



Volume !

6 : 1-2 (2009)

Géographie, musique et postcolonialisme

Émilie da Lage

Politiques de l'authenticité

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

revues.org

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique

Émilie da Lage, « Politiques de l'authenticité », *Volume !* [En ligne], 6 : 1-2 | 2009, mis en ligne le 15 octobre 2011, consulté le 25 octobre 2015. URL : <http://volume.revues.org/179>

Éditeur : Éd. Mélanie Seteun

<http://volume.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur : <http://volume.revues.org/179>

Ce document est le fac-similé de l'édition papier.

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

Politiques de l'authenticité

par

Émilie Da Lage

Université de Lille 3

Résumé : Deux sorties de disques récentes, Congotronics2 chez Cramed et la compilation Authenticité The Syliphone Years chez Stern, remettent à l'actualité les politiques musicales volontaristes des États africains après la décolonisation. Ces deux disques-compilations reviennent sur les inventions musicales engendrées par les politiques d'encouragement à la création et à la modernisation des traditions musicales au Congo et en Guinée afin de créer des musiques « authentiquement » congolaises ou guinéennes pour accompagner et performer un sentiment national émergent. Ces sorties sont importantes car elles font sauter aux oreilles des auditeurs attentifs les décalages entre l'authenticité musicale de ces pays produite en Europe et aux États-Unis par les collections de disques de musique traditionnelle pendant la même période. Ce décalage nous invite à prendre en compte l'importance des médiations dans la production de l'authenticité musicale et à nous questionner sur ce que nous disent du monde les circulations musicales contemporaines. Ces sorties s'inscrivent en effet dans une tendance lourde du marché des musiques africaines de découverte (plus que de redécouverte) des musiques urbaines des années 1960-1970. Que signifie cette attention récente à cette période musicale, parfois présentée comme un âge d'or de la musique africaine? Les envisager sous l'angle postcolonial pose un problème : celui du risque de continuisme historique qui ne verrait dans les pratiques éditoriales aujourd'hui que la redite de pratiques anciennes. L'objectif de cet article est au contraire de saisir à travers une approche diachronique, les nuances et les déplacements à l'œuvre dans les mécanismes de production de l'authenticité musicale et de montrer comment ceux-ci impliquent des formes d'autorité singulières et contextuées.

Mots clés : *authenticité musicale — politique éditoriale — identité musicale — hybridations*

Si l'on peut dire avec Martin Stokes (1997 : 5) que la musique est signifiante socialement, largement parce qu'elle donne des moyens aux auditeurs d'identifier des lieux, des identités et les frontières qui les séparent, elle ne l'est pas en « elle-même », mais bien parce qu'elle est organisée, classée, médiée et médiatisée. Les collections de disques comptent encore aujourd'hui parmi les médiations qui organisent notre rapport ordinaire au monde musical¹. Les pratiques éditoriales dans « les musiques du monde » informent nos oreilles des sons du monde et participent à produire des imaginaires musicaux qui nous permettent une approche sensible des territoires lointains. Que nous disent du monde les circulations musicales contemporaines, comment contribuent-elles à sa production, peuvent-elles être envisagées sous l'angle postcolonial ?

Homi Bhabha (2007) définit l'approche postcoloniale comme l'étude d'une période historique, mais aussi comme un postulat théorique : la permanence de pratiques et de représentations coloniales aujourd'hui. Ce projet est donc à la fois passionnant, puisqu'il nous invite à prendre en compte l'histoire des phénomènes culturels contemporains et des représentations, mais il recèle aussi un risque : que cette invitation à considérer l'histoire ne se réduise à la pratique d'un continuisme historique qui réduise la singularité des situations contemporaines et enfouisse, sous le prisme de la domination postcoloniale, les réactions et les inventions des anciens colonisés ne leur permettant jamais d'accéder à un autre statut que celui de « subalternes » (voir Saada, 2006). La sociologie de la musique ainsi que les recherches en sciences de la communication, invitent depuis plusieurs années à prendre en compte la complexité et l'épaisseur du fait musical, ses objets, ses techniques, les hommes (y compris les auditeurs), les idéologies, les industries, bref les multiples médiations qui la font. Cette manière d'étudier la musique permet justement de ne pas se laisser prendre au piège de la transparence des phénomènes.

Dans cet article, je propose de questionner les enjeux qui ont accompagné, depuis les années 1960 et les indépendances des anciennes colonies européennes, les politiques et les pratiques de production de l'authenticité musicale aussi bien dans les anciennes puissances coloniales que dans les pays accédant à l'indépendance de façon assez générale dans le monde (du Pakistan à l'Égypte en passant par la Guinée, le Mali...). Ce regard croisé permettra de montrer l'ambivalence du concept d'authenticité musicale et son importance politique dans un monde postcolonial.

1. Sur l'importance du disque voir la notion de discomorphose, sur la persistance du modèle du disque à l'heure des échanges numériques voir Beuscart (2007).

