

Giovanni Giuriati

La musique comme nécessité, la musique comme identité culturelle

Les réfugiés khmers à Washington, D.C.

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

Giovanni Giuriati, « La musique comme nécessité, la musique comme identité culturelle », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 9 | 1996, mis en ligne le 05 janvier 2012, consulté le 13 juin 2016. URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/1223>

Éditeur : Infolio Editeur / Ateliers d'ethnomusicologie

<http://ethnomusicologie.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur :

<http://ethnomusicologie.revues.org/1223>

Document généré automatiquement le 13 juin 2016. La pagination ne correspond pas à la pagination de l'édition papier.

Tous droits réservés

Giovanni Giuriati

La musique comme nécessité, la musique comme identité culturelle

Les réfugiés khmers à Washington, D.C.

Pagination de l'édition papier : p. 241-258

- 1 Ces considérations proviennent d'un séminaire organisé en janvier 1996 par la Scuola Interculturale di Musica de Venise avec pour titre « Anthropologie, ethnologie, musicologie générale »². Comme base pour la discussion du séminaire vénitien, nous utilisâmes un texte de Bernard Lortat-Jacob, Miriam Olsen et Jean-Michel Beaudet, préparé pour un congrès sur les rapports entre ethnomusicologie et anthropologie³ ; dans celui-ci l'étude de la *différentiation sociale* prenait une importance particulière. Ce passage synthétise efficacement le grand thème des rapports entre musique et société, qui constitue aujourd'hui encore un des aspects centraux de la recherche ethnomusicologique et de la perspective anthropologique de la musique :

« L'ethnographie de domaines désormais « classiques » en ethnomusicologie tels que le statut du musicien, les processus identitaires, la relation entre musique et pouvoir, permettent aujourd'hui de comprendre les phénomènes musicaux comme la composante majeure de véritables organisations musico-sociales. Il convient alors d'étudier les applications entre musique et société dans les deux sens : comment certains répertoires et leurs paramètres formels ne peuvent être réellement saisis qu'intégrés dans les mouvements périodiques ou circonstanciels des groupes humains qui les mettent en œuvre. Inversement, comment des pratiques musicales définissent directement des espaces sociaux, produisent des catégories sociales, orientent la vie de la société et de ce point de vue produisent du sens » (Lortat-Jacob, Rovsing Olsen, Beaudet 1996 : 2).

- 2 Aujourd'hui, les formes et les comportements sonores étudiés par les ethnomusicologues sont de plus en plus souvent produits par des communautés à l'intérieur de sociétés complexes, en rapport étroit, dans la plupart des cas, avec la musique de l'occident euro-américain. On peut donc reformuler la question d'une façon qui me semble particulièrement actuelle et importante : l'étude, au travers de la musique, des processus identitaires au sein des migrations culturelles du monde d'aujourd'hui. Il s'agit d'un domaine où se mesure un défi de l'ethnomusicologie actuelle en relation avec son objet d'étude et avec les transformations que ce dernier subira rapidement⁴.
- 3 Les migrations massives dues à des facteurs économiques ou politiques des pays en voie de développement vers l'Occident suscitent notamment de profondes transformations des répertoires et des fonctions de la musique parmi les communautés d'émigrés et de réfugiés. Par conséquent, un champ d'étude, qui a reçu récemment une forte impulsion, concerne les musiques de l'émigration et des communautés de réfugiés.
- 4 Si des phénomènes migratoires ont certes toujours eu lieu, ils ont pris, durant ces dernières décennies, une ampleur particulière, et, récemment, l'ethnomusicologie a porté son regard sur les formes et les comportements musicaux de ces communautés. Le double parcours de recherche, de la société à la musique et de la musique à la société, constitue un point de force pour l'ethnomusicologie d'aujourd'hui. Le passage d'un contexte rural à un contexte urbain, d'une société paysanne à une société complexe et articulée comme celle des métropoles occidentales, comporte des adaptations et des transformations qui, comme l'affirment dans leur étude les ethnologues parisiens, se reflètent sur les comportements musicaux et qui, par ailleurs, peuvent être étudiés et décrites à partir des phénomènes et des comportements musicaux eux-mêmes. L'étude des transformations, des syncrétismes, des nouvelles fonctions que la musique prend dans ces communautés, en particulier les fonctions identitaires, constitue à mon avis un des *nouveaux enjeux* de l'ethnomusicologie pour lequel de nouvelles méthodologies de recherche et des modèles interprétatifs inédits sont encore à développer.

- 5 En ethnomusicologie une vaste littérature de l'étude des transformations musicales⁵ s'est posé, surtout à partir des années 1960 avec l'anthropologie de la musique, le problème de l'étude des processus d'acculturation⁶. Le modèle théorique de référence pour mes réflexions sur la musique et les transformations culturelles est surtout la position de Blacking sur le *musical change*, quand il fait la distinction entre les changements musicaux dus à des facteurs sociaux et les transformations particulières internes aux systèmes musicaux (Blacking 1978 et 1986).
- 6 Une autre question ici en jeu est celle des nouvelles méthodes de recherche que l'ethnomusicologie est en train de développer pour l'étude des transformations dans les sociétés complexes et dans les micro communautés musicales (*micromusics*) qui se forment en leur sein :

« By micromusics I mean the small musical units within big music-cultures [...] they are proliferating today as part of a great resurgence of regional and national feeling and with the rapid deterritorialization of large populations, particularly in the Euro-American sphere » (Slobin 1992: 1).

