se rassure soi-même en idéalisant l'Autre qu'on transforme en fonction nos propres besoins. C'est ce que Tzvetan Todorov a appelé "l'éloge dans la méconnaissance". On pourrait donner de nombreux exemples de musiciens africains ou indiens qui travaillent sur des rythmiques complexes et des conceptions du temps extrêmement

riches et dont la musique a été reconfigurée pour la world music, dont l'art de l'ornementation a été effacé, dont les rythmes ont été appauvris et étouffés dans un carcan binaire emprunté au rock. Pourtant, derrière l'idéologie de la world music, en dépit de l'exotisme qui l'imprègne, on peut aussi constater, et c'est là où les choses commencent à devenir plus intéressantes, que la valorisation de la rencontre a permis de véritables collaborations musicales. Mais on se rend compte alors que, pour y parvenir, il faut un minimum de connaissances de la musique de l'Autre et un minimum de fréquentation de l'Autre. C'est à ces conditions que peuvent survenir le dialogue musical, et peut-être l'invention d'un nouveau langage. Quelques projets ont été réalisés dans cet esprit et ont abouti à des productions passionnantes et sur le plan humain et sur le plan musical. Je peux citer pour exemple le projet de création de Jean-Louis Méchali et des Urbs (jeunes percussionnistes issus de quartiers du 9-3 utilisant des matériaux de récupération), Liboma Minghi. Ils ont travaillé pendant un an à Kinshasa avec des jeunes Congolais (RDC) et le rappeur Bebson de la Rue. Jean-Louis Méchali rend compte de cette aventure en concluant d'un sourire épanoui : « C'est formidable, ils ont complètement transformé notre projet, c'est devenu LEUR projet. » C'est ce que je voudrais souligner : à côté des manipulateurs de musique que seul intéresse le profit, il y a de nombreux musiciens qui, de tous bords, utilisent les moyens de communication actuels (techniques, transports, etc.) pour établir de véritables relations humaines et permettre à leurs auditeurs de découvrir l'Autre tel qu'il est, et la culture dont il est porteur.

L'individuel et le collectif

L'épanouissement de certains genres musicaux se produit dans des situations sociales particulières, on peut le constater a posteriori mais on ne peut évidemment pas prédire quel type de situation sociale va engendrer quels types de formes musicales. Ces inventions musicales sont le fait de musiciens, mais de musiciens porteurs d'un bagage culturel qui ne leur appartient pas exclusivement : qu'ils partagent avec leur entourage, donc avec un public, dans les sociétés où cette notion fait sens. Cet « entourage », ce « public » des musiciens ne peut pas être circonscrit a priori par des notions telles que « nation » ou « peuple » voire « classe sociale ». Il faut étudier attentivement les conditions sociales de production de la musique, découvrir dans quels milieux, à quel moment, un genre musical apparaît pour tenter de comprendre la nature des liens qui relient conditions sociales, création musicale et signification sociale de la musique : il n'y a en ce domaine rien de donné d'avance, d'automatique. Les mélanges musicaux comme ceux qui ont permis l'émergence du Rébétiko dans la région d'Athènes en 1920 ou le musette à Paris, sont effectués par des personnes venues d'horizons différents, porteurs de cultures variées, qui ont passé suffisamment de temps ensemble (c'est-à-dire ont partagé pendant une période significative une condition semblable) pour inventer conjointement un langage musical nouveau.