Authenticité précoloniale et fixité de l'autre : « Ocora Radio France, le monde entier l'a composée pour vous »

Ce slogan d'Ocora Radio France a fait long feu sur les ondes, il résume plus de quarante ans de pratiques de collection des musiques traditionnelles du monde. Pourquoi cette idée d'une collection « auto-générée » ? Où sont les hommes, griots, interprètes, chefs d'orchestre arabo-andalous, collecteurs de tout poil, aventuriers au micro tendu ? Où sont les manuscrits, les siècles d'histoires et de traditions accumulées ? Où sont les technologies et les savoir-faire qui ont permis à ces musiques d'arriver jusqu'à l'oreille des amateurs européens, dispensés du voyage en terre « d'ailleurs » ? Les médiations nécessaires à la production des disques s'effacent derrière la cohérence d'une collection d'un monde musical recomposé où esthétique et politique sont indissociablement liées².

Collectionner le Monde

Ocora radio France est née en 1957 au « pays dogon » sous la tutelle de la radio-diffusion d'Outre Mer qui allait devenir après 1959 l'Office de la coopération radiophonique dont la collection conserve les initiales. Au départ office de coopération technique avec des pays en pleine période de décolonisation, l'organisme développe rapidement une division d'exploitation dans laquelle on trouve une « phonotèque qui sert notamment à éditer dans le commerce des disques d'expression africaine authentique [...] Désormais le monde entier peut découvrir les chants Bamoun, les rythmes du Dahomey ou du Niger, les psalmodies camerounaises, la musique Maure ou Baoulé, le verbe des griots. La tradition africaine est mise à l'écoute universelle³. »

Peu à peu la collection s'ouvre à d'autres régions du monde et développe des pratiques de collection basées sur l'exhaustivité et la permanence qui correspondent clairement à une ambition : développer une collection permettant d'embrasser l'ensemble des « musiques authentiques » du monde⁴ et réaliser, via sa patrimonialisation, la dialectique de l'universel et du particulier. L'authenticité des musiques collectées et distribuées est le gage de la représentativité de la collection.

2. Cette partie s'appuie sur mon travail de thèse soutenu sous la direction d'A Mattelart à Paris VIII : Da Lage-Py, E., *Des chants au Monde : l'authenticité musicale, réseaux, dispositifs et médiations* (2000).

3. Plaquette de présentation de l'OCORA, 1962, Archives de la bibliothèque nationale.

4. La collection renoncera au terme authentique dans ses éditoriaux après 2001, pour le remplacer par « meilleures musiques ».

L'évolution des catalogues d'Ocora radio France montre que la collection est le résultat de pratiques multiples qui construisent un monde cohérent grâce à la mise à l'écart des pratiques médiatrices. Cette mise à l'écart peut s'effectuer de deux façons. La première est de couper l'objet collecté de ses conditions de collecte et de remplacer le lien qui l'unissait à son histoire par un lien qui le relie aux autres objets collectés au sein de la collection. Ainsi le processus même de production de la collection est peu à peu occulté. Chez Ocora, cela se traduit par le rejet en fin de catalogue des noms des collecteurs des disques, la disparition progressive de la mention des conditions même de collectes dans les livrets, un discours sur la technique comme instrument de fidélité et non de médiation⁵. Cette façon de procéder nous donne l'impression d'accéder directement, de façon immédiate, à la musique. La seconde est de faire de la musique un objet d'études scientifiques. Dans ce cas, une partie du travail de collecte est mise en avant : celle du scientifique, avec ses gages de neutralité et d'objectivité. L'ethnomusicologue est produit comme étant celui qui permet non la traduction, mais la reproduction objective de la tradition.

En ce sens les pratiques des responsables d'Ocora Radio France ne diffèrent guère des pratiques des ethnologues et ethnomusicologues (qui participent d'ailleurs activement à la constitution de la collection). Clifford (1996), Fabian (1983) et les tenants des ethnologies critiques ont déconstruit les représentations du monde et des cultures produites ainsi. Ocora est pris dans le mouvement de son temps, la collection produit une écoute du monde dans laquelle chaque tradition est bien séparée et isolée, à l'abri des frontières nationales qui découpent le monde de l'après colonisation.

Les disques d'Ocora Radio France sont des disques de musique dite traditionnelle, sacrée ou profane, populaire ou savante. La question de l'authenticité est toujours liée à celle de tradition, et les deux termes tournent en boucle : une musique traditionnelle est une musique authentique et une musique authentique est une musique traditionnelle... À travers des entretiens menés avec le directeur technique d'Ocora Radio France entre 1996 et 1999, j'ai tenté de cerner la conception de l'authenticité qu'il revendiquait. La principale caractéristique de l'authenticité réside dans la « pureté » de l'expression culturelle ou artistique représentée, il faut que la musique appartienne « totalement » à la culture dont elle est issue. En fait, les contacts qui viendraient « corrompre » la musique authentique sont les contacts avec la musique occidentale moderne. En effet, les méti-