- 7 Je voudrais illustrer ici l'étude d'un cas spécifique et, selon moi, révélateur : les transformations survenues dans les usages et dans les fonctions de la musique parmi la microcommunauté musicale de réfugiés khmers qui s'est établie au début des années 1980 dans la région de Washington, D.C., que j'ai suivie de près durant quelques années dans leur processus graduel d'adaptation à la nouvelle vie aux Etats-Unis (Giuriati 1988 ; 1993).
- 8 Les Khmers réfugiés dans la zone urbaine de Washington, D.C. sont arrivés aux Etats-Unis après un parcours tourmenté⁷. La plupart d'entre eux a passé dans les camps de réfugiés en Thaïlande en 1979, suite à la chute du régime de terreur des Khmers Rouges due à la « libération-occupation » du pays par les Vietnamiens. Les troupes vietnamiennes eurent le grand mérite de libérer le pays du régime sanguinaire des Khmers Rouges, en occupant toutefois le Cambodge ; avec leur avancée, celles-ci poussèrent effectivement des dizaines de milliers de réfugiés khmers, déjà soumis à la dureté, aux privations et à la férocité du régime des Khmers Rouges, dans les camps préparés à cet effet à la frontière de la Thaïlande. Après une période difficile passée dans ces camps (pour certains d'entre eux elle a duré des années), une grande partie de ces réfugiés a finalement été accueillie par les pays occidentaux, en premier lieu les Etats-Unis, la France, et l'Australie. Tel a été le parcours des réfugiés arrivés dans la région de Washington, D.C.⁸, avec une particularité, la présence parmi eux d'une troupe organisée de musiciens et de danseurs, la Khmer Classical Dance Troupe. Cette compagnie s'était formée dans le camp de réfugiés thaïlandais de Khao I Dang afin de perpétuer et de faire revivre la tradition de la danse et du théâtre khmers, fortement contrecarrée par les Khmers Rouges, comme tout ce qui avait trait soit à la tradition de la cour soit à l'Occident. Parmi les musiciens et les danseurs professionnels survivants, il y en avait quelques-uns qui provenaient du Palais Royal où ces danses étaient effectuées à l'origine.
- 9 Grâce à l'intérêt et aux efforts de Jean Daniel Bloesch, cinéaste suisse qui avait rencontré et connu ces artistes dans le camp de Khao I Dang, la Troupe dans sa totalité a pu être transférée aux Etats-Unis, pouvant ainsi maintenir la tradition du ballet classique et du théâtre dansé khmer dans sa nouvelle patrie d'adoption⁹. Pendant les premiers temps surtout, la troupe a donné des spectacles à Washington et dans différentes villes des Etats-Unis pour un public américain intéressé par cet art classique raffiné et ému par les vicissitudes des réfugiés khmers. Plus tard, l'effet de nouveauté s'étant atténué, la Troupe a continué durant quelques années encore à donner des représentations pour un public américain et khmer pour ensuite se dissoudre graduellement à cause de l'intégration des artistes dans la société américaine, fait qui a entraîné des transferts de ville et des exigences de travail en opposition avec la vie de danseur.
- 10 Les musiciens de la Troupe ont joué fréquemment sans les danseurs et ils ont continué leur activité également après que la Troupe se soit dissoute. Leurs « services musicaux » étaient alors demandés pour des circonstances à caractère politique, religieux et rituel. Parmi les musiciens il y a quelques professionnels, spécialistes de différents genres : *pinpeat*, musique de cour, de cérémonie et pour le théâtre ; *mohori*, musique de divertissement ; *phleng khmer*,

musique pour les noces et les rituels traditionnels¹⁰. Pour les Khmers établis à Washington, surtout dans les années 1980, c'est-à-dire dans les années suivant immédiatement leur arrivée, la musique traditionnelle a donc été l'élément d'une forte présence et d'une continuité dans la vie de la communauté. Grâce aussi à l'existence d'un groupe relativement consistant de musiciens capables de jouer divers répertoires traditionnels, il y a eu, dans les années 1980, dans les fêtes et cérémonies khmères de la région de Washington, D.C. et dans les zones adjacentes, une contribution fréquente de musique en direct : récoltes de fonds pour l'édification du temple bouddhiste ou pour les réfugiés restés dans les camps ; célébrations de la nouvelle année et des fêtes liées aux événements du calendrier, à des occasions civiles ou religieuses ; mariages, émissions radiophoniques, concerts pour un public américain.

11 Les modalités de transformation des répertoires et des fonctions musicales survenues à la suite du passage du contexte traditionnel du Cambodge à celui, nouveau, des communautés de réfugiés, ont un intérêt central pour l'ethnomusicologue. Il y a en effet des différences immédiatement perceptibles et d'autres plus estompées tant dans les répertoires que dans les usages de la musique au sein de la communauté. De telles différences sont dues à différents facteurs, les premiers étant les facteurs de transformation et d'adaptation sociale.

12 L'étude et la fréquentation des musiciens durant une période d'environ trois ans, ainsi que de fréquents séjours dans la région, m'ont conduit à déterminer dans la musique de ces réfugiés khmers deux catégories musicales distinctes, en relation avec des fonctions sociales distinctes de la musique, lesquelles comportent à leur tour des transformations de répertoires. J'ai nommé les deux catégories « la musique comme nécessité » et « la musique comme facteur d'identité culturelle ». Ces deux usages de la musique traditionnelle sont moins évidents dans la société d'origine et ils déterminent aussi des transformations dans la forme de la musique et dans les modalités d'exécution. C'est pourquoi, en ce qui concerne les circonstances, il y en a certaines traditionnelles qui résistent aux transformations du contexte social, d'autres qui se modifient et d'autres encore qui surgissent.

Fig. 1: La Khmer Classical Dance Troupe en représentation aux Etats-Unis



Photo: Robert Trippett

La musique comme nécessité

13 La première catégorie fonctionnelle est celle que j'appelle « la musique comme nécessité ». Il s'agit de musique exécutée au sein de la communauté khmère dans le but de permettre le déroulement de cérémonies et de rituels traditionnels qui demandent nécessairement la présence de la musique. Une vieille dame qui vivait dans les faubourgs de Washington avait par exemple fait le vœu de rendre grâce aux esprits *arak* pour être arrivée saine et sauve aux Etats-Unis. Le rituel de possession *arak* est un rituel traditionnel cambodgien qui s'organise dans les campagnes chaque fois qu'il y a un moment de crise, comme une maladie, ou un état de précarité et d'incertitude existentielle¹¹. La musique est *nécessaire* au bon déroulement du

rituel, parce qu'il constitue un don rituel pour inviter les esprits à participer à la cérémonie ou parce qu'il contribue à l'induction et au maintien de la transe. De façon générale, la musique est nécessaire afin que, même dans un contexte différent et dans une communauté éloignée de son pays, la vie traditionnelle puisse retrouver sa continuité. Sans la présence de la musique traditionnelle, quelques aspects de la vie elle-même, reliés à une sphère magico-religieuse, ne peuvent s'accomplir.

