



Vous savez dit métissage?

« Planète métissage », « La belle métisse », « Métissons », « Nuits métisses ... », les déclinaisons sur le thème du métissage sont nombreuses dans le monde culturel contemporain qui s'ingénie à faire sonner la notion sous toutes ses formes et sous toutes ses couleurs. Phénomène de mode, mais aussi concept anthropologique fertile, le métissage a indéniablement le beau rôle et on va même jusqu'à le revendiquer comme une utopie moderne, un nouvel humanisme. Des musiciens jusqu'aux spécialistes des sciences humaines, comment cette notion se décline t-elle dans nos esthétiques musicales ?

Ce dossier s'ouvre sur une sociologie du phénomène « world music » par Denis Constant-Martin qui explore les contours de cette étiquette commode, vaste corbeille accueillant toutes sortes de sonorités et de courants musicaux issus de mélanges divers. Le musicien lyonnais Richard Monségu témoigne de l'intérieur de l'assimilation des musiques d'ailleurs et nous livre sa vision d'une « world-music vue d'ici ». Enfin, Laurier Turgeon vient, sous les reflets flatteurs du mot, révéler les paradoxes et les logiques sous-jacentes des discours du métissage.

Bonne lecture ...

Dossier thématique
Conception : Péroline BARBET
Photos : Benjamin VANDERLICK

pages 9-10
 Les contradictions de la world music, Denis Constant-Martin
page 11
 La world vue d'ici, Richard Monségu
page 12
 Les paradoxes du métissage, Laurier Turgeon
page 12
 Le métissage en sciences humaines, petite bibliographie commentée, Yaël Epstein
 Avec l'aimable contribution du Hall de la Chanson

Les contradictions de la World Music

Entretien avec Denis Constant Martin.

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

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

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

Des musiques "récupérées"

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

Des musiques de synthèse

L'autre facteur qui a modifié les possibilités d'effectuer des mélanges musicaux, par rapport à l'époque des métissages spontanés (où le contact

entre "fiseurs de musique" était direct, en face à face), fut l'invention des techniques de reproduction du son, puis de l'image accompagnée de son. Jusqu'à un certain moment dans l'histoire des sociétés humaines, pour qu'il y ait mélange, il fallait qu'il y ait contact, relation directe entre des individus de chair et de sang. Aujourd'hui cette co-présence n'est plus indispensable : il est possible de travailler en studio à partir d'enregistrements préexistants et de "fusionner", de fondre techniquement des musiques venant d'horizons très éloignés sans que les êtres humains porteurs de ces musiques se soient jamais rencontrés. Ces synthèses répondent à une idéologie prégnante dans les discours sur le monde contemporain et les "musiques du monde" : l'idéologie de la rencontre, la magnification du mélange supposément issu de ces rencontres. Mais les "musiques du monde" de synthèse illustrent aussi le paradoxe ou la contradiction de cette idéologie de la rencontre : la rencontre est souhaitable, elle est bonne (dans un sens humaniste) parce qu'elle permet de connaître l'Autre, de nouer relation avec lui ; mais cette "rencontre" n'a pas nécessairement besoin de lui, l'Autre ; la technique permet de se passer de lui, et de son consentement... Ce paradoxe, flagrant en ce qui concerne les musiques fabriquées en studio, grâce aux échantillonneurs et aux ordinateurs, est également sensible même dans des situations où des musiciens sont mis ensemble. Car, dans le cadre des "musiques du monde", pour les besoins du disque ou des festivals, on peut aussi "produire" de la rencontre : convoquer des gens qui ne se connaissent pas nécessairement et qui n'ont pas une grande familiarité avec la musique de l'autre, pour un concert, pour un enregistrement ou pour un film. L'exemple le plus caractéristique de cette démarche qui consiste, pour des raisons commerciales, à "mélanger" des gens dans des circonstances où ils n'ont musicalement rien à faire ensemble est le film de Wim Wenders, Buena Vista Social Club, construit autour de Ry Cooder. D'après ce qu'on peut voir et entendre

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

"L'éloge dans la méconnaissance"

On retrouve là un discours de l'exotisme qui est récurrent en France (et ailleurs aussi) : une certaine manière de concevoir l'Autre, littéralement de croire le com-prendre (le prendre avec soi, pour soi) et non le con-naître (naître avec lui). Les sociétés européennes ont connu de nombreuses vagues d'exotisme. Au début du 20ème siècle, par exemple, pour demeurer dans l'époque contemporaine, avec l'arrivée du jazz en France et la Revue nègre dont on a surtout retenu les danses "lascives" et "effrénées" d'une Joséphine Baker peu vêtue ; une étude attentive des discours commentant cet événement (travail qu'a effectué Olivier Roueff) met en évidence un certain nombre de points communs avec les discours qui accompagnent la world music. Ils témoignent d'une appropriation de l'Autre que l'on remanie de manière à ce qu'il apparaisse porteur d'une différence suffisante pour qu'il soit attirant, mais pas trop forte pour qu'il ne soit pas déconcertant ou repoussant. Dans l'exotisme commercial, l'Autre doit être consommable. On fabrique