5. Pour davantage de détails sur cette question voir Da Lage-Py, E. (2000).

sages passés de la musique arabo andalouse par exemple sont reconnus comme authentiques. Le monde musical authentique est un monde pré-colonial, dans lequel un passé fantasmé pourrait servir de référence pour un monde a-historique et idyllique, dans lequel les interprètes ne seraient que des instruments, de simples maillons quasi mécaniques d'une chaîne continue et fragile⁶. Les représentations des interprètes authentiques de musique traditionnelle sont construites sur la distinction entre interprètes occidentaux et interprètes traditionnels : pour ces derniers, la musique est intégrée à la vie, ce n'est pas une activité professionnelle et le fait de faire de la musique s'inscrit dans le devoir de transmission. La question de leur rémunération peut d'ailleurs poser problème, elle risque de n'être pas adaptée à leur mode de vie, mettre en danger des valeurs etc... Ce qui est demandé au musicien authentique c'est de ne surtout pas entrer dans le vaste marché mondial de la musique. Dans tous les cas, la musique authentique est une musique « pure », « brute » ou « vraie ». Le disque se doit d'être conforme à l'original. La notion d'authenticité a donc à voir avec la construction d'un principe de vérité. Elle est ce qui est conforme à ce qui est réellement, ce qui est « conforme à la nature des choses » (Quéré, 1982 : 108).

Or le monde que nous présente Ocora Radio France au cours de son histoire a largement évolué avec les rapports que la France a entretenus avec le reste du monde et principalement avec ses anciennes colonies.

Dès l'adoption d'un mode de classement, en 1964, les disques sont présentés par pays, et assez rapidement le nom du pays sert de titre au disque et d'entrée dans la collection. De larges références à l'appartenance nationale sont aménagées, de 1962 à 1969 les hymnes nationaux de plusieurs pays figurent dans la collection. Ce classement géographique et alphabétique ne se superpose pas avec un classement par aire géographique et participe à rendre primordiale l'appartenance nationale des musiques. Par ailleurs, il les fixe dans un territoire limité, borné par les frontières nationales. Les musiques sont ensuite déclinées en fonction du groupe social qui les porte : musiques Dogon, Bamoun etc... Les Dogon, Bamoun sont de ce fait ramenés à une composante d'un État-nation. Il faut attendre les années 1980 pour voir apparaître des entrées ne correspondant pas à un État, toutefois les entrées sont toujours géographiques. J.-L. Amselle et Elikha M'Bokolo (1985) ont montré que l'une des caractéristiques de la colonisation a été de fixer, d'organiser et de cloisonner un monde africain fait

6. Sur la question de l'interprétation dans les musiques traditionnelles voir Da Lage (2000).

de circulations et d'échanges et d'avoir participé de ce fait à la constitution et à la naturalisation d'appartenances ethniques. En ce sens les pratiques d'Ocora ne rompent pas avec les anciennes pratiques coloniales d'organisation et d'exposition du monde. Elles s'inscrivent dans des habitudes d'appréhension du monde par le public européen, construites à partir d'une vision coloniale du monde. « Monde compartimenté, manichéiste, immobile, monde de statues » dirait Frantz Fanon (2002 : 53).

Enfin, jusqu'au milieu des années 1970, le monde musical représenté est le monde de l'Autre : celui de l'Afrique ou de l'Asie. L'Europe en est absente, elle fera son entrée via les musiques celtes et les musiques d'Europe Centrale et la France attendra le mouvement de revendication régional. L'Europe est celle qui écoute le monde, cette fameuse écoute universelle que revendique Ocora. Cette séparation classique entre nous et eux permet de respecter le grand partage de la modernité dirait Bruno Latour (2005). D'un côté, un monde divers, traditionnel, naturel et un peu magique, à préserver et observer, source d'un plaisir de l'amateur en quête de nouveauté et de l'autre le monde homogène de la modernité, parfois porteur des innovations sociales et politiques, parfois destructeur, mais toujours finalement source de l'universel et de la norme.

Préserver ou fixer les différences ?

Le mouvement d'ethnomusicologie d'urgence qui accompagne et donne sa légitimité aux collections de musiques traditionnelles, dont Ocora Radio France, est paradoxal : il s'ancre dans une critique très vive de la colonisation, mais en associant colonisation et modernité, en s'accompagnant d'un imaginaire romantique valorisant un monde précolonial traditionnel et immobile, il soutient des collections qui, jusque dans les années 1990, vont perpétuer des représentations fixistes des anciens colonisés. Homi Bhabha (2007), montre que la fixité est constituée, dans le discours colonial, comme le trait caractéristique de la différence. La fixité peut alors être culturelle, raciale ou historique. Or la fixité, comme le stéréotype est à la fois rassurant — il permet de prévoir par rapport à un ordre déjà en place — mais en même temps, il suggère la répétition, y compris des caractéristiques négatives (la force des noirs, la perversité des asiatiques), et justifie donc un système répressif basé sur la peur. C'est ce que Bhabha appelle l'ambivalence du stéréotype. C'est cette ambivalence qui donne au stéréotype colonial son pouvoir : il assure son caractère répétitif et sa reproductibilité y compris dans un monde moderne ou post-moderne (puisque l'autre colonisé est fixe, lui) il produit une stratégie de marginalisation et produit un effet de réalité et de prévisibilité. Le stéréotype colonial est donc pour Bhabha un mode de savoir-pouvoir ambivalent. Il instaure une division

nécessaire pour maintenir ce qui est rassurant : la pureté, la peur du mixte y compris sexuellement parlant, et en même temps la fascination de l'impur largement fantasmée. Le stéréotype est le lieu de cristallisation du désir d'une « originellité » toujours menacée.