- 14 Dans ce cas, si la fonction de la musique reste globalement inchangée, la musique elle-même subit de profondes transformations dues au contexte géographique et social différent dans lequel elle est exécutée. J'ai participé en personne à un rituel de possession *arak* aux Etats-Unis. En tant qu'étudiant de *roneat ek* (xylophone), je suivais mon maître partout où il allait, jouant parfois des petites cymbales *ching*, simple instrument chronomètreur. Une fois, alors que je suivais mon maître comme d'habitude, je crus devoir l'accompagner dans l'exécution de musique *pinpeat* à une des fréquentes occasions où elle est demandée. Cette fois-là, pourtant, nous nous trouvions dans un appartement avec une femme qui demandait aux musiciens de la faire entrer en transe.
- 15 La musique traditionnelle utilisée pour les rituels *arak* est normalement exécutée par un ensemble formé d'instruments très différents et pour la plus grande partie non disponibles parmi les réfugiés : *pei ar* (aérophone à anche double), *tro khmer* (vièle à trois cordes), *chapey* (luth à long manche), *skor arak* (tambour).
- 16 L'ensemble instrumental qui accompagna le rituel dans ce cas était constitué d'une sélection réduite des instruments de l'ensemble *pinpeat* : *roneat ek* (xylophone), *kong thom* (carillon de gong), *takhé* (cithare à trois cordes), *samphor* (tambour à deux membranes), *skor thom* (timbales), *ching* (cymbales). En outre, les musiciens ne connaissaient pas le répertoire du rituel *arak* et ils exécutaient des morceaux du genre *pinpeat*, tout à fait différent. Il y eut quelques tentatives ratées, puis plusieurs demandes de la part de la femme d'avoir une plus grande présence et d'énergie des percussions¹² et, à la suite de l'exécution du morceau *choet reay*, plus rythmé : la femme est finalement entrée en transe, réussissant ainsi à communiquer avec les esprits et à faire de la divination. La présence de la musique garantit donc l'accomplissement du rite et elle lui est nécessaire, même s'il ne s'agit pas de la musique traditionnellement utilisée au Cambodge pour accompagner un tel rite. La fonction traditionnelle est maintenue, remplie cependant par un répertoire et par un ensemble instrumental différents et non utilisés traditionnellement dans ce contexte.
- 17 Les autres cas où la musique peut être considérée comme une nécessité pour les réfugiés sont les rituels de noces, ou les fêtes dans le temple bouddhiste à l'occasion de la nouvelle année. En effet, dans ces cas aussi, la présence de la musique garantit le déroulement des rituels traditionnels que la communauté khmère continue à accomplir même dans le nouveau contexte américain. Les rituels de noces, en particulier, sont très fréquents ; au Cambodge ils duraient traditionnellement trois jours et ils étaient accompagnés par un grand nombre de morceaux de musique associés aux différents moments de la cérémonie. Dans la région de Washington, D.C., de même que cela arrive désormais souvent au Cambodge, la durée de la cérémonie est réduite à un seul jour. Toutefois, même dans cette version abrégée, les noces, composées d'une série de rites propitiatoires, nécessitent la présence du chant et de la musique pour être réalisées. La signification de la présence musicale dans le rituel de noces khmer est indiquée par le fait que les fiancés de la région de Washington étaient disposés à attendre plus d'une année pour se marier, afin d'avoir de la musique en direct à leur mariage. Pour cela, les « services » des musiciens étaient demandés dans une zone très large, qui s'étendait au nord au moins jusqu'à Philadelphie, et au sud jusqu'à Richmond, en Virginie.
- 18 La confirmation de l'importance (et de la nécessité) de la musique lors des noces m'a été fournie ensuite de façon indirecte au Cambodge. J'étais en visite à la prison transformée en mémorial des tortures physiques et morales infligées par les Khmers Rouges, le tristement célèbre lycée Tuol Sleng à Phnom Penh. Dans une pièce de ce bâtiment sont rassemblées les peintures des prisonniers qui illustrent les atrocités subies durant l'emprisonnement et, de façon plus générale, les mariages collectifs où plusieurs centaines d'hommes et de femmes étaient disposés en deux files parallèles au hasard, et ensuite ils étaient mariés. Le guide

- qui m'accompagnait, sans même savoir que je m'intéressais à la musique, pour commenter cette peinture a seulement, intensément dit : « Aucune musique pour ces mariages-là » ; cela indiquait, de façon indirecte, la fonction de sanction de la musique dans le rituel des noces ; en d'autres termes, la nécessité de la musique pour que les noces aient une quelconque valeur.
- 19 Dans le cas de noces, le répertoire et les instruments utilisés sont pratiquement les mêmes que ceux qui pourraient être entendus dans des cérémonies analogues au Cambodge. Il faut en outre relever que, comme à toutes les occasions où la musique est une nécessité, les participants à la cérémonie ou au rituel sont presque tous khmers ; la présence de non-Khmers est pratiquement nulle, ce qui indique combien ces occasions sont inhérentes à la communauté.

