



**HAL**  
open science

## Les grands brassages de la musique

Yves Raibaud

► **To cite this version:**

| Yves Raibaud. Les grands brassages de la musique. 2009, pp.32-37. halshs-00474198

**HAL Id: halshs-00474198**

**<https://shs.hal.science/halshs-00474198>**

Submitted on 7 Jun 2010

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LaGéographie – N° Musique !

Yves Raibaud, maître de conférences, ADES, Université de Bordeaux

[y.raibaud@ades.cnrs.fr](mailto:y.raibaud@ades.cnrs.fr)

## *Les grands brassages de la musique*

Autrefois : une musique attachée à un lieu, à un peuple.

Aujourd'hui : des individus branchés directement par leurs écouteurs à une sono mondiale.

Est-ce si simple ?

*Yves Raibaud, maître de conférences, ADES, Université de Bordeaux, [y.raibaud@ades.cnrs.fr](mailto:y.raibaud@ades.cnrs.fr)*

Sebseb, dans le Mزاب, en Algérie. Un berger solitaire joue sur une flûte en roseau des airs immémoriaux qui se perdent dans la dune d'un grand erg.

Métro parisien, heure de pointe : le regard absent, un léger sourire aux lèvres, une jeune femme, les écouteurs de son *MP3* sur les oreilles, semble ailleurs. Tout entière à « sa » musique, elle dodeline de la tête, murmure quelques syllabes, bouge très légèrement son corps. Quelle musique écoute-t-elle ? De la *soul music*, du reggae jamaïcain, du flamenco, de la musique yiddish, du rap ? Comme elle, à tout moment, nous avons cette possibilité de nous connecter à toutes les musiques du monde, savantes ou populaires, contemporaines ou anciennes. Chacun de nous peut vivre ce vertige du voyage dans le temps ou dans l'espace : il suffit d'amplifier les sons qui parviennent à nos oreilles et finissent par recouvrir ceux du monde extérieur. Des basses profondes, le grain d'une voix ethnique, le son d'un instrument exotique éveillent des sensations et fonctionnent comme des *GPS* sensibles, nous permettant à la fois d'identifier la provenance des signaux sonores et de nous situer géographiquement par rapport à eux.

Ainsi il y aurait un avant et un après. Avant la mondialisation : des peuples sédentaires ou nomades qui, en forgeant peu à peu leurs musiques et les instruments qui les interprètent, auraient signé leur adaptation à leur « milieu » géographique. Après la mondialisation : un individu postmoderne, mobile, appartenant à plusieurs lieux à la fois et capable de vérifier ses multiples identités en écoutant l'immense variété des musiques du monde. Mais est-ce si simple ?

### La mondialisation de la musique ne date pas d'aujourd'hui

La musique est présente dans toutes les civilisations passées, ce qu'attestent les instruments et les portraits de musiciens, gravés ou peints, retrouvés sur les lieux de fouilles. Première évidence : les mêmes instruments apparaissent partout, en même temps, dans des fonctions identiques (fêtes, cérémonies, cultes). Dès la préhistoire on perce des os ou des roseaux pour en faire des flûtes, on pince et on frotte des cordes, on frappe sur des troncs, des Calebasses, des coquilles. Même si nous ne savons rien des musiques qui sortaient de ces instruments, l'apparition simultanée des mêmes techniques dans le monde est troublante. Y aurait-il un gène musical propre à l'humain ? Ou bien est-ce « l'esprit de Dieu », insufflé dans la glaise du premier homme ? L'hypothèse d'une diffusion mondiale des techniques est plus plausible. Elle se précise dès les premières grandes civilisations du Moyen-Orient. Entre Mésopotamie et Egypte, puis dans tout le bassin méditerranéen, les instruments circulent. De nombreuses fresques, frises et mosaïques représentent les mêmes harpes, cithares, trompettes, flûtes, hautbois doubles, psaltériens. Des liens très anciens entre la Chine et le monde méditerranéen sont avérés par la parenté des instruments utilisés, tandis que subsistent de nombreux mystères sur les

échanges musicaux avec l'Afrique subsaharienne et le continent américain de l'époque précolombienne. Mais on peut affirmer que dès que la musique paraît, elle se diffuse dans le monde entier.