Fanon sur ce point avait déjà montré comment « la culture vivante et ouverte sur le futur devient, dans le statut colonial, fixe et fermée, prise dans les mailles de l'oppression. À la fois présente et momifiée, elle témoigne contre les siens... La momification culturelle entraîne une momification de la pensée des individus, comme s'il était possible pour un homme d'évoluer autrement qu'à l'intérieur des mailles d'une culture qui le reconnaît et qu'il décide d'assumer » (Fanon, 1971 : 65).

Le disque permet la fixation de la tradition, il permet d'en garder la trace sur des supports communicables à l'ensemble du globe. La tradition coupée des hommes qui la font vivre, peut entrer dans le lent processus de « vitrification du monde » (Davallon : 1986)⁷.

L'histoire d'Ocora, la genèse de la collection montrent qu'au départ il y a un mort : la musique reconstruite, sauvegardée et désincarnée par le biais du disque, confiée à des chercheurs ou des amateurs éclairés. La musique désarmée livrée à l'étude et à l'écoute décontextualisée gagne ainsi sa légitimité dans les circuits culturels hégémoniques du Nord. Michel de Certeau, Julia Kristeva et Jacques Revel (1970) avaient analysé un phénomène semblable à propos de la littérature de colportage, et James Clifford (1996) analyse la perte du caractère de fétiche, et donc la perte de la puissance de l'objet dans les processus de collection et d'exposition des objets dans les musées d'ethnographie et les musées d'art.

Dans ce processus, l'authenticité agit comme tiers symbolisant, notion construite qui occupe une position de référence pour les acteurs du monde des musiques du monde. Il est le fruit d'une élaboration collective permanente et l'enjeu pour les acteurs est d'influer sur sa construction pour pouvoir occuper une position légitimante au sein de ce monde. Pour cela ils s'associent, coopèrent au sein de réseaux qui agissent comme des leviers d'action sur ce tiers-symbolisant (dans le cas d'Ocora les réseaux passent par des lieux de concerts comme le Théâtre de la Ville, des institutions muséales, des scientifiques...), ils mobilisent des techniques d'enregistrement, de communication, de packaging, des institutions, des objets, des hommes.... Un tissu dense de médiations qui coopèrent à rendre naturels et transparents les sons du monde ainsi produits.

7. Cette « petite botanique de la mort que l'on appelle la culture » dénoncée en leur temps par Chris Marker et Alain Resnais dans le court métrage *Les statues meurent aussi*.

Authenticité et Hybridation

Dans le même temps où Ocora Radio France et d'autres collections de musiques traditionnelles accomplissent leur mission de sauvegarde et de patrimonialisation, produisant des représentations de l'authenticité musicale du monde, les États qui accèdent à l'indépendance développent des politiques culturelles basées sur cette même notion d'authenticité. Musicalement, idéologiquement, les productions vont différer assez radicalement. Il y a de l'électricité dans l'air...

Les politiques de l'authenticité musicale mises en place par les « nouvelles nations » aux lendemains des indépendances montrent clairement que la musique est un terrain de stratégies et de pratiques sociales qui se veulent performatives. Elles montrent également comment « l'authenticité » peut être maniée et définie en fonction de ses stratégies. Loin d'être une essence de la musique, l'authenticité est bien un objet discursif et symbolique qui articule des pratiques, des représentations et des stratégies.

Des politiques volontaristes

De nombreux États accédant à l'indépendance vont se doter de structures de production et de diffusion nationale : labels discographiques en Éthiopie, en Guinée, orchestres nationaux au Sénégal, au Mali et globalement dans toute l'Afrique de l'Ouest, radio nationale. La création musicale va bénéficier de cet engagement des États : les musiciens devenaient fonctionnaires au sein des stations de radio, au sein de corps comme la police (les Amazones de Guinée) ou les chemins de fer (le Super Rail Band au Mali).

Le disque, mais surtout la radio, vont avoir un rôle primordial dans la possibilité, pour les gouvernements, de couvrir leur territoire et d'organiser la production et la diffusion de nouvelles cultures nationales. Les liens entre territoire, musique et politique s'organisent autour de ces technologies aux capacités de diffusion peu coûteuses et efficaces qui permettent de nouvelles explorations esthétiques. Ainsi, les Égyptiens pourront assister depuis les quatre coins du pays aux concerts d'Oum Kalthoum, les Maliens pourront entendre Salif Keita et le Super Rail Band ou encore Boubacar Traoré chanter les mérites du Mali, etc...

John Baily (1997) montre l'importance de la radio nationale, créée dans les années 1960, dans le développement d'une esthétique musicale propre à l'Afghanistan et produite comme afghane. Vassili

Politique de l'authenticité

Rivron (2005) montre quant à lui l'importance de la radio publique au Brésil dans la constitution d'une identité nationale musicale brésilienne et dans le processus de légitimation de la musique populaire.