La musique comme identité culturelle

- 20 Dans les communautés de réfugiés khmers à Washington, D.C. une autre fonction musicale est devenue toujours plus prépondérante : celle d'exprimer l'identité culturelle d'une communauté désormais intégrée dans une société multi-ethnique comme celle des Etats-Unis, où l'« appartenance » revêt un rôle important.
- 21 Dans ce cas aussi un exemple peut illustrer de façon efficace ce rôle différent de la musique : dans un local public a lieu la réception de mariage de la fille d'un petit producteur discographique khmer-américain, suite à la cérémonie proprement dite. Il y a un orchestre de jeunes qui joue de la musique pop pour faire danser les invités ; mais, avant eux, des musiciens de la Khmer Classical Dance Troupe sont appelés pour se produire. La principale fonction des musiciens traditionnels est d'affirmer, par leur présence et leur prestation, une continuité culturelle valide soit pour les Khmers, soit pour les nombreux invités américains non khmers. La musique traditionnelle n'est, dans ce cas, pas nécessaire au déroulement d'un rite déterminé. Elle représente seulement un facteur identitaire, d'autant plus que la musique exécutée par les musiciens de la Troupe (et demandée par le producteur) n'est pas celle qui est traditionnellement utilisée dans les rituels de noces, laquelle, d'ailleurs est peu, voire pas du tout, connue des invités non khmers.
- 22 La musique à fonction identitaire est présente dans la majeure partie des événements collectifs et officiels de la communauté khmère. Par exemple, lors des nombreuses récoltes de fonds qui ont été organisées dans les années 1980 en faveur des réfugiés des camps thaïlandais et pour soutenir les diverses factions armées qui combattaient le gouvernement soutenu par les Vietnamiens. Durant ces *fund-raising* typiquement américains, la musique et les numéros de danse dans le style du ballet royal accompagnaient des occasions complètement étrangères à la tradition cambodgienne. En alternant avec un présentateur qui communiquait de temps en temps au microphone la somme atteinte, les artistes exécutaient de brefs numéros, qui étaient presque des intermèdes à l'intérieur d'un événement politique ou humanitaire. Un public khmer et non khmer assistait à cet événement, et le spectacle de théâtre dansé avait également dans ce cas le rôle de fournir la possibilité aux Khmers-américains de se reconnaître culturellement, et pour le public plus vaste d'identifier une culture et une tradition khmères.
- 23 Un autre exemple significatif est celui de la fête de Nouvel An organisée par des dirigeants « officiels » de la communauté khmère de la région de Washington et qui s'est déroulée en avril 1984 dans une école de Arlington, Virginie. Ce festival pour le Nouvel An est l'occasion annuelle que choisit la communauté khmère pour présenter ce que sa propre culture peut offrir de mieux aux Occidentaux, et elle le fait en se conformant aux usages du pays hôte, avec toutes les contradictions que cela comporte. On paie un billet d'entrée ; les danses et la musique sont exécutées sur scène ; le public, en majorité khmer, est assis au parterre ; après le concert, pendant et après le souper, un orchestre de musique pop amuse les personnes présentes et accompagne leurs danses. Dans ce cas, la fonction identitaire de la musique et de la danse traditionnelles s'associe à des modalités d'exécution qui ne sont plus celles, rituelles et cérémonielles, typiques de la tradition. Au contraire, elles s'adaptent à la forme de concert typique de la société occidentale.

Le concert

24 La forme-concert peut être considérée comme emblématique des transformations intervenues. En effet, dès le moment où la musique se transforme en un facteur principal d'identité culturelle, le changement le plus significatif réside dans le contexte de la performance : un lieu caractéristique de la culture occidentale et non plus le contexte traditionnel rituel et cérémoniel. Dans le concert, la musique est exécutée pour un public, payant ou non, qui vient exprès afin d'assister à la performance dans un lieu *ad hoc* et pour qui l'activité exclusive (ou presque) est celle d'écouter les musiciens. Les artistes sont placés sur une scène et les spectateurs restent assis et en silence en face d'eux. Il s'agit de changements déjà amorcés dans le pays même de provenance où, par exemple, le roi Norodom Sihanouk avait fait ériger un beau Théâtre National dans les années 1960 pour des représentations de théâtre et de musique khmère¹³. Toutefois ces transformations ont subi une accélération dans le nouveau contexte américain (occidental), où le concert représentait la forme traditionnellement acceptée de *performance*. Nettl écrit:

« It could be argued that the musical culture of twentieth-century Europe and North America is in essence a concert culture. In contemporary Western culture, the concert may be the ideal locus of performance; but while it accomodates the universe of musical phenomena, it is a rather rigidly circumscribed social event. » (Nettl 1985 : 79).

25 Justement, du fait qu'il est un événement social circonscrit, avec un public qui écoute passivement, assis dans des fauteuils face aux exécutants, le concert implique des transformations par rapport aux modalités d'exécution traditionnelles des Khmers et ceci en plusieurs points :

1. *Perception du temps*. Le concert a en Occident une durée standard, avec deux parties d'une durée variable de trente minutes à une heure, séparées par un entracte. Cette délimitation temporelle ne correspond pas au contexte traditionnel où les performances peuvent varier d'un temps bref jusqu'à une nuit entière, voire jusqu'aux trois jours de la cérémonie nuptiale durant laquelle divers événements musicaux sont perçus comme une unité, même s'il y a des interruptions. A ce propos, les discussions qui surgissaient entre les musiciens et les danseurs de la Khmer Classical Dance Troupe chaque fois qu'il fallait établir le programme pour un concert public, sont significatives. La sélection des extraits devait tenir compte d'une compatibilité de temps très différente de celle à laquelle étaient habitués les artistes au Cambodge. Une telle limitation temporelle comporte des transformations également dans le choix du répertoire et dans les modalités d'exécution.
2. *Choix du répertoire et modalité d'exécution*. Le concert, avec sa durée conventionnelle prédéterminée, produit aussi des changements dans le choix du répertoire et dans les manières dont un tel répertoire est exécuté. Tout d'abord un critère de choix est celui de la variété et de la présentation dans la même soirée de styles et de genres différents, pas nécessairement correspondants aux œuvres exécutées dans un contexte traditionnel, dans lequel c'est l'occasion cérémonielle ou rituelle qui détermine le choix. De plus, la prédétermination des temps provoque une standardisation dans le choix des morceaux à jouer et dans la façon dont de tels morceaux sont exécutés. Par exemple, l'exécution du drame dansé *Reamker* (version khmère du Ramayana) est réduite aux épisodes les plus essentiels pour être insérée dans un spectacle varié représentatif de plusieurs genres. Ceci comporte aussi une standardisation de l'exécution musicale dans laquelle l'improvisation est toujours plus limitée et seules quelques parties de chaque morceau sont interprétées (Giuriati 1992).
3. *Interaction public-exécutants*. Dans les représentations traditionnelles, le public réagit par rapport à la performance avec des commentaires et des rires, participant intensément à l'action ; par exemple, l'apparition sur scène du singe Hanuman dans les représentations du *Reamker* provoque inévitablement dans un public khmer des rires, des applaudissements, des encouragements. Hanuman est en effet un personnage positif et très aimé, et le public souligne sa préférence par des réactions immédiates. La rare interaction entre le public et les exécutants, déterminée est signalée aussi par la différente organisation spatiale du lieu, concourt à son tour à déterminer un répertoire stéréotypé.

