

## LES SIRÈNES DE LA WORLD MUSIC

**Denis Laborde**

**Gallimard** | « Les cahiers de médiologie »

1997/1 N° 3 | pages 243 à 252

ISSN 1777-5604

Article disponible en ligne à l'adresse :

---

<http://www.cairn.info/revue-les-cahiers-de-mediologie-1997-1-page-243.htm>

---

!Pour citer cet article :

---

Denis Laborde, « Les Sirènes de la World Music », *Les cahiers de médiologie* 1997/1 (N° 3), p. 243-252.

DOI 10.3917/cdm.003.0243

---

Distribution électronique Cairn.info pour Gallimard.

© Gallimard. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

DENIS LABORDE

# Les Sirènes de la World Music

C'est un eden musical. Bob Marley côtoie Eric Clapton, Paul Simon danse avec Johnny Clegg, George Harrison devise avec Ravi Shankar, Asmahan et Oum Kalsoum inspirent Cheb Khaled... La musique ici adoucit les mœurs et transcende les appartenances culturelles. Sorry Bamba joue avec Manu Dibango, Mory Kanté écoute Nusrat Fateh Ali Khan et, au loin, les Mano Negra improvisent avec les Negu Gorriak ou Oskozzi... La musique est la chose du monde la mieux partagée, et bien des lieux communs qui font notre pensée musicale s'y investissent <sup>1</sup>. Des spectres familiers hantent ces lieux d'élection : Woody Guthrie, Bob Dylan, Joan Baez, les Beatles...

1. Je dédie ce travail à Itziar Aizpurua, pianiste et musicienne, qui fut en 1970 à Burgos se dresser face à la dictature franquiste, et qui est détenue dans une prison madrilène depuis le 6 février 1997 pour ses idées.

Dessin  
de Tignous  
© Tignous, 1997

Cette fois pourtant, ce ne sont que des ombres. Car lorsqu'en 1971 les quatre de Liverpool s'initient à la méditation transcendantale dans l'ashram du Maharishi Mahesh Yogi, aucun manager du disque ne sut apercevoir dans la relation providentielle Beatles-Rives du Gange la formation prémonitrice d'un «concept» inédit. Sur fond de new age et de reggae, il fallut attendre les explorations risquées de quelques inclassables musiciens au talent rare - John Hassell, Brian Eno et David Byrne puis Peter Gabriel, Ornette Coleman ou Don Cherry, initiateur du Multikulti chez A&M, Polygram (1990) - puis le choc en retour des virtuoses de l'afro - Ray Lema, Youssou N'Dour, Salif Keita, Mory Kante ou Toure Kunda - pour que cette éclectique famille de musiciens forge ses propres réseaux de production et de diffusion, et se dote enfin d'un label : World Music. L'eden musical parle anglais, Atahualpa Yupanqui ou Victor Jara resteront sur le seuil.

Directeur du label Silex, Philippe Krumm explique ainsi que «le terme a été inventé par les labels indépendants anglais qui tenaient à positionner leurs produits - essentiellement africains - sur les présentoirs britanniques». Et il note que «l'opération, qui n'avait coûté que 20.000 francs aux labels anglais, est une grande réussite de marketing». Mais Jean-Jacques Dufayet, producteur à Radio-France Internationale, fait une autre analyse. Selon lui, cet olympe fut en son principe conçu comme une manière française de contester «cette suprématie anglophone qui durait depuis 1960. On peut même dire que c'est devenu paradoxalement un des aspects du mouvement 'francophone' qui a intégré les langues indigènes de pays dits d'expression française, notamment dans les festivals comme les Découvertes RFI, le Printemps de Bourges ou les Francofolies. L'Afrique est ainsi entrée dans le domaine de la chanson française»<sup>2</sup>. Si les concerts du Zaïrois Franco et de Nass'Al'Ghiwane à Paris en 1974 font rétrospectivement figure de signes précurseurs, la tournée de Fela, organisée en 1981 par Martin Meissonnier<sup>3</sup>, aussitôt suivie par celle de l'autre Nigerian King Sunny Ade font figure d'événements fondateurs. Au journal Actuel, Patrice van Erseel contourne à cette époque l'intitulé anglais et qualifie ces productions musicales de Sono Mondiale. World Music, Sono mondiale, ces deux syntagmes sont alors couramment reçus comme synonymes. Depuis, ils connaissent une infinité d'équivalents lexicaux : global sound, ethnopop, world beat, world dub, world fusion, transmusic... La prolifération des intitulés témoigne tout à la fois de la plus grande approximation terminologique et de l'ampleur d'un phénomène musical