La radio, le disque, puis plus tard le cinéma pour l'Inde et l'Égypte, accompagnent et participent à l'émergence de communautés imaginées (Anderson, 1996) voulues par les États nouvellement indépendants. La musique permet, en plus du partage dans le même temps des mêmes nouvelles dans une même langue, le partage d'une esthétique. S'inspirant des travaux de Giddens, Martin Stoke (1997 : 3) pointe le fait que la musique évoque et organise des mémoires collectives et permet des expériences du lieu (place) avec une intensité, un pouvoir et une simplicité que les autres activités sociales ne parviennent pas à atteindre. Sans doute car, pour reprendre les mots de Bruno Nettl (1956) : « L'essence de la musique comme système culturel, est qu'elle n'est pas [...] un phénomène naturel tout en étant expérimentée comme si elle en était un. » Cette expérience d'emblée naturalisante est l'origine des nombreux mythes sur la musique comme langage universel permettant une communication interculturelle directe par le partage de l'émotion. En fait, ce que nous montrent les expériences volontaristes des États qui utilisent la musique comme élément majeur de leur politique de l'identité, c'est bien l'importance des médiations socio-techniques et des contextualisations du fait musical.

Des esthétiques hybrides et modernes

Les problématiques auxquelles doivent faire face ces États sont différentes et les politiques musicales vont refléter ces multiples enjeux : assurer l'unité de territoires multiculturels pour l'Afghanistan ou pour les pays d'Afrique de l'Ouest, se démarquer d'une double domination turque et occidentale en Égypte, répondre aux politiques de racisation de la domination coloniale en Afrique en réinventant et en réempruntant les voies/voix noires...

Ce qui est en revanche commun à toutes ces initiatives c'est la revendication d'une production de l'authenticité là où, chez Ocora par exemple, l'authenticité est un « déjà là ». L'objectif affiché par les gouvernements et les intellectuels des indépendances est bien de produire une nouvelle esthétique musicale à partir d'un patrimoine historique et non simplement de transmettre et de renouer les fils de traditions dévalorisées pendant la période coloniale. Le ministère malien de l'information fait par exemple figurer sur la pochette d'un 33 tour du Super Rail Band :

« À l'heure où les pays indépendants d'Afrique noire établissent des réseaux en permanence la recherche de voies adaptées et de possibilités pour encourager la reconnaissance de leur propre culture, principal symbole de leur autonomie nationale, il est important d'offrir une place primordiale à la musique traditionnelle jouée avec des instruments modernes⁸. »

Cet impératif de modernité est une constante des politiques de l'authenticité musicale menée par les jeunes nations après leur indépendance. Leur musique est traditionnelle parce qu'elle est une ressource culturelle dans un contexte historique réel. Or dans le contexte des indépendances, la production musicale est nécessairement hybride. L'hybridation chez Bhabha se rapproche de la notion de traduction chez Benjamin qui veut dire travailler la différence. Pour Homi Bhabha, l'hybridation n'est pas un bricolage simpliste ou un collage, mais elle implique, pour être pensée, la notion d'autorité : quand les différents éléments sont assemblés cela se fait dans la négociation⁹.

Penser l'hybridation c'est penser les négociations qui produisent l'hybridité et donc le travail de différenciation. La différence émerge chez Bhabha quand les cultures négocient les unes avec les autres, elles ne sont pas intrinsèques aux cultures et elles émergent souvent en situation de crise : par exemple, l'impératif dans le mouvement national arabe de s'affranchir de la domination Turque va provoquer des mécanismes de différenciation des patrimoines musicaux. Les hybridations musicales des indépendances africaines se feront elles comme le rappelle Fanon, sous le signe de « l'obligation historique » pour les intellectuels colonisés, de rechercher des liens « noirs » du fait que « la culture, qui est arrachée du passé pour être déployée dans toute sa splendeur, n'est pas celle de son pays » (Fanon, 1961 : 52). L'effort est à l'échelle du continent, voire de la diaspora et la dimension culturelle mise en avant par les politiques nationales articule les dimensions locales et pan africaines, la musique revendique les routes de l'Atlantique noir (Gilroy, 2003). Musicalement, la rumba et les rythmes cubains, la soul, le rock, le funk vont être décisifs dans les hybridations musicales africaines des années 1960 et 1970, les voyages musicaux transatlantiques n'ont pas attendu la décolonisation bien sûr, mais ils seront assumés et revendiqués dans les constructions culturelles nationales. Ces solidarités musicales montrent la voie que tente de suivre les pays indépendants : une modernité assumée qui au lieu de se construire sur le principe de rupture avec le passé et la tradition y puise pour inventer une forme

8. Disque du label allemand Bärenreiter, enregistré pour ce même ministère malien de l'information en 1970. Cité et réédité par Network, 2005, Golden Afrique.

