



HAL
open science

Le point de vue critique de l'anthropologie musicale

François Picard

► **To cite this version:**

François Picard. Le point de vue critique de l'anthropologie musicale. Jean During. La musique à l'esprit, enjeux éthiques du phénomène musical, L'Harmattan, pp.115-122, 2008, Éthique en Contextes. halshs-00583973

HAL Id: halshs-00583973

<https://shs.hal.science/halshs-00583973>

Submitted on 7 Apr 2011

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.

Le point de vue critique de l'anthropologie musicale.¹

François Picard, « Le point de vue critique de l'anthropologie musicale », Jean-Durieux (ed.), *La musique à l'esprit, enjeux éthiques du phénomène musical*, Paris, L'Harmattan, « Éthique et Contextes », 2008, p. 115-122.

29 juin 1987.

À Londres, une vingtaine de personnes, essentiellement des producteurs indépendants de disques, se réunissent à l'initiative de Robert Armstrong et Ben Mandelson, du label GlobeStyle, pour définir une nouvelle campagne marketing (et non concept philosophique)². Ils s'entendent sur le vocable *world music* ; s'ensuit la création du label Realworld et de la société d'organisation de concerts WoMad.

1989 : 14 juillet.

La parade Goude sur les Champs-Élysées. Wally Badarou, musicien de banlieue originaire du Bénin, est chargé de la musique. Des centaines de musiciens français défilent sur une musique pseudo-traditionnelle. C'est à cette occasion que le terme *world music*, un peu trop anglo-saxon pour une occasion aussi nationale, tente de s'imposer sous le néologisme de "sono mondiale", qui subira un échec mérité. Wally Badarou a fait une "maquette" sur son "synthé", seul dans son *home studio*. L'escroquerie intellectuelle se révèle précisément à l'occasion des passages radio (*La Mémoire vive* sur France Musique), puis de la mise en vente des disques : la *Marche des 1000* y apparaît en effet dans sa version synthétique, tandis qu'à la télévision, les musiciens des traditions françaises, s'ils apparaissent bien à l'image, sont absents au son. La soirée du 14 juillet s'achève avec Jessye Norman, ce qui révèle une autre dimension de la World music dans sa relation aux musiques traditionnelles, aux musiques du monde, et à nous, ethnomusicologues, chargés par la société de cette réflexion. Va-t-on en effet demander à François Lesure, le plus prestigieux de nos musicologues, ou à Makis Solomos, un de nos brillants jeunes docteurs en musicologie, leur analyse de la prestation de la chanteuse noire américaine chantant l'hymne national français ? Non, mais le spécialiste de la musique persane ou chinoise devra, lui, répondre à ce type de questions. Musicologue, il devra se doubler d'un sociologue de la musique.³

Revenons aux antécédents de cette réunion de Londres. Il y eut d'abord le succès international d'une musique fort locale, le reggae, la mode rasta, l'accession au rang de vedette, de star si ce n'est d'idole de Bob Marley ; en 1983, King Sunny Ade, chez Island, est le premier Africain depuis Manu Dibango et son *Soul makossa*, en 1976, à "décrocher le jackpot", le disque d'or, cent mille exemplaires vendus, la place de n°1 sur les "charts" européennes, les USA, le monde ; suivent les Toure Kunda en 1984 (Celluloid), en 1985 Alpha Blondy avec *Apartheid is Nazism* chez Pathé, en 1987 *Soro* de Salif Keita chez Sterns et *Graceland* de Paul Simon chez CBS, sommet de la vogue World music. 1988 voit encore un double succès, « Yéké Yéké » de Mory Kanté chez Barclay et Johnny Clegg & Savuka chez EMI. L'histoire s'arrête avec Youssou N'dour pour *The lion* chez Virgin en 1989. Car Realworld, le label de Peter Gabriel, est une "ligne de produits" Virgin.