l'Autre mais on construit une différence relative qui ne provoque pas l'effroi. On se rassure soi-même en idéalisant l'Autre qu'on transforme en fonction nos propres besoins. C'est ce que Tzvetan Todorov a appelé "l'éloge dans la méconnaissance". On pourrait donner de nombreux exemples de musiciens africains ou indiens qui travaillent sur des rythmiques complexes et des conceptions du temps extrêmement riches et dont la musique a été reconfigurée pour la world music, dont l'art de l'ornementation a été effacé, dont les rythmes ont été appauvris et étouffés dans un carcan binaire emprunté au rock. Pourtant, derrière l'idéologie de la world music, en dépit de l'exotisme qui l'imprègne, on peut aussi constater, et c'est là où les choses commencent à devenir plus intéressantes, que la valorisation de la rencontre a permis de véritables collaborations musicales. Mais on se rend compte alors que, pour y parvenir, il faut un minimum de connaissances de la musique de l'Autre et un minimum de fréquentation de l'Autre. C'est à ces conditions que peuvent survenir le dialogue musical, et peut-être l'invention d'un nouveau langage. Quelques projets ont été réalisés dans cet esprit et ont abouti à des productions passionnantes et sur le plan humain et sur le plan musical.

Je peux citer pour exemple le projet de création de Jean-Louis Méchali et des Urbs (jeunes percussionnistes issus de quartiers du 9-3 utilisant des matériaux de récupération), Liboma Minghi. Ils ont travaillé pendant un an à Kinshasa avec des jeunes Congolais (RDC) et le rappeur Bebson de la Rue. Jean-Louis Méchali rend compte de cette aventure en concluant d'un sourire épanoui : « C'est formidable, ils ont complètement transformé notre projet, c'est devenu LEUR projet. » C'est ce que je voudrais souligner : à côté des manipulateurs de musique que seul intéresse le profit, il y a de nombreux musiciens qui, de tous bords, utilisent les moyens de communication actuels (techniques, transports, etc.) pour établir de véritables relations humaines et permettre à leurs auditeurs de découvrir l'Autre tel qu'il est, et la culture dont il est porteur.



L'individuel et le collectif

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

Aujourd'hui en France

Plus récemment, en France, on a assisté à l'émergence du raï à partir du mélange d'éléments empruntés à un genre de l'Algérie occidentale et du rock tel qu'il se pratiquait en France. Il y a également une réinvention permanente du rap par des groupes ayant le plus souvent une expérience de travail collectif dans des milieux sociaux mélangés et défavorisés. Mais

commerciallement, le rap, considéré comme d'origine américaine, s'est imposé comme étiquette autonome et n'est pas inclus dans la world music bien que son histoire aurait pu l'y conduire ; c'est une illustration supplémentaire de la nature artificielle de cette étiquette.

Le raï sera parfois inclus dans la world music (il figure dans le Rough Guide de la world music, juste avant le flamenco), parfois non. Il en va de même pour le ska ou le reggae. Ceci indique qu'il faut se pencher sur les processus musico-sociaux et les enjeux économiques pour comprendre comment sont créés et utilisées des étiquettes commerciales comme world music. Il faut se poser des questions simples : qui donne quel nom à quelle musique dans quelles conditions et à destination de qui ? Pour y répondre, on peut regarder comment sont organisés les bacs des disquaires, étudier la manière dont les étiquettes musicales sont employées dans la presse, noter les genres musicaux qui figurent dans les ouvrages consacrés à la world music et au programme des festivals, faire attention à la manière dont les musiciens qualifient eux-mêmes la musique qu'ils jouent. Et il faut aussi tenir compte des emboîtements et empilages qui font que, sous world music, on trouvera, bien que pas exclusivement, des genres musicaux déjà dotés d'un nom propre (calypso, soukous, qawwali, flamenco).

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

Le mot métissage a fait l'objet chez les historiens et les anthropologues de débats animés dont il n'est pas possible de rendre compte dans un tel entretien. Pour résumer, métissage est souvent compris comme signifiant le mélange d'éléments purs, ce qui dans le domaine des sociétés humaines n'a jamais existé ; il a, au départ, été conçu comme une dégénérescence (le « métis » est inférieur par rapport au

« pur » ; le « pur » se dégrade quand il est « mélangé ») ; il connote souvent la stérilité. Bref c'est un terme chargé d'histoire qui charrie des appréciations négatives du mélange (comme, d'une autre manière, hybridité). C'est pourquoi certains auteurs préfèrent en revenir à mélange, qui est moins marqué. Il faut toutefois noter que des historiens ou philosophes continuent à employer métis en précisant le sens qu'ils donnent à ce mot pour éviter toute confusion, c'est le cas de Serge Gruzinski (auteur de *La pensée métisse* ou de Édouard Glissant qui, dans *Poétique de la Relation et le Traité du tout-monde*, l'emploie avec des réserves en en faisant le point de départ des dynamiques de créolisation). En fin de compte, l'important est d'être conscient des sens qui peuvent se cacher derrière ce mot et de faire attention à la manière dont il est employé.