Aujourd'hui en France

Plus récemment, en France, on a assisté à l'émergence du raï à partir du mélange d'éléments empruntés à un genre de l'Algérie occidentale et du rock tel qu'il se pratiquait en France. Il y a également une réinvention permanente du rap par des groupes ayant le plus souvent une expérience de travail collectif dans des milieux sociaux mélangés et défavorisés. Mais commercialement, le rap, considéré comme d'origine américaine, s'est imposé comme étiquette autonome et n'est pas inclus dans la world music bien que son histoire aurait pu l'y conduire ; c'est une illustration supplémentaire de la nature artificielle de cette étiquette. Le raï sera parfois inclus dans la world music (il figure dans le Rough Guide de la world music, juste avant le flamenco), parfois non. Il en va de même pour le ska ou le reggae. Ceci indique qu'il faut se pencher sur les processus musico-sociaux et les enjeux économiques pour comprendre comment sont créées et utilisées des étiquettes commerciales comme world music. Il faut se poser des questions simples : qui donne quel nom à quelle musique dans quelles conditions et à destination de qui ? Pour y répondre, on peut regarder comment sont organisés les bacs des disquaires, étudier la manière dont les étiquettes musicales sont employées dans la presse, noter les genres musicaux qui figurent dans les ouvrages consacrés à la world music et au programme des festivals, faire attention à la manière dont les musiciens qualifient eux-mêmes la musique qu'ils jouent. Et il faut aussi tenir compte des emboîtages et empilages qui font que, sous world music, on trouvera, bien que pas exclusivement, des genres musicaux déjà dotés d'un nom propre (calypso, soukous, qawwali, flamenco).

Pourquoi préférez-vous le terme "mélange" à celui de "métissage"?

Le mot métissage a fait l'objet chez les historiens et les anthropologues de débats animés dont il n'est pas possible de rendre compte dans un tel entretien. Pour résumer, métissage est souvent compris comme signifiant le mélange d'éléments purs, ce qui dans le domaine des sociétés humaines n'a jamais existé ; il a, au départ, été conçu comme une dégénérescence (le « métis » est inférieur par rapport au « pur » ; le « pur » se dégrade quand il est « métissé ») ; il connote souvent la stérilité. Bref c'est un terme chargé d'histoire qui charrie des appréciations négatives du mélange (comme, d'une autre manière, hybridité). C'est pourquoi certains auteurs préfèrent en revenir à mélange, qui est moins marqué. Il faut toutefois noter que des historiens ou philosophes continuent à employer métis en précisant le sens qu'ils donnent à ce mot pour éviter toute confusion, c'est le cas de Serge Gruzinski (auteur de *La pensée métisse* ou de *Édouard Glissant qui, dans Poétique de la Relation et le Traité du tout-monde, l'emploie avec des réserves en en faisant le point de départ des dynamiques de créolisation*). En fin de compte, l'important est d'être conscient des sens qui peuvent se cacher derrière ce mot et de faire attention à la manière dont il est employé.

Analyse musicologique des phénomènes de mélanges. Les techniques de la combinaison.

Les musiques du monde semblent se distinguer de la plupart des autres genres de musiques contemporaines commerciales par le fait qu'on ne peut les caractériser musicalement autrement que par leur hétérogénéité formelle. Elles constituent un fourre-tout. Dans ce fourre-tout, comme nous l'avons vu, on trouve des musiques de synthèse, les seules à vrai dire qui peuvent prétendre représenter la nouveauté dans la world music. Ces musiques world de synthèse sont issues de la combinaison d'éléments tirés de formes musicales préexistantes. On peut très schématiquement repérer dans l'évolution des formes musicales, donc dans la manière dont s'effectuent les mélanges, trois stades (il s'agit ici de catégories analytiques, la réalité étant en général bien plus complexe) :

1. le patchwork, niveau premier de la rencontre où les éléments hétérogènes forment un ensemble mais restent clairement juxtaposés ;
2. la synthèse ou la fusion, qui marque une imbrication plus grande des éléments qui entrent dans le mélange, mais où on peut en encore discerner ces éléments ;
3. la création, à partir des mélanges (mélanges de mélanges), dans des conditions sociales particulières, sous l'impulsion d'individus innovateurs ; alors les éléments originels sont complètement fondus et ne sont plus repérables, de nouvelles formes sont inventées, auxquelles des noms originaux sont donnés ; l'exemple par excellence en serait le jazz.