¹ Cet article est né d'une communication présentée à l'occasion des Journées d'études de la Société Française d'Ethnomusicologie, juin 1993. Il a ensuite été publié dans *Ecouter voir* n°62, février 1997, p. 18-21, avant d'être repris en 2004.

² L'histoire est désormais (2007) bien documentée : voir Ian Anderson, « World Music History », *fRoots* 201, mars 2000, http://www.frootsmag.com/content/features/world_music_history/ consulté le 1^{er} septembre 2007. La première mention de cette histoire est due à Ronnie Graham, *Stern's Guide to Contemporary African Music*, London, Zwan Publications, 1988.

³ Notons que Simha Arom précisément se sent aussi peu concerné par la World music que François Lesure par Jessye Norman, ce qu'il a tenu à faire savoir.

Ce conte exemplaire vaut d'être narré. Youssou N'dour, comme bon nombre de musiciens turc, iranien, africain, fut "invité" au château-studio de Peter Gabriel : convivialité, anti-stress naturels ou artificiels à discrétion, relax, on enferme les artistes dans des conditions de rêve, il ne leur reste qu'à jouer tandis que micros ouverts les enregistreurs numériques tournent sans discontinuer. Plus tard, au Sénégal ou à Bali, ils recevront peut-être un fax ou même un appel téléphonique du maître lui-même – entendez Peter Gabriel – annonçant qu'une de leurs chansons, un de leurs traits de guitare ou de *kora*, un riff de tambour, aura eu l'heur de plaire au point de se voir accorder l'insigne honneur de figurer sur une des "galettes" du dit maître. Accessoirement, on aura initié l'artiste de passage, mais à peine dégrossi, aux merveilles du tempérament facile, obtenu grâce aux merveilles technologiques du sampler. Mais ce conte de fée moderne a une fin, sans morale. Youssou N'dour, artiste de variétés, subit la loi du genre et se fait éjecter de chez Realworld pour insuffisance de succès commercial. Il est heureusement racheté par le cinéaste Spike Lee qui parallèlement au succès de *Malcolm X* est en pleine phase de négritude et de "back to Africa".

J'ai employé à dessein les termes inusuels en ethnomusicologie de "décrocher le jackpot", "charts", "ligne de produits", "galettes", "label", "produit", "concept", car c'est de ça, et seulement de ça, dont il s'agit depuis le début avec la World music : créer des succès commerciaux musicaux à l'échelle planétaire. A ce titre, ses dangers sont limités vis à vis des traditions authentiques, car les Majors évaluent en millions d'exemplaires vendus leur seuil de rentabilité. Nous demanderons au lecteur musicologue ou mélomane encore un peu d'attention, car nous estimons indispensable pour qui veut entendre ou du moins comprendre la World music d'acquiescer la notion simple mais obligatoire pour nous dans tout cursus de "Major".

1993

La FNAC, un magasin de disques parisien qui se réclame de la profession d'agitateur, autrefois réceptacle de l'antre d'un autre Gabriel, merveilleux initiateur au monde des musiques traditionnelles, range désormais certains des disques qu'il met en vente sous l'appellation "Indies". Intrigué, j'y cherchai des musiques antillaises ou hindoustanies, pour n'y découvrir ni West- ni East Indies. On me dit alors : "Non Monsieur, *Indies* désigne les labels indépendants". Indépendants de quoi ? Des "Majors", soit cinq groupes qui se partagent 70% du marché mondial : Sony-CBS, Philips-PolyGram, Matsushita, WEA et BMG. En 2004 quatre groupes : Sony-BMG, Warner, EMI, Universal se partagent 75%. C'est dans ce cadre là qu'est née et se pense la World music. Mais quel musicologue, quel ethnomusicologue aujourd'hui à entendu parler de Matsushita ?