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

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

1. le patchwork, niveau premier de la rencontre où les éléments hétérogènes forment un ensemble mais restent clairement juxtaposés ;
 2. la synthèse ou la fusion, qui marque une imbrication plus grande des éléments qui entrent dans le mélange, mais où on peut en encore discerner ces éléments ;
 3. la création, à partir des mélanges (mélanges de mélanges), dans des conditions sociales particulières, sous l'impulsion d'individus innovateurs ; alors les éléments originels sont complètement fondus et ne sont plus repérables, de nouvelles formes sont inventées, auxquelles des noms originaux sont donnés ; l'exemple par excellence en serait le jazz.
- Ces stades peuvent coexister et se recouvrir partiellement. On peut le constater, par exemple, à la Guadeloupe et à la Martinique. Des genres sensiblement différents, dotés de noms différents, y coexistent. Toutefois ils possèdent, à côté des traits qui les singularisent, des caractéristiques communes et les musiciens en pratiquent souvent plusieurs.

La leçon de la world music ? Accepter l'unicité des phénomènes musicaux

Étiquette commerciale au départ, la world music a favorisé de nouvelles manières de parler de la musique. En un premier temps, on y a entendu l'écho d'un culte du mélange (du

« métissage ») dans lequel les conditions du mélange étaient négligées (en particulier la violence, l'inégalité et le mépris de l'Autre conduisant à sa déshumanisation qui ont gouverné les sociétés coloniales et esclavagistes et pesé sur le développement des sociétés urbaines modernes) pour ne retenir que le mythe, ne correspondant à aucune réalité historique, d'une harmonie universelle dont la fraternité musicale serait l'émanation. Ce discours a ensuite été critiqué ; l'histoire a été rappelée et mise en rapport avec le présent. Dans cette perspective, les « musiques du monde » ont été utilisées pour faire connaître des sociétés d'ailleurs, pour faire prendre conscience des problèmes auxquels elles sont confrontées et mettre en mouvement des mécanismes de solidarité (c'est l'esprit qui sous-tend le festival des Nuits atypiques de Langon, en Gironde, et le soutien qu'il a apporté à la création du festival de Koudougou, au Burkina Faso).

Enfin, l'absurdité d'une conception des « musiques du monde » réduites à certains genres seulement de musiques commerciales ou commercialisées a poussé des musicologues à s'en emparer pour affirmer l'universalité de la musique comme pratique créatrice humaine ainsi que l'égalité de toutes les musiques. Ceci n'abolit en aucun cas le droit au jugement esthétique mais ils veulent par là indiquer que toutes les musiques sont des phénomènes sociaux dignes d'intérêt et récusent les oppositions ordinairement pratiquées par le passé entre musiques « savantes » et musiques « populaires », musiques « traditionnelles » et musiques « modernes », musiques « primitives » et musiques « civilisées ». En d'autres mots, pour eux, toute musique est bonne à étudier ; la musicologie doit s'intéresser à toutes les musiques et aux relations qu'elles entretiennent ; donc trouver les outils pour ce faire. Et c'est cette conception que je m'efforce de défendre.

On peut espérer, il faut espérer, que ces deux derniers types de discours sur les « musiques du monde », celui qui veut faire connaître les sociétés à travers les musiques pour éveiller les solidarités et celui qui veut que toutes les musiques soient également dignes d'intérêt, vont converger pour que, à partir d'une meilleure information sur les musiques dans toute leur diversité, se diffuse une féconde connaissance des sociétés d'ailleurs sur la base de laquelle s'élancent des col-laborations, des efforts pour travailler ensemble, afin de lutter contre les systèmes d'oppression et d'exploitation qui s'étendent et s'appesantissent aujourd'hui sous le couvert de ce qu'on nomme pudiquement la globalisation ou la mondialisation. La dernière contradiction, une contradiction fructueuse cette fois, des « musiques du monde » serait que, conçues dans la poussée sauvage de la mondialisation, elles puissent servir à en contrebattre les effets nocifs.

Propos recueillis par P.B.

- Denis-Constant Martin, auteur de :**
L'Amérique de Mingus, musique et politique: les "Fables of Faubus" de Charles Mingus, Paris, P.O.L., 1991 (avec Didier Levallet)
Le gospel afro-américain, des spirituals au rap religieux, Arles, Cité de la musique/Actes Sud, 1998
La France du jazz, musique, modernité et identité dans la première moitié du XXe siècle, Marseille, Parenthèses, 2002 (avec Olivier Roueff)
Sur la piste des OPNI (Objets politiques non identifiés) Paris, Karthala, 2002

Métissage musical ?

Réactions et échos croisés de chanteurs engagés ...