2. In *L'Autre Journal*, n°9, février 1991.

3. Producteur de nombreux artistes, comme Khalid ou Amina, et à la télévision, de *Mégamix* pour La Sept.

qui récuse toute frontière culturelle, stylistique ou lexicale. Du même coup, toute étude d'impact devient hasardeuse. Faut-il, par exemple, inclure dans la World Music la production ethnomusicologique ou les musiques traditionnelles européennes ? Faut-il au contraire tracer des barrières fiables et ériger, par exemple, la technologie acoustique en critère définitoire : ne relèverait alors de la World Music que ces produits de haute technologie que sont ces «musiques du monde» revisités par le synthétiseur et enregistrés à Paris ou à Londres ? La démarche taxinomique est malaisée, chacun pourtant s'en accomode. En l'absence d'un cadre définitoire consensuel, la notion fonctionne en régime d'implicite, et elle fonctionne bien. Le syntagme et la série des synonymes semblent en effet dotés d'un incontournable caractère opératoire, et chacun voit bien ce dont il s'agit dès lors qu'il est question de World Music. Inutile, par conséquent, d'en affiner ad infinitum une spécification sémantique.

### **Vertus d'un métissage**

Le musicien Hector Zazou, qui rentrait tout juste d'Irlande, venait d'établir cette étrange équation : rock = rythme africain + musique irlandaise. Par extension, la World Music ne représentait alors pour lui «rien de neuf donc, mais un développement accéléré des mélanges mondiaux par des moyens de communication plus faciles».

Ray Lema cultive l'évidence : c'est «la musique internationale par rapport aux musiques nationales. Avant, il y avait des musiciens qui ne savaient jouer que de la rumba, d'autres des variétés françaises. Des Castes. Aujourd'hui, beaucoup peuvent passer du soukous au jazz sans broncher. Je suis multi-instrumentiste moi-même. En fin de compte, l'Afrique se sophistique harmoniquement, et l'Europe sophistique ses rythmes». Eloge d'un métissage : la World Music organise l'osmose culturelle. Mais pour Philippe Constantin, directeur de Mango, «c'est en tout et pour tout une catégorie de marketing». Il rejoint en ce sens la position de Philippe Conrath, directeur de Cobalt, pour qui la World Music «n'existe pas. Ce n'est pas un genre musical, et les artistes que l'on range sous cette étiquette n'ont pas les points communs (rythmiques, par exemple) que peuvent avoir les groupes de rock ou les musiciens de jazz. La world music est une opération de marketing du business anglo-saxon». Chacun peut s'en rendre compte : ici, l'effort définitoire s'accompagne nécessairement d'une épreuve de jugement.

RAMUNTCHO MATTA

## Musiques pour une Nation-Terre

L'informatique peut uniformiser comme transcender la création musicale. Il peut faire ressembler un assemblage de sons à de la musique, sans sortir des repères les plus largement diffusés (je fais de la musique comme celle de Michael Jackson, j'adhère à ce qu'il représente...). Mais il peut aussi être un formidable média d'innovation pour affirmer une identité. C'est ce dont témoignent deux tendances qui se développent depuis quelques années dans la musique populaire, en réaction aux formes dominantes : une musique *grunge*, diffusée via les campus, et une musique plus expérimentale, souvent récupérée par la Techno, mais où l'identité des compositeurs trouve aussi à s'exprimer (Carl Stone, Marc Battier ou Michael Pope avec le style SF).

Jouant simultanément sur la mondialisation et sur le retour à *l'homme premier*, la Techno

Chérif Khaznadar, alors directeur de la Maison des cultures du monde, est gêné par l'anglais et par le singulier : « tout ce qui, dans le domaine des cultures, tend à uniformiser me paraît suspect (...) Moi, je parlerais plutôt de 'musiques du monde' au pluriel et en français ». Une stratégie d'évitement lui permet de contester l'intitulé, de l'amender, sans avoir à dire pour autant ce qu'est, ou ce que doit être, ou ne pas être, une World Music ou des 'musiques du monde'. Un nomothète n'a pas ici sa place.