Deuxième évidence : la mondialisation de la musique est une affaire politique, non seulement par le prestige symbolique qu'en retirent princes, pharaons ou empereurs, mais aussi parce qu'elle semble indissociable du gouvernement des hommes. Au début de l'ère chrétienne, voyant que chaque peuple adapte de façon fantaisiste la liturgie, Grégoire le Grand (pape de 590 à 604) envoie des missionnaires enseigner le chant d'église aux quatre coins du monde chrétien. Il fonde par la même occasion la notation musicale et le solfège : lignes indiquant la hauteur des sons, signes et espaces marquant la longueur des tenues (les neumes), le tout traduit par les chantres à l'aide d'une gestique sophistiquée, adaptée à un public analphabète saxon, franc, ibère ou german. Tous les dimanches à heure fixe, dans des églises de plus en plus semblables construites en croix et orientées vers Jérusalem, le monde chante les mêmes psaumes et litanies, inlassablement enseignés et répétés par les clercs de l'église. Le chant grégorien construit l'Europe chrétienne.

D'autres exemples musicaux montrent l'hégémonie des empires dans l'époque historique : la diffusion de l'échelle pentatonique de la musique chinoise dans tous le continent asiatique, les quarts de tons et « arabesques » de la musique persane dans l'aire de conquête de la religion musulmane etc. Quelques siècles plus tard la découverte de l'Amérique et des grandes voies maritimes par les navigateurs espagnols et portugais mondialise la musique baroque européenne. Au XVIIIème siècle, à Pékin, un jésuite italien, Theodorico Pedrini, compose de la musique pour l'empereur de Chine. Au Pérou des musiciens métis d'espagnols et d'indiens s'approprient les codes musicaux de la période baroque espagnole et produisent de nombreuses œuvres sacrées et profanes.

#### La musique mondiale, entre savant et populaire

L'histoire écrite avant la période contemporaine rapporte le souvenir des puissants et des grands de ce monde. Les musiques des peuples, comme la plus grande partie de leur histoire, ont disparu. L'archéologie du savoir ethnomusicologique consiste donc souvent à retrouver les traces des musiques populaires à travers les emprunts que leur ont fait les musiques savantes.

A l'époque de la Renaissance les branles, gavottes, et contredanses joués à la cour de François 1er sont des danses d'origine populaire. La passacaille, une forme musicale de la période baroque utilisée par Bach ou Haendel vient du *pasa calle*, passe rue des musiciens occitans lors des fêtes de village. Les nobles s'encanaillent en rejetant les codes musicaux trop stricts de l'église. Plus tard ils se détournent aussi de ceux de l'Académie lorsqu'elle prétend régler toutes les innovations musicales sous la coupe du tyranique Monsieur Lully, au temps de Louis XIV et du classicisme français.

A l'inverse, à toutes les époques et dans tous les lieux qui autorisent la mobilité sociale, les paysans et artisans enrichis singent l'aristocratie. La réussite sociale de Monsieur Jourdain, le bourgeois gentilhomme de Molière, passe par l'apprentissage du menuet. Monsieur Jourdain y montre sa volonté d'apprendre les codes de la haute société mais son corps s'empêtré dans cet exercice difficile. C'est le rire qui jaillit et non l'émotion musicale, tandis que s'exprime une certaine violence sociale : ce sera, de Figaro à Madame Butterfly, un thème récurrent de l'opéra.