Un dernier mot sur l'état de ce marché, avant d'en venir à l'esthétique. Paris et Londres y tiennent le rôle de plaques tournantes, l'Allemagne et le Japon en sont de bons consommateurs. Mais jamais la World music n'a encore réussi à entamer le marché américain. En revanche, ce mouvement a eu *a contrario* un effet salutaire au Japon. Inondés de produits préfabriqués selon un moule unique, les Japonais, qui forment avec les Français les deux nations musicalement les plus ouvertes au monde et qui comptent les plus grands amateurs de musique classique occidentale, se sont étonnés d'entendre des musiques du Sénégal, des Antilles, du Brésil, de Bali, du Pakistan affligées toutes du même *beat*. Ils ont soupçonné quelque supercherie et se sont enquis des traditions véritables. De là l'envoi d'équipes d'ingénieurs du son aux quatre coins du monde, chargés de refaire le travail de pionniers qui avaient nom Rouget, Arom, Brunet, Vuylsteke, During (comparer les catalogues Ocora et JVC) ⁴.

⁴ *Burundi - Musiques traditionnelles*, enregistrements Michel Vuylsteke, Ocora, 1^{ère} édition 1968, rééd. augmentée CD C559003, 1988. *Rujindiri, maître de l'Inanga. Musique de l'ancienne cour du Rwanda*, enregistrements Jos Gansemans, CD Fonti musicali fmd 186, 1990. *Tambours du Burundi - Batimbo*, production BONEKA, CD Playasound PS 65089, 1992. *Sacred Drums/The Rukinzo Legacy, Burundi*, production MEDIA S.I.S., Burundi, enregistré à Tokyo, CD King Records KICC 5200, 1995.

Le débat né autour de la Marseillaise de Goude sur et autour de la World music n'est pas enterré. Si les spécialistes et les médias, campés sur leurs positions respectives, y participent peu, il se continue par déclarations d'intention interposées, avec d'un côté des organisateurs de gros festivals, de l'autre des musiciens qui se veulent les artisans de leur propre évolution, les programmeurs de leurs propres envies, et que défendent certains autres organisateurs. La comparaison de trois de ces professions de foi suffira à montrer comment la terminologie, évitée, moquée ou revendiquée, sert d'arme dans ce combat en faveur ou contre les traditions.

« 8 ans déjà ! Alors que beaucoup ne croyaient pas à la pérennité d'un festival consacré aux musiques du monde, le Festival d'Été de Nantes a su prouver que les cultures populaires étaient un vecteur fondamental autour d'un public de plus en plus nombreux.

Il a su également démontrer, par la qualité des prestations présentées, que les musiques traditionnelles sont vivantes et que leur image passéiste "biniou-sabot" était largement dépassée. » (Communiqué de presse signé Bertrand Pinel, Directeur Artistique, Michel Bertaud, Président, 1993.)

« Les musiques ethniques et traditionnelles ont le vent en poupe ; elles s'encanaillent avec le jazz, la chanson, le rock, le conte ou les arts du cirque, elles sont en effervescence. » (Plaquette de Ris Orangis Festival Musiques vivantes, 1993.)

En 1993 donc, le terme *world music* est aboli, toutes tendances confondues, celui de "sono mondiale" étant déjà désuet. Entre "musiques du monde" et "musiques ethniques et traditionnelles", la valse hésitation continue. Les héritiers du folk se cachent désormais sous le vocable plus consensuel de "musiques vivantes", ou encore de "musiques traditionnelles et métissées" :

« Voici de nouvelles rencontres à Parthenay.

Les musiques traditionnelles viennent cette année avec ce qu'il faut de nouveautés et d'aventures mais également l'impression d'être enfin considérées comme des musiques à part entière !

Et même si organisateurs, artistes et public fidèle présents depuis sept ans dans ces Rencontres n'en ont jamais douté, il faut croire que les messages délivrés jusqu'alors n'avaient pas envahi suffisamment les rivages de la notoriété pour qu'on se retourne – musiques traditionnelles – en les voyant passer dans la rue !