Pour Angélique Kidjo, la World Music « exprime un esprit d'ouverture au monde, une absence de sectarisme musical. La world music n'est pas un genre - comme le funk ou le reggae - mais elle est jouée par un type de musiciens : ceux qui pensent que dans tous les pays, notamment ceux du tiers-monde qui sont peu médiatisés, des artistes peuvent s'exprimer de façon très actuelle et très originale grâce à la richesse de leur culture ».

Là encore, l'appréciation fonctionne en régime d'implicite. La disponibilité sémantique du syntagme permet l'investissement de toutes nos idées reçues (c'est-à-dire apprises et culturellement enseignées) sur la musique. Au point que Philippe Constantin n'hésite pas à en faire la « mère de toutes les musiques ». Or, précisément, le succès de la World Music ne tiendrait-il pas à cela, à ce qu'elle est un catalyseur de toutes nos idées reçues à la fois sur le monde, sur la culture, sur la musique, sur la tolérance, ne tiendrait-elle pas à la vertu prêtée aux commentaires qu'elle stimule ?

se diffuse par les réseaux et par la *transe*. Dans la transe traditionnelle, ce sont les notes différentielles et le mélange polyrythmique — avec un tempo proche du rythme alpha —, qui produisent cet état où les perceptions initiatiques donnent au participant la vision des forces invisibles qui nous gouvernent. Même si la techno n'est souvent qu'une récupération commerciale de cette tradition, elle comporte néanmoins un aspect expérimental non négligeable, surtout sous ses formes *ambient* et *trip hop*. Surtout, elle témoigne d'un vaste mouvement d'entraide entre les créateurs.

Mais l'industrie du disque tarde à reconnaître qu'elle ne devrait pas s'adresser à *un* mais à *des* publics. Elle cherche à imposer une même échelle musicale à l'ensemble de la production. Lorsque l'on sait qu'en Inde, il y a jusqu'à 160 sons différents entre un DO et un DO#, on comprend combien cette stratégie est réductrice. Les musiques traditionnelles sont profondément modifiées par cette uniformisation destinée à les rendre plus accessibles (enregistrement dans des studios sophistiqués et épuration de tout ce qui sonne "faux"). Car, comme l'a montré l'ethnomusicologue belge Vincent Kenis, l'effet de la musique provient moins de ce qu'on entend que des notes *ressenties*. Or pour éprouver ces résultantes des notes jouées, il faut une oreille la moins déformée possible et un environnement naturel. Ce que ne permettent pas les filtres du numérique, qui coupe le signal 44100 fois par

### Du mot à l'idée...

Les ethnomusicologues abandonnent volontiers la scène médiatique aux professionnels, critiques ou journalistes, musiciens ou producteurs. Lorsqu'ils sont sollicités comme le fut Simha Arom par *Le Monde*, ils repèrent volontiers dans cette vaste entreprise «la menace qui vient des confusions déguisées» et la corruption de la musique qui découle de ce que «des agriculteurs-musiciens passent professionnels à la suite d'une tournée en Occident par exemple». C'est que, si tout chercheur se prend à rêver d'une hypothétique neutralité axiologique, il s'investit lui-même, nécessairement, dans l'objet qu'il entend décrire, dans les réseaux d'interaction qu'il entend démêler, dans cette prolifération de disques, de noms, d'enjeux et d'idéaux. L'effraction normative coexiste avec l'idéal heuristique. On voudrait pourtant des repères : pure opération de marketing ou changement profond de notre attitude face à un monde que chacun désire pluriel ?

Au cours des Premières rencontres de World Culture organisées par l'UNESCO en 1991, Jean-Pierre Weiller optait sans ambages pour la première appréciation. pour lui : rien d'autre qu'un «moyen de mieux vendre, de classer ce qui n'est pas de la musique anglo-saxonne tout en évitant la cage musique folklorique». Il est suivi par Bruno Lion,

seconde, et des haut-parleurs...

Autre effet du développement de l'industrie du disque : on ne joue plus de la musique, on joue *avec* de la musique, créée par d'autres, le plus souvent à l'aide de machines. Ainsi, pour la première fois dans l'histoire, il s'est vendu en Angleterre plus de platines disques que d'instruments de musique. A qui reviennent alors les droits d'auteur : à celui qui crée la matière première où à celui qui la manipule ? On retrouve la même situation que pour Internet et le multimédia : si tout devient oeuvre collective, les produits deviennent la propriété des producteurs, et ceux-ci court-circuitent les créateurs dont ils sont pourtant tributaires... Mais si la tendance dominante va dans ce sens, les exemples d'un Thérémin ou d'un Harry Partch (qui construisait non seulement ses instruments, mais aussi ses propres gammes et intervalles) font école. Et c'est dans cette direction que les nouveaux réseaux sont porteurs d'optimisme.