*L'opéra Carmen de Georges Bizet (1875), représente un sommet de ce que pourrait être la mondialisation musicale à la fin du XIXème siècle. La nouvelle de Prosper Mérimée (1852) met en scène une gitane espagnole, ouvrière dans une usine de tabac de Séville et victime de l'amour qu'elle inspire. Le public fait un accueil enthousiaste à la nouvelle, ce qui incite Georges Bizet à réaliser un opéra inspiré, truffé de références espagnoles, ce qu'on appellerait aujourd'hui des clichés : toreros, éventails, séguedilles dans une Andalousie de pacotille... Le succès immense que l'opéra remporte en France se poursuit par une tournée mondiale : Carmen est rejoué plus de huit cents fois entre 1890 et 1900 au Brésil, en Russie, en Australie, au Japon, chaque fois traduit dans les langues des pays qui reçoivent la tournée...*

*La partition de Carmen est à la fois une musique savante et populaire qui ne cesse d'être rejouée, transformée, parodiée de toutes les manières. Mais si texte et musique ont été écrits en France pour des élites bourgeoises et aristocratiques friandes d'exotisme, puis adoptés par le monde entier, le plus étonnant est leur appropriation par les espagnols. Carmen, la gitane de basse caste qui excite le désir des hommes de bonne famille est devenue une référence artistique majeure en Andalousie. On peut penser qu'elle a participé à l'anoblissement et à la mondialisation de la danse et de la musique flamenco.*

Les échanges entre savant et populaire sont permanents. L'aristocratie d'Europe centrale, au XVIIIème siècle, met à la mode les valse, les polkas (polonaises), les mazurkas (mazures), mais aussi les scottishs (écossaises) dont on dira plus tard qu'elles ont été ramenées en France pendant les guerres napoléoniennes. Ces danses de cour deviennent à la fois des danses populaires (pratiquées aujourd'hui en France dans les bals traditionnels) et des formes musicales illustrées par les compositeurs (par exemple les valse, polkas et mazurkas de Frédéric Chopin). Au XIXème siècle l'Europe des Nations s'empare des musiques populaires comme autant d'étendards brandis par des compositeurs géniaux : Brahms et Liszt composent, bien avant Dvorak et Bartok, des danses hongroises. Grieg en Norvège, Sibelius en Finlande, De Falla en Espagne « fabriquent » des musiques nationales pétries de références aux musiques populaires. En retour, des fragments épars de « grande musique » retombent vers le peuple, qui les fredonne ou les parodie : « Toréador prend ga-a-a-rde ! » chante le gardien de musée dans Tintin. Le jeune reporter croisera plus tard dans ses aventures Bianca Castafiore (le rossignol milanais) et le célèbre « Air des bijoux » du Faust de Gounod<sup>1</sup>.

Les chansons courent dans les rues

*« Longtemps, longtemps après que les poètes ont disparu  
Leurs chansons, courent toujours dans les rues...  
La foule les fredonne en ignorant le nom d' l'auteur  
Sans savoir pour qui battait son cœur... » (Ch. Trenet »*

La musique est un langage qui s'impose et circule sans cesse. Les mélodies sont apprises à la sauvette, transformées, oubliées, partiellement retrouvées : « Parfois on retrouve, une phrase, un couplet et quand on est à court d'idées on chante.... La la la la la lé... » (Ch. Trenet). Qui n'a jamais été pris par une « scie », un refrain entêtant, venu on ne sait d'où ? Parfois quelques archives permettent de retrouver le fil, les origines de la mélodie, et alors que de surprises ! C'est le cas par exemple de la polka tchèque Rosamund qui fut l'un des plus grands « tubes » de l'histoire du XXème siècle, en particulier pendant la seconde guerre mondiale.

*La polka Rosamund (« ce soir on vous met le feu »)*

*Rosamund est une partition de musique de bal écrite par un musicien tchèque dans les années 1930. Elle connaît un immense succès dans les bals populaires en Europe centrale puis devient un des « tubes » de la seconde guerre mondiale, diffusé aussi bien sur les radios allemande qu'anglaises, américaines ou françaises sous l'occupation. Primo Levi, survivant des camps d'extermination nazis, disait dans une de ses conférences l'horreur qu'il avait de cette musique joyeuse et entraînante, jouée tous les matins à l'heure du départ pour les travaux forcés par un quatuor à cordes d'anciens musiciens juifs de l'orchestre de Berlin. Rosamund disparaît après la guerre, puis réapparaît en France dans les années 1960 avec la chanteuse fantaisiste Annie Cordy qui interprète une « Frida Oumpapa » très « folies bergères ». Les*

<sup>1</sup> « L'oreille cassée » et « Le sceptre d'Ottokar », les aventures de Tintin, Hergé.