9. Il rejoint en cela les travaux d'Appadurai.

originale de modernité¹⁰. Ces productions montrent également que la culture peut être considérée comme une arène où se négocient des choix, ou se forment des consensus et apparaissent des dissensions. Dans ces négociations, les artistes ne sont pas de simples bras armés de stratégies d'État ou commerciales. Les processus à l'œuvre intègrent non seulement leurs ruses et leurs stratégies, mais aussi leurs styles. Au-delà, de l'analyse générale de ces « machines à produire de l'authenticité », les trajectoires individuelles de musiciens, ainsi que la matière sonore produite, montrent qu'avec des discours officiels et des modèles se jouent des carrières individuelles, des stratégies de différenciation etc... L'exemple de Salif Keita, qui construit une carrière nationale et internationale à partir du Super Rail Band du Mali, est assez éclairant sur les articulations entre des politiques volontaristes et des trajectoires individuelles. Salif Keita, tout comme Nusrat Fateh Ali Khan¹¹ dans un autre style nous montre les points de passage et la complexité des productions musicales et identitaires hybrides. Il ne s'agit pas ici de défendre un modèle libéral de la construction culturelle hybride, ce à quoi ni A. Appadurai (2001) ni H. Bhabha ne nous invitent¹². Montrer les articulations, les modes de productions, permet de relier l'arène culturelle aux médiations et aux contraintes qui la façonnent.

Circulations

Les publics du Nord ont découvert, timidement dans les années 1980 et beaucoup plus massivement aujourd'hui, les circulations parallèles¹³ que les artistes et les mondes de la musique des pays des

-
10. Pour Fanon, il y a une obligation historique de l'homme colonisé, face à la globalisation de la couleur « noire » qu'effectue le colon, de répondre par une défense de la négritude et de tisser, re-tisser des solidarités qui ne sont pas spécifiquement nationales, mais se basent sur la couleur de peau. Mais il pointe que ce faisant il racialise lui-même son combat et ne sort pas de la nécessité de se définir par rapport à l'homme blanc. De plus les situations et les objectifs des Noirs de Chicago ou de Kinshasa sont hétérogènes.
 11. Nusrat Fateh Ali Khan était le représentant le plus connu du Qawwali pakistanais un genre encouragé par le Pakistan qui voyait dans cette musique soufie qui permettait d'affirmer l'unité religieuse du pays, un outil de différenciation de l'Inde rivale. Il a joué sur les scènes du monde les plus « traditionnalistes » : le concert du Théâtre de la Ville de Paris fut enregistré par Ocora Radio France; d'autres albums furent enregistrés sur le label Real World de Peter Gabriel. Il a influencé des musiciens comme Jeff Buckley et prêté sa voix à la diaspora pakistanaise au Royaume-Uni. Dans chacune de ces « arènes » il a incarné les valeurs « authentiques ».
 12. Appadurai montre que le principe de fonctionnement de l'ordre mondial après la décolonisation est davantage la disjonction, provoquant de l'incertitude et des conflits.
 13. L'étude des circulations musicales parallèles contemporaines et les effets du copyright étendu au monde est l'objet d'un projet de recherche du groupe internationalisation de la communication de la MSH Paris-Nord. Pour les sorties

indépendances des années 1960-1970 avaient tissées. *A posteriori*, elles apparaissent comme inouïes et exotiques, le choc des *Éthiopiennes*, la réédition des enregistrements de Ahma Records chez Buda par Francis Falceto en sont des illustrations, de même que le succès actuel de l'Afro Beat : ce n'est pas la World des années 1980, qui incluait des musiques traditionnelles dans une pop internationale, mais des musiques traditionnelles qui se sont réinventées, participant à la production de contextes locaux. Serions-nous enfin sortis d'un contexte de production des représentations à sens unique ? Ce phénomène est extrêmement ambivalent : s'il paraît rompre avec les représentations traditionalistes de l'Afrique et rejoindre des modèles produits localement, nous allons voir qu'il laisse perdurer des représentations et prolonge des pratiques éditoriales anciennes. L'organisation du marché de la musique du monde aujourd'hui dessine de réelles positions d'autorité, marquant le déséquilibre des échanges.

La sortie du premier disque de la série Congotronics, le disque de Konono n° 1 chez Crammed, est assez révélatrice des productions contemporaines de l'authenticité musicale.

Vincent Kenis, le producteur, est l'homme clé de l'enregistrement. Bertrand Dicale dans le *Figaro*¹⁴ souligne par exemple que :

« derrière l'aventure présente de Konono n° 1, il y a un homme qui a eu l'intuition, lorsque lui-même était punk, à la fin des années 1970, que cette musique entendue quelques minutes dans une émission de radio était la manifestation d'une sorte d'esprit punk au Congo. Vincent Kenis s'est mis en chasse et, quelques lustres plus tard, est parvenu à son but : enregistrer Mingiedi et son groupe « dans leur jus ». »

Le producteur est un « chasseur de son ». Il est celui par qui nous entendons la musique de Konono, Il est à mi chemin entre l'ethnomusicologue collecteur et le voyageur romantique (qui part à la recherche de « l'esprit Punk »), exote à la Segalen, capable de nous faire entendre la différence.