La production française reste néanmoins en retard, en raison des frais de productions souvent trop élevés pour les producteurs indépendants. Sans parler de la difficulté de déposer des oeuvres qui ne correspondent pas aux styles établis. Les médias ont aussi une responsabilité dans la morosité musicale française. Il n'existe pas de presse musicale où les chroniques des disques ne se fassent pas sous forme d'échange commercial (un article contre un

4. Cf. François Bensignor, "Le phénomène world music" in *Modal*, spécial "L'air du temps, du romantisme à la world music", 1993, FAMDT éditions, Maison des Cultures de Pays, Parthenay.

5. Cf. l'entretien croisé entre Luis Calvo, promoteur du festival "Pirineos Sur" et le critique musical Xabier Rekalde, in *Egin*, 1er août 1996.

6. In *Le Monde*, 17 octobre 1991.

chargé de mission auprès du Ministère de la Culture, qui au cours de cette même journée, voyait la World Music comme une pure « opération de marketing permettant de se défendre d'une domination culturelle, économique »<sup>4</sup>. Le musicologue basque Xabier Rekalde lors du débat animé qui ouvrit le XVI<sup>e</sup> festival de Navarre assurait que la World Music « n'est rien de plus que ce que l'on appelait la musique populaire (...) Les festivals ne font que répondre à un phénomène de mode créé par les maisons de disque et par les managers au service d'un label, qui s'efforcent de mettre à la mode des formes musicales qui, en réalité, existent depuis toujours »<sup>5</sup>. Devons-nous au contraire ériger le sujet en instance suprême du discernement et nous laisser guider, avec l'ethnomusicologue genevois Laurent Aubert, « par notre intuition, en sachant apprécier, dans cette grande célébration plurielle, ce qui, à notre goût, mérite d'être chanté »<sup>6</sup> ?

### ... et de l'idée au marché

Si la World Music ne se définit pas, les intitulés des catalogues discographiques qui œuvrent à sa commercialisation la caractérisent sans masque. Inventorions les noms dont se dotent ses distributeurs, et nous apercevons que la World Music est tout à la fois singulière (Original Circuit), tangentielle (Ellipsis), ouverte et globalisante (World Circuit,

espace publicitaire). Heureusement, loin des médias, certains réseaux associatifs canalisent les énergies créatrices : ici des "beurs" découvrent avec leurs origines musicales et littéraires, là des Africains remontent aux sources de leurs cultures... Le net aussi peut avoir un rôle décisif pour contourner le couvercle frustrateur des médias et des outils de production traditionnels.

Internet favorise ainsi le retour aux tribues. Et il y a autant de clans qu'il y a de *surfeurs*, l'essentiel étant d'avoir conscience d'être soi même une planète en pleine évolution. L'appartenance nationale pourrait être ressentie si celle-ci était porteuse de reconnaissance et d'innovations. Or le sens même de nation semble aujourd'hui obsolète à la majorité des internautes, par ce qu'elle véhicule de honte et d'injustice. Le sentiment d'appartenance à une même planète en danger est en revanche très fort. Se développe alors l'idée d'une Nation-Terre, où les individus porteurs et générateurs d'authentiques traditions puissent être reconnus. Coutumes et croyances anciennes (sens civique, religions...) se métamorphosent et se mélangent, pour produire de nouvelles identités, dont les cartes ont toutes le même code d'introduction : <http://www>.

Music of the World) et authentique (Real World). Une manière de résister à l'uniformisation grandissante de notre village planétaire (Hannibal) ? La tolérance se dessine sur fond polémologique.