*bandas du Sud-Ouest aquitain reprennent le tube lors des fêtes, en particulier lors des premiers festivals de Condom (Gers) à la fin des années 1960, puis dans les stades de rugby que les bandas animent en musique chaque dimanche. L'animateur de télévision Patrick Sébastien, grand amateur de fêtes et de rugby, en fait le générique de son émission « Sébastien c'est fou ». La chanson migre ensuite à Marseille ou elle devient l'hymne des supporters de l'Olympique de Marseille avec ces paroles inoubliables (pour ceux qui aiment le foot, mais aussi pour ceux et celles qui le « supportent » à la maison) : « Ce soir on vous met..., ce soir on vous met le feu... ». Aujourd'hui un peu oubliée, Rosamund attend son heure pour une prochaine résurrection, mais où et quand ?*

La musique populaire est remplie de refrains errants qui suivent les méandres de l'histoire des hommes et de leurs migrations. A la différence des musiques antiques l'origine de la plupart des musiques populaires actuelles est connue, mais aussi l'histoire des instruments qui les transportent. Au XIX<sup>ème</sup> les progrès de l'industrie permettent de construire des pièces tournées et alésées au millimètre près. La confection de pistons en métal est utile aussi bien pour les machines à vapeurs que pour les trompettes, trombones à pistons, saxhorns et tubas. Des clés, munies de minuscules ressorts métalliques, suppléent aux défaillances des doigts, des lames de cuivres ajustées vibrent au cœur des accordéons et des harmonicas. Le peuple, nouvel acteur historique, s'empare aussitôt de ces découvertes. Les italiens adoptent l'accordéon, issu des manufactures allemandes, et l'on suit sa trace au gré des tribulations de ce peuple de migrants : à Paris où l'accordéon dispute la vedette aux musettes<sup>2</sup> des auvergnats dans les guinguettes de la Belle Epoque, à New York et à Chicago dans les quartiers de la *Little Italy*, à Buenos Aires dans les bars et les bordels du port où naîtra le tango.

Les instruments issus de la Révolution industrielle se démocratisent car le peuple s'instruit : on apprend le solfège, nécessaire pour lire la musique des temps modernes que jouent les orchestres d'harmonie. En Europe ou boude un temps les instruments à cordes frottées, un peu trop aristocratiques mais surtout pas assez sonores : la musique s'amplifie pour jouer dans la rue. Des kiosques à musique poussent dans les jardins et les places de la ville moderne, de Berlin à Manaus, de Vienne à La Nouvelle Orléans. La ville du baron Hausmann, percée de larges avenues et éclairée par des becs de gaz, est le décor des concerts du dimanche donnés par ces sociétés orphéoniques populaires qui mélangent les ouvertures de Rossini ou de Weber avec les fox-trots et les bostons sous lesquels perce un nouveau venu : le jazz, un retour d'Amérique. Là-bas une légende est née : les esclaves des Etats du Sud auraient emmené avec eux, dans les cales des navires négriers, les bases d'une révolution musicale faite de rythme, d'improvisation, d'étranges *bluenotes*<sup>3</sup>. Louis Armstrong, Duke Ellington, Ella Fitzgerald, Sidney Bechet sont diffusés sur les ondes des premières radios européennes qui accélèrent le « temps » de l'histoire des modes musicales. La « musique noire » s'appête à faire une entrée fracassante dans le XX<sup>ème</sup> siècle.

Peut-on parler de musique noire ?