Vincent Kenis se positionne contre les habitudes qu'il juge trop « colonialistes ». Il déclare par exemple « en général, on laisse les braves nègres s'amuser avec leur instinct et ensuite le savant blanc — qui connaît le marché, qui maîtrise les machines — emmène ça dans son studio et met tout à sa sauce. Moi, j'ai le scrupule inverse : je ne fais que ce qu'ils demandent, comme remonter un peu la basse » (idem).

récentes consacrées à la musique urbaine africaine née de l'indépendance voire *Authenticité, The Sylliphone Years* sorti chez Stern en 2007, *Golden Afrique* sorti chez Network en 2005, la série des *Éthiopiennes* chez Buda Record ou le travail du label belge Crammed.

14. Voir la revue de presse du disque sur le site de Crammed (www.crammed.be).

Dans la même veine, il revendique via la collection Congotronics, de « réactiver les échanges transatlantiques par l'échange de pistes et d'overdubs entre musiciens d'Afrique et des Amériques » (idem). Il se place par là dans la filiation des pratiques d'échanges musicaux transatlantiques qui ont accompagné la production de la musique et d'une identité noire (Gilroy, 2003) et rejoint le projet des indépendances.

Vincent Kenis souligne par ailleurs que son rôle a été de convaincre les musiciens de Konono de garder certains éléments de leur musique. Pour lui, les musiciens de Konono « croient forcément qu'une batterie neuve vaut mieux qu'un amas de ferrailles. Mais c'est cet amas de ferrailles qui a un son unique au monde » (idem). La création d'un disque implique un travail entre l'artiste et le producteur, cette relation qui était rendue transparente chez Ocora par exemple, où le producteur n'est qu'un simple passeur, est ici revendiquée. Toutefois on voit bien comment le producteur préserve son rôle de garant de l'authenticité : ici en s'assurant que les évolutions musicales n'altèrent pas l'originalité du son. Pour cela il en respecte les caractéristiques sonores, enregistre sur place, loin du studio. Il assume son travail de médiation tout en garantissant la spontanéité du moment grâce à l'emploi de techniques d'enregistrement de pointe¹⁵.

Par ailleurs, la promotion de Konono n° 1 va se construire à la fois sur le côté traditionnel de la musique, mais aussi sur une identification de points communs avec la musique occidentale : Konono a un côté « punk », cela sonne comme de la « house de Détroit ». Les modèles de références sont au Nord, l'oreille ne se décentre pas et les critères d'authentification de la musique sont ceux du marché occidental : originalité, singularité (Cook, 2006). Moins territorialisées, les sorties récentes de musiques urbaines africaines des années 1970 permettent non de faire découvrir une musique en voie de disparition à des oreilles « universelles », mais de faire découvrir « une scène » : celle de Brazzaville, d'Addis Abeba etc. à des publics « universels ». Les échanges se font de label à label, de public à public, mais toujours en décalage, travaillant sur des espaces/temps que les productions musicales tendent à rendre non pas vraiment intemporels comme ce fut le cas pour les productions traditionalistes, mais comme des bulles acontextuelles, arrachées au temps, circulant le long des réseaux du commerce mondial de la musique. La mythologie d'une

15. De la même manière, Ivan Duran, directeur du label Stonetree qui a enregistré Andy Palacio, a pour sa part loué une maison pour que les artistes se sentent plus à l'aise et revendique un travail étroit avec Andy Palacio. Leur Award au WOMEX 2007, est précisément la récompense d'un travail collectif entre producteur et artiste.

Afrique rêvée est toujours là, les années post indépendances deviennent un « âge d'or » de la musique africaine¹⁶.

Conclusion

Reprenant en partie les positions de Pierre Bourdieu (1979) sur les rapports entre identité et autorité, Homi Bhabha soutient que l'identité culturelle n'est pas une question d'authenticité, mais d'autorité : qui a l'autorité pour dire l'identité? Pour lui, dès qu'on affirme l'identité en tant qu'authenticité, on provoque du racisme, y compris un racisme paternaliste. C'est en tout cas la situation qui semble se dessiner aujourd'hui. Cela ne veut pas dire qu'il n'y ait pas de variations, ni d'évolutions réelles dans les rapports qu'entretiennent les mondes de la musique du Nord et du Sud pour dire vite. Il ne faut pas sous-estimer la force de conditionnement des productions musicales par le marché, un marché largement organisé de manière inéquitable, mais cela n'empêche pas les circulations parallèles, les productions locales et les dynamiques d'hybridations propres aux territoires du Sud.