Manu Théron

Marseille/ Chanteur de langue occitane
 Cor de la Plana/ Tchina na pour

« Le métissage musical ? C'est une lapalissade. Dès que tu joues avec un musicien ; il y a métissage. Dès que tu rencontres quelqu'un sur une création donnée, il y a métissage, quelque soit l'origine des musiciens. En revanche, s'il y a une volonté avérée de dire « tiens je vais prendre des rythmes africains et je vais ajouter telle ou telle chose », on n'est plus dans du métissage ; on est dans une recherche esthétique qui n'aboutit pas forcément, parce qu'elle ne maîtrise pas toujours les deux aspects de ce qu'elle veut mélanger. Un Européen qui veut introduire la musique africaine à ses créations n'a pas toujours la connaissance qu'il faut de la musique africaine pour savoir à quoi correspond ce qu'il va faire. En ce qui me concerne, j'ai fait des choses avec du répertoire populaire religieux algérien du sud, parce que je chantais déjà du répertoire religieux populaire du sud de la France. On s'est rencontré de façon intelligente sur cette histoire, on a su rester à l'écart, tout en se mélangeant quand la musique l'exigeait ».

Claude Sicre

Toulouse/ Chanteur de langue occitane et française
 Fabulous Trobadors

« J'entends beaucoup parler de métissage musical, le métissage ça se fait sur des siècles, c'est un processus qui réunit beaucoup de gens et qui s'inscrit dans la fonctionnalité complète de la musique avec ses aspects circonstanciels, rituels, éducatifs et autres. Toutes les musiques populaires d'aujourd'hui sont le fruit de mélanges plus ou moins forts. Aujourd'hui, tout le monde parle de métissage, on met un instrument local avec un instrument africain, on ajoute quelques orientalismes mélodiques ; on dit qu'on a fait un métissage. Pour moi, tout ça c'est souvent fait à la va-vite, c'est une forme d'idéologie esthétisante. On n'a pas capturé l'Orient parce qu'on a fait « fa » au lieu d'un « mi ». C'est tout un rapport au monde et donc c'est complexe. »

Benat Achary

Chanteur de langue basque

« Il faut faire attention aux mots. Le métissage n'est peut-être pas le mot exact. Comment renaître dans une rencontre, comment inventer du neuf dans une rencontre. Si on voit le métissage comment une fusion, je pense qu'on ne peut pas aller très loin dans ce sens-là. Mais si le choc de la rencontre est tel qu'il naît du neuf, c'est très important. Je suis pour la rencontre et j'attends d'elle qu'elle crée une naissance. La world music actuelle est très absorbée par le commerce, elle se satisfait du premier niveau qui est le fusionnel immédiat, cela ne peut pas aller très loin. »





Jean-Claude Acquaviva
Chanteur de langue corse
A Filhetta

« Le métissage est une nécessité, d'abord parce que nos traditions sont elles-mêmes le fruit d'un métissage et il faut que les choses continuent ainsi. Partout dans le monde on trouve des gens qui ont une façon de chanter qui est très proche de la nôtre, qui ont des comportements dans le chant qui nous sont familiers. La Corse ayant été un carrefour, nous sommes descendants de gens venus de l'Est, du Sud, du Nord etc. C'est important d'insister sur cette idée ; on se construit aussi dans l'altérité. Notre tradition n'est pas sortie de nulle part, elle n'a pas jailli sous un châtaigner un matin d'avril en l'an de grâce je ne sais combien. C'est une mémoire qui s'est construite patiemment, chaque génération faisant apport. Pour nous la tradition est un tamis. Ce qui est important c'est de faire apport sans cesse, pour que ce tamis ait encore une justification. Si on s'arrête à un moment donné, il ne va plus rien se passer et la tradition va se recroqueviller. D'où cette nécessité d'être toujours à l'écoute, d'accepter d'être en perpétuelle construction, et le métissage en ce sens fait partie de notre parcours. »

Allan Stivell
Musicien breton

« D'une certaine manière je pense qu'on se renforce à chaque fois. Les gens timorés craignent qu'à chaque rencontre, on se fonde dans l'autre. Toujours ce manque de confiance en soi... Je prétends au contraire qu'à chaque fois, on comprend mieux ce qu'on est nous-même. Ça permet de voir ce qu'on a à transmettre de vraiment original, de mieux s'en rendre compte. Certains Bretons peuvent parfois ne pas reconnaître ce qui est le plus caractéristique de la culture bretonne. On oublie quelquefois qu'il y a nécessité de se frotter aux autres, non seulement pour vivre mieux, mais aussi pour mieux se connaître, donc paradoxalement pour le maintien de l'originalité de chaque culture. »

Amazigh Kateb
Grenoble
Gnawa Diffusion

« Aux gens qui parlent de métissage, je préfère des gens qui font des métisses. D'une manière générale, tout est métissage. En réalité tout est un mélange de quelque chose et l'on est tous le fruit d'un métissage. Si on pense comme cela, on enlève toute notion de métissage et on dit que de toute manière, on est le fruit d'un mélange et du hasard. Quelque part je crois que vouloir absolument la promotion du métissage, c'est suspect. »

Ces témoignages sont extraits du site internet "Langues de France en chansons", créé par le Hall de la Chanson en partenariat avec la Délégation générale à la langue française et aux langues de France du Ministère de la culture. Un passionnant et ludique tour de France à découvrir librement sur www.lehall.com, le site du patrimoine de la chanson.