Quelle est donc cette « musique noire » qui serait liée à la couleur de la peau ? Le musicologue Philippe Tagg (1987, 2008) démontre que la seule matérialité tangible de l'expression est la couleur de la peau, le reste n'est que construction. *Bluenotes*, syncopes, improvisation etc. qui, dans le sens commun, caractérisent la « musique noire » existent dans toutes les musiques populaires et savantes du monde. De plus ces éléments ne sont pas systématiquement présents dans les musiques populaires des régions du monde où vivent des populations à la peau noire ou foncée (régions d'Afrique, mais aussi d'Inde et d'Océanie). Enfin de nombreux musiciens à la peau noire ne jouent-ils pas aussi de la musique classique ou populaire européenne ?

<sup>2</sup> Instruments à anches, de la famille des binioux. Le style « musette », très virtuose, se perpétuera ensuite dans les bals musette animés par les accordéonistes auvergnats (Nda)

<sup>3</sup> Il existe trois blue notes obtenue par l'abaissement de la tierce, de la quinte et de la septième note d'un accord majeur. Leur instabilité dans la mélodie est caractéristiques du *blues*, comme musique mélancolique de l'exil (Nda)

La « musique » noire serait-elle une musique caractéristique des *Afran-Americans* ? Une expression artistique typiquement africaine (la percussion, la danse, la transe) transportée dans les cales des navires négriers se serait maintenue intacte dans les champs de coton, dans le Sud des Etats-Unis d'Amérique, puis se serait adaptée et métissée avec d'autres formes de culture européenne populaire, elles-mêmes apportées par des migrants de toute l'Europe. Mais quelle documentation avons-nous sur les musiques africaines importées par ceux et celles qui devenaient des esclaves ? Les esclaves originaires des royaumes de l'Ouest africain (Sénégal) avaient-ils la même expression artistique que ceux provenant du royaume du Dahomey ? Parlaient-ils la même langue, avaient-ils les mêmes coutumes, adoraient-ils les mêmes dieux ? A l'inverse, dans les formes initiales du jazz que le récit attribue à une « culture africaine », il est aisé de retrouver l'apport du colon : culture chrétienne dans le chant *gospel*, instruments européens dans le jazz-band, musique tempérée, harmonie issue de la musique classique occidentale etc. Ainsi dans l'analyse des structures de la « musique noire » américaine est-il plus facile de trouver les origines européennes que les origines africaines, qui restent pour la plupart mystérieuses et légendaires.

Si ces apports sont légendaires, quelle est la source de la légende ? Résumons : on n'est pas sûr des sources africaines de la musique noire ; on est un peu plus sûr des sources culturelles de la musique des colons blancs. On est tout à fait sûr, par contre, qu'il était nécessaire pour les colons propriétaires d'esclaves de les mettre à l'écart, de les déshumaniser et/ou de naturaliser cette déshumanisation par l'attribution de caractéristiques liées à la couleur de la peau. L'apparition des musiques 'nègres' est contemporaine de leur mise en scène par les colons blancs, y compris lorsque les *minstrels*<sup>4</sup> se griment pour singer les 'nègres' en accentuant de façon excessive toutes les attitudes corporelles qui peuvent révéler leur supposée animalité : force physique, puissance sexuelle, exubérance, vulgarité. Mais les 'nègres' les singent à leur tour, soit de façon appliquée et maladroitement dans le cadre de l'église, soit de façon rebelle dans leurs fêtes communautaires où ils parodient à leur tour les danses des blancs<sup>5</sup>. Enfin il faut se rappeler que cette émergence du jazz comme musique « métisse » se fait dans une société esclavagiste et coloniale. S'il y a mélange, il se passe dans un contexte où le « blanc » a toute autorité sur la production (chantée, dansée, diffusée, puis enregistrée et filmée plus tard par Hollywood) et détient *da capo al fine* la clef de la partition.

On est très loin d'une approche culturaliste de la musique qui verrait les populations noires africaines passer d'une adaptation génétique à leur environnement naturel à une adaptation culturelle, le substrat de la « nature » africaine se retrouvant miraculeusement intact dans le rythme, le swing, la créativité etc. La musique noire est donc au mieux une fiction, au pire un concept raciste.