Bref, en avant la zizique, jouez hautbois, résonnez musettes & attention les voilà, les nouvelles musiques traditionnelles! [...] sur le plan artistique, loin des exotismes de pacotille des "musiques du monde" à bon compte et à bon marché, le creuset des artistes de musiques traditionnelles maintient le cap, affirme ses langages et creuse son sillon de démarches croisées, de clins d'oeil amicaux au jazz et aux musiques qu'on dit "contemporaines", de "retour-aux-sources-sans-passer-par-la-case-départ", de regards sensibles et de swing délicats. » (Olivier Durif et Bernard Subert, Conseillers Artistiques du Festival De bouche à oreille, Parthenay, 1993.)

Mise à jour : 2004

Dix ans ont passé depuis ma communication initiale. Son ton parfois polémique s'est usé, même si certains faits demeurent. L'essentiel, je crois, réside en ce que le sociologue de la musique que j'étais devenu provisoirement et l'ethnomusicologue que je suis sommes d'accord avec Simha Arom : tout ceci nous concerne fort peu quant à nos terrains perspectifs. En Chine, les adversaires de la tradition sont plus à chercher du côté de la télévision, du *karaoké* ou des professionnels urbains que du côté d'un vaste complot ourdi par l'impérialisme. Le pseudo *Back to Qanwali* de Nusrat Fateh Ali Khan n'est qu'une astuce commerciale de plus, puisque les immondes pillages publiés par Oriental Stars Agencies (*Mick St. Clair Remix*, CD 023 SR, Birmingham, 1991) n'étaient en fait que des ajouts (superpositions et interpolations) sur des enregistrements réalisés indépendamment par l'immense chanteur.

Néanmoins, le métier de directeur artistique qui fut le mien – dont je pense qu’il est une des plus nobles formes de mise en valeur des traditions musicales qui nous préoccupent – à la différence de celui d’ethnomusicologue, oblige à répondre aux questions que posent, parfois pertinemment, les tenants de la World music. Je pense à Alain Weber, partisan de la prise de son multipiste et des procédés plus ou moins électroniques de mise en valeur du son. La pratique de l’enregistrement de terrain avec un couple de micros électrostatiques ainsi que la collaboration avec les meilleurs preneurs de son de Radio France m’ont appris que ce moment étrange de la mise en boîte pouvait se montrer riche en enseignements quant aux rapports de timbres et d’intensités entre les instruments (ou les voix), et au delà, en ce qui concerne les relations entre les interprètes. La prise de son de la si intime cithare chinoise *qin* ou du *setâr* persan pose les questions de l’audition interne et par delà, de l’éventuel rapport à l’auditeur : faut-il enregistrer l’instrument tel qu’il sonne, tel que l’entend un auditeur, ou tel que le musicien l’entend – ou tel qu’il imagine l’entendre ? Lui demander de refaire une prise ou se limiter au sur-le-vif, un tel choix, au delà d’une méthode ou d’une éthique *a priori*, fournit matière à penser, donne des armes pour entendre et apprécier.

Deux faits contradictoires viennent aujourd’hui clore et relancer le débat⁵.

Un des derniers avatars du genre le plus industriel de la musique commerciale, la *House music* dite aussi *Techno*, s’appelle la *Goa*. Les ex-babas et amateurs de l’Inde qui croiront reconnaître le nom de la plage paradisiaque de leur rêve oriental ont gagné, il s’agit bien d’elle (voir *Média 7 news*, n° 13, novembre 1995, p. 35 et 41). Sauf que les successeurs des babas ne se droguent plus aux effluves de *sitar* distillées par Georges Harrison, mais aux machines, même si la Goa, musique déracinée à vocation trans-nationale, prétend encore nous infliger astrologie et cultures asiatiques. Mais je ne pense pas que ses zéloteurs puissent être aussi nocifs vis-à-vis d’une véritable écoute des musiques populaires de l’Asie que les théories New-Age ou leurs précurseurs Zen tel John Cage. Où l’on revient à la polémique.