La world vue d'ici

Entretien avec Richard Monségu, musicien et compositeur du duo AntiQuarks

CMTRA : Richard, tu t'inscris dans une démarche particulière puisque tu allies à la création musicale, une recherche qui puise dans des outils apportés par la sociologie. Comment conçois-tu ton implication de musicien dans la connaissance des musiques de l'autre ?

R.M. : Quand on est musicien et qu'on a affaire à la création, on se construit une culture musicale personnelle étroitement liée aux rencontres et aux choix que l'on va faire pour mettre à profit ces rencontres. Dans mon cas, j'ai la chance d'avoir fréquenté des musi-

ciens en situation d'exil qui ne pratiquent pas la musique dans un réseau socioculturel mais plutôt culturel, dans le sens anthropologique : ils jouent la musique de fête comme nos musiciens de bal d'autrefois. Ces musiciens là m'ont beaucoup inspiré dans toute ma démarche personnelle. J'ai vécu et joué avec des musiciens gitans, afghans, maghrébins, caribéens et africains. Qu'est-ce que je peux faire de cette expérience ? Comment l'exploiter ? J'ai une pratique basée sur un terrain musical d'exil et j'utilise une connaissance supplémentaire, plutôt issue des pères fondateurs de la sociologie critique. Cela m'autorise à poser la question de la valeur de ces musiques dans les musiques actuelles. Je suis un autodidacte qui croise une démarche savante avec une réalisation populaire. La forme de ma composition révèle ces préoccupations.

Dans la démarche artistique que nous menons actuellement dans AntiQuarks, le métissage est un acte de création. La « world music » que nous proposons s'intéresse à tout ce qui est anonyme, atypique et anomique. Rendre hommage aux accidents de

confronter au contexte social du faire : être capable de jouer dans le style (« en faisant style » comme on dit), c'est mettre en chair les choses de l'esprit, sans mystification, tout en concevant l'improvisation. Comprendre sans figer.

La « world music » en France, c'est faire venir des groupes étrangers dans un marché d'offre et de demande contrôlé par le culturel cultivé. Les musiciens exilés qui vivent ici n'intéressent que les politiques socioculturelles. On sait que nul n'est prophète en son pays. Mais quel est celui de l'immigré ?!

La musique du monde vue par les Français est traditionnelle et pittoresque, savante ou populaire mais rarement moderne et électrique. En effet, la « modernité » d'une autre culture (musicale ou autre) inquiète. Aujourd'hui, quel est le profil type du « vrai » artiste de musique du monde à

tait pas encore à cette époque. J'invente des langues qui sonnent vraies parce qu'elles se basent sur l'intention et l'intonation.

Tu combats aussi la vision d'un métissage heureux et pacifié qui ne serait pas le reflet des réalités historiques. Manifestement, ta musique cherche à faire entendre les luttes ?

Oui... les luttes et les situations d'honneur. Toutes les histoires racontées dans le livret de l'album parlent de ça. La musique est une sublimation qui suggère une démarche et un discours. Par exemple, utiliser un rythme créole dans une musique qui parle de l'inquisition, c'est jouer avec le sens sans que cela se voit. Parce que si j'ai envie de parler de l'Inquisition, de la guerre et des conquistadors, je peux très bien le dire avec des paroles qui accusent ou dénoncent. Concrètement, je parle



AntiQuarks photo: DR

ciens en situation d'exil qui ne pratiquent pas la musique dans un réseau socioculturel mais plutôt culturel, dans le sens anthropologique : ils jouent la musique de fête comme nos musiciens de bal d'autrefois. Ces musiciens là m'ont beaucoup inspiré dans toute ma démarche personnelle. J'ai vécu et joué avec des musiciens gitans, afghans, maghrébins, caribéens et africains. Qu'est-ce que je peux faire de cette expérience ? Comment l'exploiter ? J'ai une pratique basée sur un terrain musical d'exil et j'utilise une connaissance supplémentaire, plutôt issue des pères fondateurs de la sociologie critique. Cela m'autorise à poser la question de la valeur de ces musiques dans les musiques actuelles. Je suis un autodidacte qui croise une démarche savante avec une réalisation populaire. La forme de ma composition révèle ces préoccupations.

Est-ce que tu revendiques le métissage musical comme un processus artistique et personnel ?

Que fais-tu de son côté pratique et consuel ?