Cependant cette proposition ne permet pas de réfléchir aux avantages que les personnes désignées ou se présentant elles-mêmes comme noires peuvent retirer d'un récit sur la naturalité de leurs performances musicales. Si le jazz et les musiques qui en sont dérivées sont profondément marquées dans le monde entier par la figure des musiciens noirs, de Louis Armstrong et Billie Holiday à Ray Charles ou Jimmy Hendrix, elles sont devenues en retour des musiques identitaires pour des hommes et femmes de couleur qui se les sont appropriées des deux côtés de ce que Paul Gilroy nomme l'Atlantique Noir (Paul Gilroy, 2003). C'est ainsi qu'aux sources du reggae jamaïcain de Bob Marley, on trouve le mythe d'une africanité originelle, d'une Babylone dont le prince serait le Négus d'Ethiopie. De l'autre côté de l'Atlantique, les musiciens s'emparent aussi de ce nouvel héritage : « *Musicalement, la rumba et les rythmes cubains, la soul, le rock, le funk sont décisifs dans les hybridations musicales africaines des années 1960 et 1970. Les voyages musicaux transatlantiques n'ont pas attendu la décolonisation bien sûr, mais ils seront assumés et revendiqués dans les constructions culturelles nationales* » (Emilia Da Lage, 2008, p. 27). Une intense production musicale africaine se développe au Zaïre, au Sénégal, au Mali, en Afrique du Sud, sous influence des musiques noires américaines ou caribéennes, et de nouvelles musiques africaines se diffusent dans le monde entier.

<sup>4</sup> Ménestrels, groupes de musiciens blancs aux visages noircis qui parodiaient les 'nègres' dans les soirées de la bourgeoisie blanche du Sud des Etats-Unis au XIXème siècle.

<sup>5</sup> La mazurka créole en Guyane et le zouk (diminutif de mazurka) aux Antilles sont des emprunts parodiques aux danses des colons.

Serait-ce la fin d'une histoire tragique qui se traduirait par une victoire musicale des pays décolonisés et des anciens peuples asservis ? Comment la géographie de la musique pourrait elle rendre compte de ce phénomène, alors que les populations noires restent globalement marginalisées, que ce soit dans les pays du Sud ou dans les quartiers ethniques des grandes villes du Nord ? Une musique noire dominante, des populations noires dominées ? Pour comprendre cela il faut mettre l'éclairage non plus sur le musicien mais sur l'auditeur, dans une vision historique mondiale éclairée par les études postcoloniales (*postcolonial studies*).

### Géographie, musique et postcolonialisme

L'ethnomusicologie européenne, en s'intéressant aux musiques populaires d'une part, aux musiques extra occidentales d'autre part a ouvert la recherche vers d'autres objets que la musique classique occidentale. Mais ce qui aurait pu être considéré comme une ouverture, l'écoute de l'Autre, s'est trouvé dans de nombreux cas biaisé par le point de vue d'un auditeur urbain et occidental. La recherche de l'authentique en est un de ses principaux travers : l'auditeur occidental est fasciné par la pureté « originelle » des musiques populaires ou ethniques car il est souvent à la recherche d'une altérité radicale, associant paysages, sociétés et cultures.

Tout un pan de la géographie se fonde également sur cette ambiguïté. Le géographe, c'est d'abord le réalisateur des cartes impériales, celui qui nomme (débaptise) villes, fleuves et peuples, qui classe et organise les pays, les régions, les ethnies, qui propose et invente au final des lois « naturelles » expliquant les différences, justifiant les hégémonies et légitimant de façon implicite l'asservissement de certaines régions du monde aux autres. Le public de l'ethnomusicologie partage avec celui de la géographie le goût de l'exotisme tel qu'il s'affiche par exemple sur les couvertures des magazines<sup>6</sup>.