- 26 Le cas de l'improvisation poétique chantée *ayai*, genre très populaire au Cambodge, est à cet égard significatif : dans ce genre, l'improvisation et les temps de l'exécution se construisent justement à partir des réactions du public qui rit et commente durant l'exécution. Dans un concert, face à un public qui ne connaît pas la langue ou qui n'est pas familiarisé avec les personnages du Reamker et leurs significations profondes, cette interaction manque, générant par conséquent des exécutions plus simples et standardisées.
- 27 La fonction différente de la musique et la forme du concert comportent donc aussi des transformations dans les répertoires et les modalités d'exécution musicale dans le sens d'une standardisation et d'une cristallisation.

Processus de standardisation des répertoires musicaux

- 28 La fonction de la musique comme facteur d'identité culturelle comporte des transformations qui vont dans le sens d'une standardisation du répertoire. Je ne veux pas attribuer une valeur négative à ces termes. Il s'agit de mutations qui répondent et correspondent vraiment à la fonction différente que développe la musique, du reste de façon remarquable, dans le cas des Khmers de Washington.
- 29 Une première transformation significative provient du fait que l'ensemble instrumental est souvent incomplet sur la terre d'émigration en raison du nombre réduit de musiciens et des difficultés que les musiciens ont à se retrouver pour jouer dans le vaste territoire des Etats-Unis. Il manque quelques instruments, même si le noyau essentiel pour garantir une représentativité du timbre et de la texture polyphonique est présent. La rareté des musiciens fait que le groupe instrumental est composé de spécialistes de genres différents. Ceci constitue une force et en même temps une limite : une force, dans la mesure où, ayant parmi ses musiciens au moins un expert pour chacun des genres *pinpeat*, *mohori* ou *phleng khmer*, l'ensemble est capable d'exécuter des morceaux dans les différents genres. Toutefois la diversité des qualifications et le professionnalisme des musiciens constituent une limite aussi dans l'exécution d'un répertoire déterminé. Par exemple, dans le groupe de la Khmer Classical Dance Troupe, le musicien qui jouait du tambour *samphor* ne connaissait pas la technique de l'instrument avant de se joindre à la troupe, et il se limitait donc à l'exécution des formules de base. Néanmoins, c'est lui l'unique expert chanteur et improvisateur de la musique *ayai*, ce qui permet à la troupe de « couvrir » également un tel genre. Il ne s'agit donc pas de l'inadéquation de chaque musicien, chacun étant spécialiste dans un genre, mais plutôt d'une inadéquation due au nombre limité des musiciens présents dans la région qui les obligent à réunir les forces et à se soutenir les uns les autres.

Fig. 2a: Orchestre de mariage khmer à Washington DC

Photo: Giovanni Giurati

Fig. 2b: Cérémonie de mariage khmère à Washington DC

Photo: Giovanni Giurati

30

D'un point de vue proprement musical, l'improvisation et la variation subissent d'importants changements (Giurati 1995). La musique khmère est traditionnellement improvisée, simultanément par plusieurs exécutants. La mélodie doit être variée chaque fois qu'elle est exécutée, et il y a un terme qui décrit ce processus : *pambhlai* (varier, orner). Le *pambhlai* dans les concerts de la Khmer Classical Dance Troupe est très réduit pour diverses raisons. En premier lieu, comme dans le cas décrit précédemment du tambour *samphor*, à cause des capacités limitées de certains musiciens de la Troupe. Au delà de ce motif contingent il y a toutefois des raisons plus profondes. La faible interaction entre musiciens et auditeurs de

leur musique est fondamentale. Etant donné qu'il n'y a pas la finesse de la variation, les musiciens sont moins motivés pour développer cet aspect de leur exécution. Le manque d'une « censure préventive » de la communauté et d'une évaluation immédiate dans le rapport public-exécutants, comporte également dans ce cas un appauvrissement des variations et une fixation en des formules répétées. En outre, précisément à cause de la faible compétence du public et des différences de compétence entre musiciens, un autre aspect de la variété se réduit, celui qui concerne la structure formelle des morceaux. La plus grande partie des morceaux est constituée par des sections, dites *tot*, qui correspondent, dans le cas de la musique vocale, à une strophe. Souvent dans les concerts aux Etats-Unis, il arrive que, pour un morceau déterminé, on exécute un nombre limité de *tot* par rapport à l'exécution traditionnelle effectuée au Cambodge. Ceci est dû à plusieurs raisons. En premier lieu, la compression de la durée de l'exécution : les temps réduits du concert comportent un raccourcissement de chacun des morceaux dont on exécute moins de strophes. Ensuite, on établit un règlement qui stipule qu'il n'est pas nécessaire d'enseigner de nouveaux *tot* à ceux qui ne les connaissent pas. Les musiciens déclaraient que, plutôt que d'apprendre un nouveau *tot*, ils préféraient répéter plusieurs fois l'exécution de la même section étant donné que cela ne faisait aucune différence pour les auditeurs. En effet, la compétence déficiente des auditeurs, que ce soit les réfugiés khmers ou le plus ample public « américain », ne rend pas nécessaire la variété typique des modalités de l'exécution de la musique traditionnelle khmère.

- 31 Dans ce cas également, on peut donc observer un processus graduel de standardisation du répertoire : moins de sections plus souvent répétées, et moins de variations à l'intérieur de chaque section. Ce processus, du reste, correspond à la nouvelle fonction d'identification de la musique et remplit plus spécifiquement la double fonction de déterminer et renforcer le sens d'identité ethnique et culturelle pour les Khmers-américains, et de déterminer une identité reconnaissable par les non Khmers à l'intérieur de la société multi-ethnique des Etats-Unis.
- 32 Plus la musique est répétitive et reconnaissable dans certaines de ses composantes essentielles, plus elle remplit sa fonction. Donc, on ne peut pas attribuer sans autre une valeur négative à ce processus de standardisation. Au relatif appauvrissement de la forme musicale et des modalités de variation correspond un renforcement de la reconnaissance et de la caractérisation de la musique.