Le métissage, qu'on parle de syncrétisme ou de mélange, concerne au départ des groupes sociaux qui subissent des contraintes sociales spécifiques : les colonisations, les esclavages, les conflits meurtriers. En gros, des situations extrêmes d'aliénation. Il s'agit d'un moment de l'Histoire où le groupe social tente un ultime recourt pour sauver un système symbolique de valeurs indispensables à toute culture. C'est en tous cas dans des contextes de

l'Histoire. Notre « world music », c'est le soldat inconnu sans monument ! Les compositions d'AntiQuarks fonctionnent comme un échange de dons. Pierre Bourdieu parle d'une économie des biens symboliques où ce qui est donné se doit d'être rendu sous une autre forme et plus tard. On ne rend pas ce que l'on nous offre dans le même temps, sinon c'est du troc. Cette manière de rendre hommage autrement que par l'imitation se retrouve dans notre travail de composition. La recherche a un côté autodidacte dans le sens où elle passe son temps à croiser des informations inattendues pour faire des trouvailles. J'essaie d'accoucher d'une forme qui se situe dans l'histoire en utilisant la fiction pour matérialiser un présent dans le passé, pour créer un point de vue dans l'histoire. Par exemple, je suis né en 1969, peu de temps après les premières indépendances africaines des années 60. Je fais donc partie de la première génération française après la décolonisation. Qu'est-ce que j'en fais en tant que mémoire ? C'est aussi en ces termes que je réfléchis.

Qu'est ce que tu appelles "digérer les musiques immigrées" ?

C'est simple. Tout d'abord, écouter le disque d'AntiQuarks ! Plus sérieusement, comment parler d'une musique africaine sans faire de la musique africaine ? Là, ce n'est plus un mélange. Il s'agit d'identifier les façons de voir plutôt que les façons de faire. Dans le même temps, pour pouvoir travailler sur les façons de voir, il faut se

la mode consensuelle ? Pour grossir l'image : on le fait venir d'ailleurs, il est vieux, c'est un maître. Pour moi, ce qui compte, c'est de rendre visible la « world music » française. Et là, ce n'est plus une question de papiers.

Ces différents apports que tu intègres dans ta musique, les travailles-tu en termes de réconciliation ou préfères-tu entendre les contrastes ? Tu sembles vouloir soulever les contradictions...

Il s'agit de trouver les individus qui réconcilient mais qui ne peuvent réconcilier qu'en se mettant en opposition par rapport à une légitimité autoritaire. La légitimité, c'est quoi ? Un pouvoir qui évolue selon l'histoire. Par exemple aujourd'hui, la télévision et les majors détiennent le pouvoir de diffusion de la musique. Ce sont des découvreurs autorisés et mandatés. Ils font la pluie et le beau temps. L'histoire a toujours créé ces légitimités. J'arrive à un moment de l'histoire, et c'est aussi celle de ma génération où, si j'analyse et si je regarde ce que je suis, je ne peux faire que ce que je fais. Je prends position contre et dans une réconciliation. Il est temps de solidariser les énergies créatrices et critiques.

Dans votre production sonore, comment cela se manifeste-t-il ?

Dans le fait d'entremêler fiction, réalité et anachronisme avec une vieille, une batterie et des voix. Par exemple, je fais chanter un commandant de vaisseau du 16ème siècle en créole alors que c'est une langue qui n'exis-

d'individus qui n'ont pas le choix parce qu'ils sont pris dans les choses. Il ne s'agit pas de régler des comptes mais de dévoiler. L'exercice de la sublimation permet à la musique, dans son résultat, de parler au corps et de faire sentir l'émotion.

Parmi les musiciens exilés que tu as rencontrés, y a-t-il un discours ou une recherche revendiquée de métissage ?

Non, il n'y a pas de discours sur le métissage. Ce terme n'existe d'ailleurs pas pour eux. Ils exécutent la musique avec l'évidence « naturelle » d'être autorisés à créer et mélanger (guitare électrique et luth arabe par exemple). Ce qui est selon moi une spécificité totalement méconnue de la musique populaire « exotique » que l'on se représente comme figée par des règles strictes. Le musicien exilé est aussi un voyageur en quête de liberté d'exécution.

Lorsque j'ai commencé à enquêter en 1992 sur les musiciens immigrés maghrébins à Lyon, j'ai demandé naïvement à un joueur de luth ce qu'était la musique traditionnelle, et il m'a répondu quelque chose d'assez révélateur. Il m'a dit que la musique traditionnelle c'est avant tout une manière d'interpréter, un « touché » personnel. La musique populaire n'a de discours que ses actes. Elle révèle un état d'esprit qui peut déplacer la matière et provoquer l'histoire de la musique. En ce sens, la musique populaire est savante.

Propos recueillis par P.B.

Site internet :

antiquarks.free.fr

contact@antiquarksduo.org

CD :

La moulassa,,

AntiQuarks

En vente VPC, p.17

Date :

Le 31 mars : salle

Genton - Accords

Croisés (Lyon - 69)



Les paradoxes du métissage

Par **Laurier Turgeon**
CELAT, Université Laval,
Québec, Canada

L' introduction récente du mot « métissage » dans le lexique des sciences humaines exprime une volonté de situer le métissage au cœur de tout processus culturel, tant du monde occidental lui-même que sur ses franges coloniales. Très présent dans le discours scientifique, il y a aujourd'hui une volonté de valoriser le métissage, voire de métriser la culture. Ce goût nouveau pour l'hétérogène s'exprime dans la cuisine, mais aussi dans l'art, la musique et la littérature. Les artistes et les œuvres métrisés sont vénéérés par les critiques et les amateurs d'art, tant en Amérique du Nord et en Australie qu'en Europe. Plusieurs grandes expositions internationales d'art contemporain ont exploité le thème du métissage ces dernières années. La « world music » est devenu synonyme de métissage dans le domaine de la musique. Le métissage s'exprime avec encore plus de force dans la littérature contemporaine par ce que certains appellent une « esthétique migrante », soit une nouvelle esthétique fondée sur la mouvance énonciative qui définit le mode même de la constitution du sujet. Le soi se met en lieu et place de l'autre pour se construire à partir de lui. Par une sorte d'acculturation volontaire, ces écrivains s'inscrivent non seulement dans une autre culture, mais sacrifient leur langue maternelle pour écrire dans celle de leur culture d'adoption.