Cependant, il y a un avant et un après le colonialisme. L'appétit sans complexe du public occidental pour les cultures du monde (tel qu'il pouvait s'exprimer dans les expositions coloniales avec les « zoos humains ») a été malmené par la critique, venue dans un premier temps des luttes sociales et politiques internes à la société occidentale, dans un deuxième temps des luttes d'indépendances des pays colonisés, dans un troisième temps de l'émergence d'une production culturelle renouvelée, abondante et « métisse » provenant aussi bien des pays pauvres eux-mêmes que des diasporas installées dans les périphéries des villes du Nord.

La mondialisation des sources de production et de diffusion de la musique peut ainsi faire penser que les rapports de l'Occident avec le reste du monde ont changé. La circulation des musiciens s'intensifie, chacun s'appropriant des matériaux musicaux et participant simultanément à leur transformation et à leur diffusion. L'irruption dans la vie musicale mondiale, à la fin du XXème siècle, d'une production musicale de masse, multiforme, constamment renouvelée, qui se réalise à travers une « sono mondiale », semble abolir les repères temporels et spatiaux. La musique classique occidentale, tout en restant la référence d'une culture des élites, ne représente plus à présent qu'un faible pourcentage de la production et de la consommation musicales dans le monde. A l'opposé le phénomène de la *World Music*<sup>7</sup> semble participer à la création d'une sphère musicale utopique à l'intérieur de laquelle les diversités culturelles ne sont plus des frontières ou des obstacles mais des richesses partagées au sein d'une humanité plurielle. L'industrie musicale brouille les cartes, encourage le métissage, standardise les productions ethniques pour en faire des produits de masse. Les musiques africaines, indiennes ou des caraïbes sont mixées à Paris, Londres et New-York où vivent et

<sup>6</sup> Par exemple le « *National Geographic* », dont les couvertures représentant des femmes africaines ou amazoniennes nues dans leur environnement « naturel » ont fait les délices de l'Amérique puritaine [« Voyeurs of imperialism : *The National Geographic before World War Two* », T. Rosenberg 1993, in C. Hancock (2001)]

<sup>7</sup> Production de masse des musiques du monde (labels, festivals) par les circuits de distribution des musiques actuelles d'origine anglosaxonne (rock, pop, techno, rap). La *World Music* est indissociable d'une idéologie universaliste dont on peut situer l'origine récente aux grands concerts du Band'Aid (Bob Geldof, 1984) au profit de l'Ethiopie, symbolisés par la chanson « *We are the world* ». (Nda)

se rencontrent les artistes venus du monde entier, les rayons *World Music* se multiplient dans tous les points de vente et sur les sites de téléchargement.

L'issue de cette mondialisation de l'industrie musicale serait-elle l'uniformisation du goût autour de standards appauvris ? Non, car le système génère ses contradictions : objet de consommation, la musique agit également comme producteur de normes et de valeurs nécessaires à la construction de l'individu et l'on voit les mélomanes des pays les plus consommateurs de musique hésiter entre une consommation culturelle de masse et le retour vers des productions socialement marquées comme « distinctives » (jazz, chanson à texte, musique électroacoustique) ou bien rebelles ou générationnelles (*funk, hard-core, metal*) mais aussi festives, planantes, de transe, offrant une multitude de choix musicaux, chacun hautement valorisé par ses « fans » et s'opposant à la production culturelle de masse. Les musiques du monde n'échappent pas à cette tendance. A l'affirmation que l'expression musicale est affaire de sincérité et d'énergie créatrice répond (toujours pour les mélomanes des pays les plus consommateurs de musique) le désir d'authenticité, puis le désir de revenir « aux sources » : sources du blues, du reggae, du samba qui sont déjà des musiques « métisses », sources du rythme en pays Dogon (Afrique), du chant primal au pays des Darkhad de Mongolie...