Différences musicales et stratification sociale

- 33 Ces différences dans les usages de la musique et dans les répertoires exécutés sont dues, avant tout, à la migration des réfugiés khmers, éloignés de leur mère patrie et à leur intégration à la société des Etats-Unis. Mais, il existe aussi des diversités dans les fonctions et dans les usages de la musique et des diversités entre les différents groupes sociaux à l'intérieur desquels s'articule la communauté khmère de Washington, D.C. La communauté peut en effet se diviser en deux catégories distinctes : d'un côté les Khmers arrivés aux Etats-Unis en 1975 après la chute du régime du général Lon Nol, soutenu par les Américains. Ce sont les soi-disant réfugiés de la « première vague », installés depuis plus de temps, relativement aisés, avec une certaine maîtrise de la langue anglaise puisqu'ils étaient associés aux Américains déjà au Cambodge. La seconde vague de réfugiés, beaucoup plus nombreuse, est arrivée au début des années 1980, après la chute du régime des Khmers Rouges, en passant par les camps de réfugiés de Thaïlande. Cette seconde vague est composée de réfugiés d'origine paysanne, pauvres et sans aucun contact préalable avec la culture et la langue américaines. De telles différences se reflètent aussi dans la dispersion géographique des réfugiés, avec ceux de la première vague établis principalement dans la banlieue de Washington en Virginie et ceux de la deuxième vague en majorité dans les faubourgs du Maryland.
- 34 La distinction entre les deux classes se note également d'un point de vue musical. Alors que pour les réfugiés de la première vague, beaucoup plus intégrés dans la société américaine multi-ethnique, la musique traditionnelle khmère est utilisée toujours plus comme un facteur d'identification sociale et culturelle, elle reste encore souvent une nécessité pour les réfugiés de la seconde vague. Pour eux, durant les rituels de noces et de possession la musique est un élément indispensable pour pouvoir continuer leur vie selon des schémas traditionnels

dans leur nouveau milieu. La musique est fonctionnellement liée à chaque cérémonie et, dans ce cas, il n'y a aucune préoccupation d'intégration ou d'adaptation à la nouvelle société américaine, mais la volonté de conserver leurs propres traditions¹⁴. Ces réflexions à caractère sociologique sur la fonction de la musique dans la communauté permettent de « lire » et d'interpréter également les produits sonores et musicaux, car c'est justement au niveau sonore que l'on observe ces différences qui se mêlent ensuite aux facteurs sociaux pour déterminer les processus de transformation. La pure écoute musicale, sans une connaissance des processus sociaux qui la soutiennent et la déterminent, perd son sens et sa direction. Simultanément, l'analyse de comportements et de produits musicaux peut tirer au clair les processus sociaux et culturels, comme cela se voit dans la recherche sur cette micro-communauté musicale.

35 Un autre aspect qui mérite d'être souligné est de nature dynamique, c'est l'accentuation du rôle d'identification avec le temps et la marginalisation du rôle de la nécessité. Au fur et à mesure que passent les années et que la communauté khmère s'intègre dans la société américaine, le « besoin » d'avoir de la musique traditionnelle pour mener sa propre vie diminue, alors que le rôle de la musique comme emblème subsiste et se renforce. Un tel processus, même s'il est beaucoup plus rapide, est décrit par Miller au sujet des Laotiens émigrés aux Etats-Unis (Miller 1985)¹⁵.

36 Des ressemblances émergent aussi dans le processus décrit par Reyes Schramm à propos des réfugiés vietnamiens dans le New Jersey (1986 ; 1989). Dans ce cas, la musique adoptée est la *popular music*, résultant d'un syncrétisme entre éléments vietnamiens et occidentaux: « The special ornamentation of sung melodic lines, specifically in solo and recitative sections, the adherence to unison singing by vocal ensembles, and the strong tendency toward pentatonicism to which harmonic usage was frequently subordinated, argued against identification as Western. At the same time, Western harmony had an undeniable impact particularly in the instrumental parts » (Reyes Schramm 1986: 96).

37 Dans ce cas également, il s'agit de formes musicales dont la fonction est de définir une « vietnamité » à l'intérieur de la société des Etats-Unis, même à travers la musique : « Given a situation where Vietnameseness is either to be deliberately maintained or accepted as a function of culture contrast in the American context, it is almost inevitable that the expression system retains traditional values » (Reyes Schramm 1986 : 99). Pour diverses raisons, analysées par l'auteur, la musique traditionnelle en tant que telle est absente dans ce cas, au contraire de ce qui se passe avec les Khmers de Washington, D.C. Il s'agit de processus de transformation déjà initiés au Vietnam même et qui ont subi une accélération parmi les communautés de réfugiés.

38 Si une tendance commune peut donc être observée à l'intérieur des communautés de réfugiés du Sud-Est asiatique aux Etats-Unis, qui permet d'affirmer que la musique devient toujours plus un facteur d'identification et toujours moins une nécessité, on peut noter également des différences dans le rôle joué par la musique dans ces processus. Pour les Khmers, et non seulement à Washington, mais aussi au Minnesota et en Californie, la musique semble avoir une fonction et un rôle beaucoup plus importants qu'auprès d'autres communautés, de sorte que la musique traditionnelle semble avoir survécu plus longtemps et avec une force et une présence plus grandes que dans d'autres cas. Les publications didactiques et les corpus de chants et mélodies parus ces dernières années constituent une autre indication de la continuité de la présence de la musique dans les communautés khmères des Etats-Unis (Catlin 1992 ; Sam et Shehan Campbell 1991)¹⁶. La « musicalité » particulière des Khmers fait de la musique le lieu privilégié pour l'adaptation et la transformation de la communauté de réfugiés à la nouvelle société d'accueil.

39 Evalué sur des temps beaucoup plus longs, un tel processus de transformation et d'adaptation, où le rôle de la musique devient essentiellement celui de marqueur d'identité culturelle, peut être observé et relevé dans la communauté italo-américaine de Baltimore. Cette communauté, constituée en priorité par des Abruzzais et des Siciliens, est installée à Baltimore depuis le début du siècle. Elle est désormais bien intégrée, si bien qu'elle a donné un maire à la ville.