Ces stades peuvent coexister et se recouvrir partiellement. On peut le constater, par exemple, à la Guadeloupe et à la Martinique. Des genres sensiblement différents, dotés de noms différents, y coexistent. Toutefois ils possèdent, à côté des traits qui les singularisent, des caractéristiques communes et les musiciens en pratiquent souvent plusieurs.

La leçon de la world music ?

Accepter l'unicité des phénomènes musicaux

Étiquette commerciale au départ, la world music a favorisé de nouvelles manières de parler de la musique. En un premier temps, on y a entendu l'écho d'un culte du mélange (du « métissage ») dans lequel les conditions du mélange étaient négligées (en particulier la violence, l'inégalité et le mépris de l'Autre conduisant à sa déshumanisation qui ont gouverné les sociétés coloniales et esclavagistes et pesé sur le développement des sociétés urbaines modernes) pour ne retenir que le mythe, ne correspondant à aucune réalité historique, d'une harmonie universelle dont la fraternité musicale serait l'émanation. Ce discours a ensuite été critiqué ; l'histoire a été rappelée et mise en rapport avec le présent. Dans cette perspective, les « musiques du monde » ont été utilisées

pour faire connaître des sociétés d'ailleurs, pour faire prendre conscience des problèmes auxquels elles sont confrontées et mettre en mouvement des mécanismes de solidarité (c'est l'esprit qui sous-tend le festival des Nuits atypiques de Langon, en Gironde, et le soutien qu'il a apporté à la création du festival de Koudougou, au Burkina Faso). Enfin, l'absurdité d'une conception des « musiques du monde » réduites à certains genres seulement de musiques commerciales ou commercialisées a poussé des musicologues à s'en emparer pour affirmer l'universalité de la musique comme pratique créatrice humaine ainsi que l'égalité de toutes les musiques. Ceci n'abolit en aucun cas le droit au jugement esthétique mais ils veulent par là indiquer que toutes les musiques sont des phénomènes sociaux dignes d'intérêt et récusent les oppositions ordinairement pratiquées par le passé entre musiques « savantes » et musiques « populaires », musiques « traditionnelles » et musiques « modernes », musiques « primitives » et musiques « civilisées ». En d'autres mots, pour eux, toute musique est bonne à étudier ; la musicologie doit s'intéresser à toutes les musiques et aux relations qu'elles entretiennent ; donc trouver les outils pour ce faire. Et c'est cette conception que je m'efforce de défendre. On peut espérer, il faut espérer, que ces deux derniers types de discours sur les « musiques du monde », celui qui veut faire connaître les sociétés à travers les musiques pour éveiller les solidarités et celui qui veut que toutes les musiques soient également dignes d'intérêt, vont converger pour que, à partir d'une meilleure information sur les musiques dans toute leur diversité, se diffuse une féconde connaissance des sociétés d'ailleurs sur la base de laquelle s'élancent des collaborations, des efforts pour travailler ensemble, afin de lutter contre les systèmes d'oppression et d'exploitation qui s'étendent et s'appesantissent aujourd'hui sous le couvert de ce qu'on nomme pudiquement la globalisation ou la mondialisation. La dernière contradiction, une contradiction fructueuse cette fois, des « musiques du monde » serait que, conçues dans la poussée sauvage de la mondialisation, elles puissent servir à en contrebattre les effets nocifs.

Propos recueillis par Péroline Barbet

Denis-Constant Martin est auteur de :

L'Amérique de Mingus, musique et politique: les "Fables of Faubus" de Charles Mingus, Paris, P.O.L., 1991 (avec Didier Levallet)

Le gospel afro-américain, des spirituals au rap religieux, Arles, Cité de la musique/Actes Sud, 1998

La France du jazz, musique, modernité et identité dans la première moitié du XXe siècle, Marseille, Parenthèses, 2002 (avec Olivier Roueff)

Sur la piste des OPNI (Objets politiques non identifiés) Paris, Karthala, 2002