Cet eden musical a désormais sa grande messe annuelle, le Womex (World Music Exhibit), qui fait suite au Womad, naguère en partie financé par des concerts de Genesis. Au nom du pluralisme musical, Louis Dandrel lança la World Music sur France-Musique. L'émission Mégamix, produite par Martin Messonier sur La Sept, procura au genre une repérabilité télévisuelle. Le Monde de la Musique, dans son projet initial, voulut fédérer toutes les musiques et le magazine Actuel se fit le chantre de l'ecclésiastique. Aujourd'hui, la World Music a ses rubriques dans les espaces d'information générale, et les compilations-tours du monde de Radio Nova sont une permanente invitation au voyage : World Space, Women's World Music, Globestyle Worldwide... Mais cette invitation au voyage n'est-elle pas en même temps une manière d'entretenir nos vieux rêves d'un paradis perdu ? Ce paradis cher à Jean-Jacques, dans lequel tout n'était que passions de l'âme, c'est-à-dire musique, avant que n'apparaissent ces langues qui séparent, produits de la réflexion et «tristes filles de la nécessité»<sup>7</sup> ? Pour le dire avec les mots d'aujourd'hui, ceux de Gérard Arnaud par exemple, la sono mondiale n'est-elle pas une manière de «faire de la musique l'espéranto de tous les espoirs»<sup>8</sup> ?

En France, les «artiste régionaux» tirent un large parti de la force

7. Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'Origine des Langues* (1781), édition établie par J. Starobinski Gallimard, 1990, p. 109.  
8. Gérard Arnaud, "Dangers sur la sono mondiale", in *L'Autre Journal*, n° 9, février 1991, p. 162-167.



d'entraînement de cette World Music perçue comme «récapitulation de tous les ici et de tous les ailleurs»<sup>9</sup>. Ils trouvent ici, dans le champ musical, une légitimité qui leur est par ailleurs refusée dans tous les autres secteurs de la société française, et notamment sur le plan linguistique. Les polyphonies corses, promues avec I Muvrini aux Victoires de la musique, lancèrent le mouvement, Donnislaina donne aujourd'hui la réplique alors que, sur fond de percussions de cruches et de mugissements de contrebasse, Marilis Orionaa répercute sur nos chaînes hi-fi les appels des bergers béarnais. Au Théâtre de la Ville, Peio Serbielle surfe sur ses chants basques. En Bretagne, le groupe Dan Ar Braz se montre promoteur d'une «transmusique». On parle «fusion», et Erik Marchand constitue son Trio breton avec le tablaïste Hamid Khan et le joueur de oud Thierry Robin, alors que Beñat Achiary explore au Midem de Cannes son répertoire de vieilles chansons basques en compagnie de Michel Portal ou Michel Doneda. Du même coup, des collections discographiques apparaissent, de nouveaux labels sont créés, et résistent. L'aventure de Silex à Riom est sans doute exemplaire, mais pas isolée : on pourrait mentionner les labels Indigo, Elkar, Mango, Agorila, Blue Silver...

La lame de fond de la World Music revigore aussi tout un secteur «Musiques du monde» des collections plus anciennes : Ocora Radio France, Le Chant du Monde (CNRS-Musée de l'Homme), Maison des Cultures du Monde, Musiques et musiciens du monde (UNESCO, Auvidis). Elle stimule aussi des entreprises discographiques des plus osées, impensables voici quelques années, comme celle de Bernard Lortat-Jacob et son équipe du Musée de l'Homme. Ecartelés entre les horizons lointains qui font leur aventure intellectuelle et l'espace confiné des musées, seuls lieux d'une légitimation institutionnelle de leurs explorations sonores, les ethnomusicologues trouvent dans cet élan providentiel une manière de faire valoir leurs propres recherches, de partager leur passion pour un monde pluriel de musiques multiples.

Les festivals prolifèrent. Sous la bannière de la World Music, les Rencontres transmuseales de Rennes ont rassemblé en 1996 des artistes aussi différents que Carré Manchot (célèbre animateur de Fest Noz), Ashley Mas Isaac, Annie Ebrel, Martyn Bennett et l'Afro Celt Sound System... En Pays Basque, le festival de Navarre a permis d'entendre, dans des lieux aussi beaux et improbables que les hauteurs d'Alsasu, aussi bien Rita Marley que Papa Wemba, Youssou N'Dour qu'Angélique

9. Laurent Aubert, ethnomusicologue genevois, in *Le Monde*, 17 octobre 1991

Kidjo ou Lokua Kanza.