40 La présence italienne est un trait caractéristique de Baltimore, avec en évidence les restaurants de Little Italy, près du centre de la ville et de son élégant Inner Harbour. Pour les Italo-

américains de Baltimore les préférences musicales et les musiques qui les définissent sont pour la plupart des chansons de la fin du xix^e siècle et du début du xx^e siècle, avec une préférence pour les chansons napolitaines. Il s'agit d'un nombre limité de morceaux qui ont une caractérisation d'italianité autant pour les Italo-américains que pour les non Italiens. Un exemple de cette stéréotypisation : à une fête d'une banque de Little Italy qui se tenait dans la rue pour donner envie à de potentiels clients d'investir leurs économies dans la banque, des musiciens étaient présents et exécutaient, avec deux violons et un accordéon, les morceaux les plus classiques du répertoire « italien » : *Funiculi-funiculà*, *'O sole mio*, diverses tarantelles, etc. En allant parler avec les musiciens durant la pause, j'ai appris avec surprise qu'il s'agissait de juifs russes, qui n'avaient aucune peine à exécuter ce répertoire « italien ».

41 La typisation (et stéréotypisation) sonore des Italiens n'aurait aucun sens dans leur pays, où, en effet, au-delà des stéréotypes, il y a une identité musicale certainement plus variée et complexe. Toutefois, pour les Italo-américains (ou plus précisément, pour les Américains d'origine italienne) ces stéréotypes musicaux fonctionnent comme facteur d'identification par rapport aux autres groupes ethniques dont est composée la société des Etats-Unis.

42 Cette dernière observation laisse une question en suspens : est-ce un processus typique ou pour le moins caractéristique de la société des Etats-Unis, organisée et structurée avec une forte solidarité sur une base ethnique, ou s'agit-il d'un processus de transformation plus général, que l'on peut relever également en Europe, où la structuration de la société sur des bases ethniques est beaucoup moins forte (je pense, par exemple, au cas de la France) ? Ce type de recherche peut fournir effectivement des informations sur les cultures qui se transfèrent et sur les processus d'acculturation et de transformation, mais aussi sur les sociétés qui accueillent ces réfugiés et sur le moyen, lui aussi culturellement spécifique, de les intégrer. Il s'agit d'un champ d'étude ouvert sur lequel on s'interrogera toujours plus dans les prochaines années, surtout en Europe.

Bibliographie

ANG Chouléan, 1986, *Les êtres surnaturels dans la religion populaire khmère*. Paris: Cedorek.

BLACKING John, 1977, «Some Problems of Theory and Method in the Study of Musical Change», *Yearbook of the International Folk Music Council* 9: 1-26.

BLACKING John, 1986, «Identifying Processes of Musical Change», *The World of Music* XXVIII/1: 3-14.

CATLIN Amy, 1985, «Harmonizing the Generations in Hmong Musical Performance», in Nazir A. Jairazbhoy et Sue Carole DeVale, eds. *Selected Reports in Ethnomusicology* VI: Asian Music in North America: 83-97.

CATLIN Amy, 1992, *Khmer Classical Dance Songbook*. Van Nuys, CA: Apsara Media for Intercultural Education.

GIANNATTASIO Francesco, 1992, *Il concetto di musica*. Roma: La Nuova Italia Scientifica.

GIURIATI Giovanni, 1988, *Khmer Traditional Music in Washington, D.C.* Unpublished Ph.D. Dissertation, University of Maryland Baltimore County.

GIURIATI Giovanni, 1992, (en collaboration avec Jean-Daniel Bloesch) *Cambodge. Musique de l'exil*. Livret du CD AIMP XXIV VDE-Gallo CD 698.

GIURIATI Giovanni, 1993, *Musica tradizionale khmer*, Modena: Mucchi.

GIURIATI Giovanni, 1995, «Pambhlai: the Art of Improvisation in Khmer Traditional Music». *Cahiers d'études franco-cambodgiens* 5. Phnom Penh Centre culturel et de coopération linguistique, Service culturel de l'Ambassade de France: 24-54.

LORTAT-JACOB Bernard, ROVSING OLSEN Miriam, BEAUDET Jean-Michel, 1996, *Penser la musique, penser le monde: vers de nouveaux rapports entre ethnologie et ethnomusicologie*, inédit.

MERRIAM Alan, 1955, «The use of Music in the Study of a Problem of Acculturation». *American Anthropologist* 57: 28-34.

MILLER Terry E., 1985, «The Survival of Lao Traditional Music in America» in Nazir A. Jairazbhoy et Sue Carole De Vale, eds. *Selected Reports in Ethnomusicology* VI: Asian Music in North America: 99-109.

- NETTL Bruno, 1978, ed: *Eight Urban Musical Cultures: Tradition and Change*. Urbana: University of Illinois Press.
- NETTL Bruno, 1985, *The Western Impact on World Music. Change, Adaptation and Survival*. New York: Schirmer Books.
- POREE-MASPERO Eveline, 1962-1964-1969, *Etudes sur les rites agraires des cambodgiens*, 3 vol. Paris et La Haye: Mouton.
- REYES SCHRAMM Adelaida, 1986, «Tradition in the Guise of Innovation: Music among a Refugee Population». *Yearbook for Traditional Music* XVIII: 91-102.
- REYES SCHRAMM Adelaida, 1989, «Music and Tradition: From Native to Adopted Land Through the Refugee Experience». *Yearbook for Traditional Music* XXI: 25-35.
- RONSTROM Owe, 1991, «Folklor: Staged Folk Music and Folk Dance Performances of Yugoslav in Stockholm». *Yearbook for Traditional Music* XXIII: 69-77.
- SAM Sam-Ang, CAMPBELL Patricia Shenan, 1991, *Silent Temples, Songful hearts: Traditional Music of Cambodia*. Danbury, CT: World Music Press.
- SLOBIN Mark, 1992, «Micromusics of the West: A Comparative Approach». *Ethnomusicology* XXXVI 1: 1-87.
- STOKES Martin, éd., 1994, *Ethnicity, Identity and Music. The musical Construction of Place*. Oxford/ Providence, USA: Berg Publishers.
- TURINO Thomas, 1993, *Moving Away from Silence: Music of Peruvian Altiplano and the Experience of Urban Migration*. Chicago: The University of Chicago Press.
- WATERMAN C.A., 1990, *Jùjù: A Social History and Ethnography of an African Popular Music*. Chicago: University of Chicago Press.