Le 21 juin 2002, je participai à Beyrouth, Liban, à la Fête de la musique de la Francophonie organisée par l’Agence Intergouvernementale de la Francophonie et le ministère de la Culture du Liban. Nous étions en quelque sorte trois directeurs artistiques : Amine Beyhom (Experimental Art Concept), Jacques Deck (Agence Intergouvernementale de la Francophonie), co-organisateurs, et moi-même, en tant que directeur musical. Le plateau réunissait - Yves Berthou (Bretagne), bombarde, small-pipe ; - Youenn Le Bihan (Bretagne), biniou, grande bombarde ; - Jean Madani (Beyrouth), basse électrique ; - Ibrahim Jaber (Beyrouth), percussions ; - Lansiné Kouyaté (Mali), *balafon* ; - Yakhoubâ Sissokho (Sénégal), *kora* ; - Nedyalko Nedyalkov (Bulgarie), *kaval* ; - Tran Quang-Hai (Vietnam), voix diphonique, guimbarde, cliquette.

A ces artistes internationaux s’étaient adjoints, pour quelques morceaux, des musiciens locaux des villages, rencontrés et sélectionnés lors des deux semaines d’atelier qui avaient précédé la Fête : Bilalennur Karamhacha (Mansoura), tambour en calice *darabukka* ; - Khayr Chehab (Mansoura) : vièle *rababa* dit *fatekh* ; - Charbel Mouawwad (Amioun), flûte *nai* ; - Ali Hamdan (Jbaa), clarinette double *mejwez*.

Il s’agissait bien évidemment de “World music”, de métissage, et pourtant l’ethnomusicologue enseignant-chercheur professionnel que j’étais y participais corps et âme. Aux côtés de moments formidables d’écoute, d’invention et de fusion, je retiendrai deux moments particuliers de non-écoute : après avoir improvisé à deux pendant vingt minutes de formidables variations rythmiques, deux joueurs de tambour en calice *darabukka* devaient accompagner, ou simplement jouer avec les deux musiciens bretons ; ceux-ci jouèrent une marche au tempo stable

⁵ Voir aussi François Picard, « Indonésie : des compositeurs improvisateurs qui n’écrivent pas », in Jean-Luc Hervé, Eric Denuit, Nicolas Donin, ed., *Improvisation et composition : une conciliation impensable? Réciprocités entre écriture et improvisation au XX^e siècle*, Paris, Observatoire Musical Français, Paris-Sorbonne, 2002.

et fortement scandé, dont les musiciens libanais arrivèrent si peu à trouver le principe temporel qu'ils ne jouaient même pas au bon tempo. Le jugement de l'ethnomusicologue est qu'ils cherchaient à identifier des rythmes connus, et n'en trouvaient pas, puisque ce type de musique bretonne ignore la stabilité des figures rythmiques, la répétition à l'identique des formules métriques ou autres. De son côté, Tran Quang-Hai, en musicien accompli d'Asie orientale, pouvait saisir n'importe quelle variation de tempo et la suivre avec ses cliquettes, mais ne reconnaissait visiblement pas les cycles rythmiques formés de séquences articulées par des frappes de qualités différentes. Un seul d'entre nous tous maîtrisait tout cela : le flûtiste bulgare, aussi à l'aise dans la modalité, le pentatonisme que la modalité, aussi à l'aise dans l'écriture, l'improvisation que dans la création d'atmosphères sonores, aussi à l'aise dans les cycles rythmiques, les carrures et les rythmes asymétriques (*aksak*) que dans la souplesse des temps lisses.

Nous étions bien dans le cadre, public, professionnel, payé, hiérarchisé, de la commande, mais à mille lieux de toute pression commerciale ou médiatique, dans une anthropologie pratique de la musique, respectueuse de l'autre, curieuse, attentive, hasardeuse, inventive.