Certains succès commerciaux sont encore dans toutes les mémoires. L'album *Majestic Sound* de Kassav s'est vendu à 262.000 exemplaires dès sa sortie ; *Set*, premier essai de Youssou N'Dour, à 15.000 exemplaires, et le dub-poet jamaïcain Linton Kwesi Johson avait en 1991 vendu 25.000 disques pour sa première venue en France. Mais ce n'étaient là que des impulsions. Les ordres de grandeur varient considérablement dès que l'on change de référentiel. Certains «tubes», qui relèvent bien du genre, restent néanmoins classés dans les «variétés internationales». Rappelons que Kaoma a vendu en deux albums 55 millions de disques de lambada, et que Mory Kante a vendu 1,7 million d'exemplaires de son Yeke Yeke. Serait-ce le succès qui interdirait le classement de ces titres dans la World Music ? Les disquaires n'ont pas de réponse. Ils réaménagent leurs rayons, au prix de classements hasardeux. A la FNAC, les responsables témoignent à la fois de l'embellie et de la confusion : «avant, on appelait ça 'musiques folkloriques', maintenant, c'est devenu la World Music, c'est un genre à part entière et on le travaille commercialement comme n'importe quel autre genre» (FNAC Les Halles). Résultat : la sono mondiale représente fin 1996 plus de 7% du marché français du disque. Et la vague ne faiblit pas. Scorie du new age ou nouvelle chance pour les musiques des vieilles nations ?

### Le filtre technologique

Si la sono mondiale se veut plurielle, elle demeure une technologie qui, elle, se conjugue au singulier. Dans la revue *Modal*, Alain Swietlik ne décolère pas : « C'est encore une forme de colonisation et de mépris de l'autre. Si on lit attentivement les pochettes de disques étiquetés plus ou moins 'World Music', on s'aperçoit qu'il y a une condescendance paupériste omniprésente, que le rôle du fabricant est de prendre ces musiques 'arriérées', ringardes, pauvres, de les rendre consommables, de les rendre 'clean', de les rendre vendables en les rendant propres technologiquement, et donc commercialisables»<sup>10</sup>. Le processus est décrypté par Jocelyne Guilbault dans le cas de la musique zouk<sup>11</sup>. Des groupes comme les Aiglons ou La Perfecta maîtrisaient parfaitement tous les «éléments musicaux» qui feraient les caractéristiques du zouk. Il y manquait la boîte-à-rythmes... Pierre-Edouard Décimus le comprit, il fonda Kassav avec boîte-à-rythme : ce fut l'explosion commerciale.

10. In *Modal* (op. cit.), p. 150.

11. Jocelyne Guilbault, *Zouk : World Music in the West Indies*, The University of Chicago Press, Chicago et Londres, 1993.

Interrogé par *L'Autre Journal* Philippe Vandel appelle ce processus un processus de *FMisation* : «C'est une question de son. Pour bien passer à la radio, on doit comprimer les fréquences, l'accord porteur doit toujours être joué dans les basses, la boîte-à-rythme avec basse et batterie indispensable». C'est de cette manière que s'explique rétrospectivement le succès considérable d'un musicien du talent de Mory Kante : il a accepté «de ne jouer que sur l'octave medium de la kora, sinon le son était trop sale, trop chargé d'harmonie». Trop riche ?

Il aura fallu que Khaled apprendre à manier les claviers en évitant certains voisinages sonores qui rendaient trop explicite une référence délibérée aux musiques orientales. Et les réalisations musicales qui pouvaient être polyrythmiques, riches de décalages et de syncopes, doivent pour entrer dans l'eden musical se plier à l'installation systématique d'une pulsation binaire en continu. Aussi Youssou N'Dour en arrive-t-il à produire deux types de réalisations musicales selon qu'il vise le public occidental ou le public sénégalais.

Lorsqu'il publie en France son *Tonnerre Dogon*, Sorry Bamba est qualifié par la presse de «Pink Floyd du Mali»<sup>12</sup>. Cet accueil l'invite à créer de l'inédit. Alors il songe à de nouvelles formes musicales, et à un nouveau syntagme : «Avec le recul, et mon expérience professionnelle en Europe, j'ai préféré passer trois années de recherches avant de présenter une musique nouvelle, Afro-Rap». Ce qui lui permet, dans son disque *Hamdallaye*, d'éviter la boîte à rythmes au nom d'une musique inédite.

12. Sorry Bamba, en collaboration avec L. Prévost, *De la tradition à la world music*, L'Harmattan, 1996.

**Denis LABORDE**, musicien et ethnologue, enseigne au Conservatoire national de Cergy-Pontoise, à l'Université Paris 8 et à La Sorbonne. Il est rédacteur en chef de *Ethnologie française* et a publié *Tout un monde de musiques* (collectif), L'Harmattan, 1996, *De Jean-Sébastien Bach à Glenn Gould*, L'Harmattan, 1997.