Notes

- 1 Traduit de l'italien par Sabrina Sosa-Pinizzotto.
- 2 Au séminaire, organisé par l'Istituto Internazionale di Studi Musicali Comparati, qui s'est tenu du 24 au 26 janvier 1996 ont participé, outre Lortat-Jacob, Olsen et Beudet, Maurizio Agamennone, Francesco Giannattasio e Giovanni Giuriati.
- 3 *Penser la musique, penser le monde : vers de nouveaux rapports entre ethnologie et ethnomusicologie*. Paris, CNRS, 14-16 Mars 1996.
- 4 Cf. à ce propos Giannattasio 1992.
- 5 Parmi ceux qui se sont récemment occupés des questions relatives à l'immigration, à l'identité culturelle et la culture, et la musique urbaine, cf. entre autres Nettl (1978), Stokes (1994), Turino (1993), Waterman (1990).
- 6 L'article de Merriam « The Use of Music in the Study of a Problem of Acculturation » (1955) est à cet égard particulièrement significatif.
- 7 Pour un compte rendu de l'installation des réfugiés khmers à Washington, D.C., cf. Giuriati 1988 et 1993, ch. VII et VIII.
- 8 Par 'région de Washington, D.C.', on se réfère ici au District of Columbia, le centre véritable de la ville de Washington, et des autres régions suburbaines de la ville faisant partie du nord de l'Etat du Maryland et du sud de celui de la Virginie.
- 9 A propos des vicissitudes de la Khmer Classical Dance Troupe cfr. le film *Dance of Tears* réalisé par Jean-Daniel Bloesch, Apsara Production.
- 10 Pour une description des circonstances de la musique khmère à Washington, D.C., cf. Giuriati 1988. Les enregistrements sonores de la Khmer Classical Dance Troupe ont été publiés dans le CD *Cambodge. Musique de l'exil*, VDE-Gallo CD-698 AIMP XXIV.
- 11 A propos des *arak* au Cambodge cf. Poree-Maspero (1962) et Ang (1986).
- 12 La femme s'adressa particulièrement à moi qui jouais des timbales *ching*, demandant une plus grande netteté rythmique de cet instrument utilisé généralement pour marquer le tempo.
- 13 Ironie du sort, le théâtre, qui avait résisté à la période d'abandon et de dévastation des Khmers Rouges parce qu'utilisé comme un lieu de réunions et d'assemblées politiques, a brûlé en 1993 à cause d'un court-circuit durant des travaux de réfection et de manutention de l'installation électrique.
- 14 Durant le séminaire de Venise, Jean-Michel Beudet a relevé comment l'on pourrait établir plutôt une distinction entre musique interne/externe. Il y a aussi cette dichotomie certainement présente mais

pas tout à fait coïncidente. On peut effectivement jouer également dans une perspective interne pour une auto-affirmation d'identification, même d'une classe sociale sur une autre, comme par exemple dans le cas de la réception de mariage citée précédemment. Il y a certes la composante de présentation de sa propre culture et identité à l'extérieur, mais aussi une exigence toute interne : celle d'exécuter un certain répertoire lié au palais et à la cour, afin de signaler une classe sociale déterminée à l'intérieur de la société khmère. Cela signifie qu'il y a des facteurs internes d'identification qui ont leur poids, surtout dans des sociétés complexes et stratifiées, et qui sont d'autant plus accentuées face à la complexité de la société.

15 Catlin, dans son étude sur les communautés Hmong réfugiées aux Etats-Unis, relève également un rôle similaire de la musique dans les processus d'acculturation et d'adaptation des communautés de réfugiés (Catlin 1985).

16 On peut signaler également la récente publication d'un CD enregistré aux Etats-Unis, *Echoes from the Palace. Court Music of Cambodia*. Sam-Ang Sam Ensemble (Music of the World CDT-140), dont le but principal est de servir de support sonore pour les danseurs khmers émigrés qui ne disposent pas de musique en direct pour accompagner leurs danses.

Pour citer cet article

Référence électronique

Giovanni Giuriati, « La musique comme nécessité, la musique comme identité culturelle », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 9 | 1996, mis en ligne le 05 janvier 2012, consulté le 13 juin 2016.
URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/1223>

Référence papier

Giovanni Giuriati, « La musique comme nécessité, la musique comme identité culturelle », *Cahiers d'ethnomusicologie*, 9 | 1996, 241-258.

À propos de l'auteur

Giovanni Giuriati

Giovanni Giuriati, docteur en ethnomusicologie, est chercheur au Département d'études glottoanthropologiques et musicales de l'Université de Rome «La Sapienza». Il a mené des recherches sur la musique populaire instrumentale dans le Sud de l'Italie, et sur la musique traditionnelle khmère au Cambodge et parmi les communautés de réfugiés; il s'intéresse également à l'analyse sonore assistée par ordinateur. Il est actuellement membre du comité scientifique des Archives d'ethnomusicologie de l'Académie nationale de Santa Cecilia (Rome) et de l'Institut interculturel de musicologie comparée (Venise).

Droits d'auteur

Tous droits réservés

Résumés

Un des nouveaux enjeux de l'ethnomusicologie est l'étude des changements musicaux et de la transformation de l'« objet d'étude ». Les changements affectant la musique des communautés d'immigrants dans les sociétés complexes d'Occident sont à cet égard significatifs. Cet article envisage le cas de la communauté des réfugiés khmers aux Etats-Unis, abordant les changements intervenus au niveau du rôle de la musique : d'une musique traditionnelle considérée comme une nécessité dans la pratique de rituels traditionnels à une musique devenue agent identitaire dans la société multiethnique américaine. Ce changement implique des transformations, tant dans les pratiques musicales que dans la musique elle-même.

Music as necessity, music as cultural identity. The Khmer refugees in Washington, D.C.

One of the nouveaux enjeux of ethnomusicology lies in the study of musical change, and in the transformation of the 'object of study'. In this perspective significant are the musical changes among communities of immigrants in Western complex societies. The article considers the case-study of a community of Khmer refugees in the United States, discussing change in the role of music: from traditional music as a necessity to carry on traditional rituals, to music as a provider of cultural identity in the multiethnic American society. This change implies transformations in the performing practices and in the music itself.