De plus entre les pratiques éditoriales des années 1960 et 1970 et les pratiques éditoriales contemporaines nous avons montré de vraies variations dans les manières de produire de l'authenticité. Sans doute est-ce également le fait du basculement d'une production dominée par des collections publiques à des collections s'inscrivant dans l'économie du marché de la musique. L'authenticité n'est plus une question de stratégies d'État (Guillaume, 1990), ni ici, ni là-bas, mais une production des industries. Les rapports entre les États et les collectivités territoriales en général et les industries musicales ont changé de nature, les musiques du monde sont intégrées dans des stratégies de promotion des territoires dans des contextes concurrentiels particulièrement dans le développement des politiques touristiques. Les logiques éditoriales propres à l'industrie du disque sont elles bien repérables dans la vague de réédition de catalogues de labels africains nés des indépendances. Les collections de disques peuvent sans doute toujours être analysées comme de véritables « dispositifs de savoir-pouvoir » :

« Aucun savoir ne se forme sans un système de communication, d'enregistrement, d'accumulation, de déplacement qui est en lui-même une forme de pouvoir et qui est lié aux autres formes de pouvoir. Aucun pouvoir ne s'exerce sans l'extraction, l'appropriation, la distribution ou la retenue d'un savoir. À ce niveau, il n'y a pas la connaissance d'un côté, la société de l'autre ou la science et l'État, mais les formes fondamentales du « pouvoir-savoir ». » (Foucault, 1989)

16. Voir la compilation Golden Afrique chez Network par exemple.

Pourtant la nature du pouvoir et le champ d'application de son efficacité n'est pas le même en fonction des contextes et des liens qu'entretient ce pouvoir de l'édition musicale contemporaine aux autres formes de pouvoir.

Pour creuser ce lien, et comme piste de recherche pour conclure, il serait aujourd'hui important de faire le lien entre le marché des musiques du monde, l'extension du copyright et les lieux et institutions (WOMEX, Alliance globale) qui organisent la défense d'une diversité culturelle portée à la fois par les institutions et par les industries et ses acteurs.

Bibliographie

- AMSELLE J.-L. (2001), *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures*, Paris, Flammarion.
- AMSELLE J.-L. & M'BOKOLO E. (1985), *Au cœur de l'ethnie*, La Découverte.
- ANDERSON B. (1996), *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte.
- APPADURAI A. (2001), *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation* Paris, Payot.
- BAILY John (1997), « The role of music in the creation of an Afghan National Identity, 1923-73 » [1994], in Stoke, M., *Ethnicity Identity and Music*, Berg, Oxford.
- BEUSCART S. (2007), « Les transformations de l'intermédiation musicale. La construction de l'offre commerciale de musique en ligne en France », *Réseaux*, n° 25, p. 143-174.
- BHABHA Homi K. (2007), *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Paris, Payot.
- BOURDIEU P. (1979), *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit.
- BOURDIEU P. (1994), « Espace social et espace symbolique », in *Raisons pratiques*, Paris, Seuil, p. 13-29.
- CERTEAU (de) M., JULIA D., REVEL J. (1970), « La beauté du mort, le concept de culture populaire », in *Politique aujourd'hui*, Décembre 1970, p. 3-23.
- CLIFFORD J. (1996), *Malaise dans la culture : l'ethnographie, la littérature et l'art au XX^e siècle*, Ensba.
- COOK N. (2006), *Musique, une très brève introduction*, Paris, Allia.
- DA LAGE-PY, Émilie (2000), *Des chants au Monde : l'authenticité musicale, réseaux, dispositifs et médiations*, Coll. « Thèse à la carte », ANRT.

- DAVALLON J., (dir.) (1986), *Claquemurer pour ainsi dire tout l'univers : la mise en exposition*, Paris, Centre Georges Pompidou, CCI.
- FABIAN J. (1983), *Time and the Other*, New York, Columbia University Press.
- FANON F. (2002), *Les Damnés de la terre*, Paris, La Découverte [première édition Maspéro 1961].
- FANON F. (1971), *Peaux noires, masques blancs*, Paris, Seuil.
- FOUCAULT M. (1989), *Résumé des cours au collège de France*, Paris, Juillard.
- GILROY P. (2003), *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*, Paris, Kargo.
- GUILLAUME M. (1990), « Invention et stratégies du patrimoine », Jeudy, H.-P., *Patrimoines en folie*, Paris, Maison des sciences de l'homme, cahier 5, p. 13-20.
- JAMESON F. (1981), *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Cornell University Press.
- LATOUR B. (2005), *Nous n'avons jamais été modernes : Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte.
- NETTL Bruno (1956), *Music in Primitive culture*, Cambridge, Harvard University Press.
- PRICE S. (1995), *Arts primitifs regards civilisés*, Paris, Ensba.
- QUÉRÉ L. (1982), *Des miroirs équivoques, aux origines de la communication moderne*, Paris, Aubier Montaigne.
- RIVRON V. (2005), *Enracinement de la littérature et anoblissement de la musique populaire : étude comparée de deux modalités de construction culturelle au Brésil (1888-1964)*, thèse de doctorat en Anthropologie dirigée par M. Afranio Garcia, EHESS.
- SAADA E. (2006), « Un racisme de l'expansion. Les discriminations raciales au regard des situations coloniales », É. et D. Fassin (dir.) *De la question sociale à la question raciale*, Paris, La Découverte.
- STOKES M., (dir.) (1997), *Ethnicity, Identity and Music*, Berg, Oxford.

Émilie DA LAGE est maître de conférences en sciences de la communication
à l'université de Lille 3. Membre de Geriico et de la MSH Paris Nord.

emilie.dalage@univ-lille3.fr