Si le métissage est maintenant valorisé, esthétisé, idéalisé même dans nos sociétés contemporaines, il n'en a pas toujours été ainsi. Le mot métis possède son histoire qui est marquée négativement jusqu'à la deuxième moitié du XXe siècle. Il apparaît dans le contexte colonial pour désigner les enfants de sang-mêlé, au statut incertain, pris dans une tension entre colonisateur et

colonisé. Il renferme alors une connotation très péjorative parce que l'expression d'une transgression fondamentale entre l'Occident et son Autre. Pendant très longtemps donc, il renvoie aux domaines de la biologie, du corps, et de la sexualité honteuse entre espèces différentes.

Depuis une vingtaine d'années, le mot métissage a été repris essentiellement pour lutter contre les purismes et les fondamentalismes de toutes sortes. Il se veut un moyen de caractériser et favoriser la multiplication des contacts, des échanges et des mélanges dans le monde contemporain. On entend rarement le mot métis, en tant que sujet, mais beaucoup celui de métissage qui renvoie à un processus culturel. Le métissage est devenu une métaphore pour dire le monde postmoderne. L'expression « métissage culturel » définit par défaut un phénomène omniprésent, de nature multiple et fragmentaire, qui se présente comme un universel dans le monde contemporain, celui de la mondialisation. Le mélange est partout, représenterait-il un nouveau patrimoine entraîné de devenir hégémonique?

Autrefois employé pour condamner les mélanges ethniques dans les colonies, le métissage se manifeste maintenant à grande échelle dans les déplacements de populations des pays anciennement colonisés vers des métropoles devenues multiethniques et multiculturelles. Mais ces groupes déterritorialisés ne demeurent-ils pas des isolats, comme l'évoque le mot « diaspora » qui leur est souvent accolé? Faut-il rappeler que les déplacements transnationaux de populations ne touchent qu'une partie infime de la population mondiale. Les masses sédentaires, qui représentent la vaste majorité de la population de la planète, n'ont bien souvent même pas accès à l'internet. S'agit-il réellement d'un mélange harmonieux, ou bien d'une nouvelle forme de colonisation, intériorisée? Il se manifeste à l'échelle des nations, à l'intérieur desquelles des cultures métrisées, issues de ces populations déplacées, ont pu voir le jour, telles que les Chicanos aux États-Unis, les Beurs en France, ou les Jamaïcains au

Canada. Mais ces cultures métrisées n'ont-elles pas pour corollaire de nouvelles formes de ségrégation, de fractionnement? Le métissage se manifeste à l'échelle individuelle, dans le cas des mariages mixtes ou de l'adoption, mais à quel moment le « mélange des couleurs » devient-il un mélange culturel? Le métissage est aussi apparemment partout dans les nouvelles formes de communication, dans le « réseau », le « filet », le « tissu » des



échanges d'information. Mais ces fils enchevêtrés, cet « emmêlement », conduisent-ils réellement au mélange, ou servent-ils à une consolidation, une réification du même?

Le multiculturel, implicitement discriminatoire, se pare de l'esthétique de l'hétérogène, mode de vie élitiste qui aime les emprunts, le mélange des genres, mais à condition que cette diversité bariolée n'altère pas en profondeur des valeurs curieusement rémanentes, persistantes. Par exemple, l'Équateur, comme beaucoup d'autres pays de l'Amérique latine, a construit son idéologie nationale sur le métissage qui a été un moyen efficace pour les élites locales d'écarter le pouvoir métropolitain espagnol puis, du même coup, de marginaliser tous ceux qui n'étaient pas métrisés, c'est-à-dire les indigènes et les noirs. La version plus contemporaine du nationalisme métis de l'Équateur enferme les indigènes et les noirs -près de la moitié de la population- dans un

multiculturalisme néo-libéral qui prône la tolérance et l'intégration mais qui, en même temps, entretient leur exclusion en les identifiant comme « autre ». Même lorsqu'on accorde à ces communautés culturelles des droits -l'usage de leur langue par exemple-, il s'agit de la reconnaissance d'une particularité ethnique qui tend à accentuer leur différence et à renforcer les hiérarchies sociales en place. La reconnaissance de la diffé-

rence par son incorporation à l'intérieur de l'état postcolonial contribue à faire des particularismes culturels une forme universelle de la domination culturelle postmoderne.