Les *postcolonial studies* sont essentielles, à ce niveau d'analyse, pour remettre en cause non pas la diversité culturelle ainsi acceptée et produite par les pays les plus consommateurs de musique, mais le fait que cette production et cette consommation participent à la construction d'un discours européen ou occidental sur le monde (Cl. Hancock, 2004). Les producteurs de musique du monde, ceux qui écoutent, sélectionnent et font le son de la *World Music* vivent pour la plupart dans les métropoles des pays du Nord et y travaillent pour le public occidental. La *World Music* ainsi produite à partir des représentations de ce public participe à la construction et à la reproduction de stéréotypes, eux-mêmes constructeurs de territoires : le Cap Vert devient le pays de la chanteuse Cesaria Evora, le Brésil celui de la samba, la banlieue une terre de rap, l'Afrique est tout entière vouée au rythme et à la percussion. La *World Music* produit ainsi la musique d'un monde hyperréel, souvent relayée par les images des clips vidéos, dans lequel chaque son, chaque artiste, chaque mélodie s'inscrit dans une représentation d'un espace du monde clairement identifié et stéréotypé.

A qui est destinée cette production ? On peut imaginer qu'il s'agit plutôt d'un homme blanc, muni d'un lecteur *MP3*, d'un *ipod*, d'un passeport international et d'une carte bleue, et dont le nomadisme consistera à aller vérifier que des bouts de pays « authentiques » (avec lesquels il a une empathie grâce aux musiques du monde) sont bien organisés (musique comprise) comme il est indiqué sur le guide ou le catalogue. A l'autre bout de la chaîne (par exemple à la réception du touriste), on est prié de ressembler à l'image qu'on se fait de vous.

Pour conclure il existe une grande continuité dans les modes de diffusion et les fonctions régulatrices de la musique depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours, même si les échanges et les tensions qui en résultent se sont considérablement développés dans une période récente. Les musiques semblent avoir toujours été simultanément mondiales et locales, avoir servi les gouvernants, épousé les changements sociaux, accompagné les migrations, participé à la construction de nouveaux territoires, anticipé de nouvelles aires géographiques, de nouvelles frontières... tout en restant profondément un des modes d'expression de l'individu. Bref, la musique est à tout point de vue un bel objet géographique.

## Epilogue

J'aborde la jeune femme du métro au moment où elle range son *MP3* et lui demande : « *Qu'écoutez vous ?* » Il s'agit du dernier album de *Tinariwen*, un groupe de musique touarègue « actuelle ». Quant au berger algérien rencontré près de l'oasis de Seb Seb il y a quelques années, il joue sur sa flûte de roseau, taillée et percée le matin même, la « Paloma », un classique tango argentin.

Le vent souffle où il veut et emporte le chant du monde.

- DA LAGE E., (2008), Politiques de l'authenticité, in *Géographie, Musique et Postcolonialisme*, s.d. Y. Raibaud, revue Copyright volume n° 6, sept. 2008, éd. Mélanie Sèteun, p. 17 à 32
- LATOUR B., (2005), *Nous n'avons jamais été modernes : Essai d'anthropologie symétrique*, La Découverte, 2005.
- GILROY P., (2003), *L'Atlantique noir : Modernité et double conscience*, Kargo, 2003.
- GUIU Cl., (s.d.) *Géographie et musique : quelles perspectives*, revue *Géographie et Cultures* n°54
- GUMPCOWICZ P., (1986) *Les travaux d'Orphée, 150 ans de vie musicale amateur*, Les Aubiers.
- HANCOCK Cl., (2001), La géographie coloniale. « L'empire contre-attaque », in *Géographie anglo-saxonnes, tendances contemporaines*, Belin
- HENNION A., (1994) *Comment la musique vient aux enfants*, Paris, Anthropos
- TAGG P., (2008,[1987]), Lettre ouverte sur les musique « noires », « afro-américaines » et « européennes », in *Géographie, Musique et Postcolonialisme*, s.d. Y. Raibaud, revue Copyright volume n° 6, sept., éd. Mélanie Sèteun, p.135 à 161.
- RAIBAUD Y., (s.d) (2008) *Géographie, musique et postcolonialisme*, revue Copyright volume n° 6, septembre 2008, éd. Mélanie Sèteun.
- RAIBAUD Y., (s.d.) (2009) *Comment la musique vient aux territoires*, Pessac, éd. MSHA.