Bref, il faut rester critique envers la notion de métissage présentée trop souvent et facilement comme une idéologie salvatrice. Elle est maintenant en passe de devenir une esthétique universelle, acceptée et partagée par tous, voire imposée aux autres. L'hybridité est célébrée par les critiques d'art et elle devient un bien de consommation de masse. La diversité culturelle se vend, elle est désormais au service du capitalisme mondial et de la mondialisation. Je veux ici mettre en garde et souligner que le métissage ne produit pas toujours du beau et il n'est pas forcément libérateur. Le métissage devient souvent un discours intégrateur, mais qui n'a que peu d'existence dans la vie sociale et économique. Par exemple, le Canada qui s'annonce comme bilingue et multiculturel est, en réalité, un pays dominé par une langue, l'anglais, et une culture, anglo-américaine; les minorités linguistiques et culturelles n'ont qu'une existence folklorique. Les sociétés pharmaceutiques fabriquent de plus en plus de médicaments tirés de pratiques médicinales amérindiennes, mais sans compenser ni même reconnaître les porteurs autochtones de ces traditions. Le Musée du quai Branly se présente comme un lieu où dialoguent les cultures. Mais quand voit-on des amérindiens dialoguer avec des français? Les musées ne sont-ils pas des lieux de « vernissage » plutôt que de métissage? Force nous est de constater que le métissage résulte bien souvent d'une stratégie d'appropriation plutôt que d'un échange réciproque. Tout compte fait, ne faut-il pas reconnaître que le métissage est un phénomène politique que l'on ne peut pas réduire à une théorie culturelle?

Laurier TURGEON, Auteur de : *Patrimoine métrisés, contextes coloniaux et postcoloniaux*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2003

Petite bibliographie commentée.

Le métissage en sciences humaines

La notion de métissage a fait son apparition dans les sciences humaines françaises dans les années 50. Plus qu'un concept permettant de décrire des réalités sociales, elle est devenue un véritable paradigme, l'opérateur d'un renversement de la pensée anthropologique elle-même. Le premier à introduire la pensée du métissage est l'anthropologue **Roger Bastide**. Selon lui, chaque sujet soumis à plusieurs influences culturelles met en œuvre une stratégie permettant de fonctionner alternativement selon les codes d'un monde ou de l'autre et d'adopter selon les moments les traits d'une culture ou d'une autre. Il propose de renoncer aux oppositions duales et aux mélanges hybrides et pense la complexité des interactions culturelles en termes de complémentarité et d'interpénétration.

Pour l'anthropologue **Jean-Loup Amselle**, l'idée qu'il existe des « cultures » autonomes et distinctes est une construction ethnologique et historique, bien souvent instrumentalisée à des fins politiques. Plus largement, il remet en cause cette « raison ethnologique » qui extrait, classe, « purifie » et qui sépare les cultures ou les ethnies, de la même façon qu'elle avait jadis séparé les « races ». Il adopte une approche mettant l'accent sur l'indistinction et le syncrétisme (mélange dont les parties sont indissociables). Il rejoint ici la pensée de l'historien **Serge Gruzinski** ; « les métrissages appartiennent à une classe d'objets face auxquels l'historien paraît assez désarmé ». L'historien préfère les ensembles stables et définis, considérant le mélange des peuples et des cultures comme un phénomène transitoire entre deux périodes de stabilité politique et culturelle conçues comme des « retours à la normale ». Le côté positif du métissage est la capacité des individus d'ajouter des patrimoines culturels dans la mesure où l'individu est libre de pouvoir choisir. Le négatif, c'est lorsque le mélange est imposé. Le métissage exprime la réaction des populations qui sont métrissées ou bien une manière de manipuler les populations pour mieux les dominer. Au contraire, pour l'ethnologue **François Laplantine**, le métissage n'est ni une « résolution euphorique des contradictions dans un ensemble homogène » ni une alternance d'éléments séparés, mais une tension permanente et inachevée. Distinguant la pensée du métissage des notions de mélange, de mixité, d'hybridité, voire de syncrétisme qu'il juge insuffisantes pour rendre compte de ces phénomènes, il en fait un processus de dessaisissement et de renoncement, une pensée -et d'abord une expérience- de la désappropriation, de l'absence, de l'incertitude qui peut jaillir d'une rencontre. La condition métrissée peut être douloureuse. Et à la fois, c'est elle qui nous arrache à la reproduction du même.

Roger Bastide

Le principe de coupure et le comportement afro-brésilien. Bastidiana. Paris, 1954.

Jean-Loup Amselle

Logiques métrissées : anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs, Paris, Éd. Payot, 1999

Branchements : anthropologie de l'universalité des cultures, Paris, Champs Flammarion, 2005

Serge Gruzinski

La pensée métrissée, Arthème Fayard, Paris, 1999.

Les quatre parties du monde. Histoire d'une mondialisation, Éditions de La Martinière, Paris, 2004.

François Laplantine

Le Métissage, Dominos Flammarion, Paris, 1997.

François Laplantine, Alexis Nouss, Métissage, De Arcimboldo à Zombi, Pauvert, Paris, 2001

