



HAL
open science

**Autour, au-delà de la musique. Dialogue à propos du
livre Plus que de la musique. Musiques, sociétés et
politique, Caraïbes, États-Unis, Afrique du Sud**

Denis-Constant Martin, Xabier Itçaina

► **To cite this version:**

Denis-Constant Martin, Xabier Itçaina. Autour, au-delà de la musique. Dialogue à propos du livre Plus que de la musique. Musiques, sociétés et politique, Caraïbes, États-Unis, Afrique du Sud. 2021. halshs-03383341

HAL Id: halshs-03383341

<https://shs.hal.science/halshs-03383341>

Submitted on 18 Oct 2021

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

Autour, au-delà de la musique

Dialogue à propos du livre *Plus que de la musique. Musiques, sociétés et politique, Caraïbes, États-Unis, Afrique du Sud*

Denis-Constant Martin & Xavier Itçaina

Citer :

MARTIN, Denis-Constant, ITÇAINA, Xavier, 2021. Autour, au-delà de la musique. Dialogue à propos du livre *Plus que de la musique. Musiques, sociétés et politique, Caraïbes, États-Unis, Afrique du Sud. Esquisses | Les Afriques dans le monde* [en ligne]. Disponible à l'adresse : <https://elam.hypotheses.org/3539>.
Version PDF : 6 pages.

Les auteurs : Denis-Constant Martin est chercheur associé à LAM. Xavier Itçaina est directeur de recherches au Centre Émile Durkheim.

La présentation et l'entretien qui suivent ont été réalisés à l'occasion de l'invitation de Denis-Constant Martin au séminaire de LAM, le 21 octobre 2021, autour de son ouvrage récemment publié aux Mélanie Sèteun.

Référence : Denis-Constant Martin. 2020. *Plus que de la musique. Musiques, sociétés et politique, Caraïbes, États-Unis, Afrique du Sud*. Guichen : Mélanie Sèteun. <https://doi.org/10.4000/books.ms.1717>.

« La musique est une arme de construction massive¹ ».

Présentation

Ce recueil rassemble des articles écrits entre 1990 et 2017, révisés pour l'occasion, avec une introduction originale. Je me suis efforcé d'y faire un bilan des recherches sur les musiques dites « populaires » et d'y situer mes travaux. J'ai tenté de mettre en œuvre une approche pluridisciplinaire en utilisant mes formations (politologie, socio-anthropologie – sous la houlette de Georges Balandier) et mes expériences (études sur les sociétés et les systèmes politiques africains et caribéens), auxquelles est venue s'ajouter l'initiation à l'ethnomusicologie, grâce à Simha Arom². Compte tenu de ces formations et de ces expériences, cette approche fut prioritairement dirigée vers la recherche des significations socio-politiques qui peuvent être associées aux musiques dites « populaires »³.

J'ai orienté mes recherches dans trois directions principales. En premier lieu, les rapports entre musique et politique. J'ai voulu montrer l'insuffisance de l'interprétation

¹ Ophélie Gaillard, violoncelliste, pédagogue, « La Matinale », *France Musique*, 22 juin 2021.

² Ethnomusicologue, directeur de recherches émérite au CNRS.

³ Dans ce genre d'investigation on bute toujours sur la définition de ce que sont les musiques « populaires ». Après avoir lu une partie de la littérature qui en traite et au fil de mes travaux, j'en suis arrivé à la conclusion qu'il ne fallait pas partir d'une définition *a priori* mais circonscrire, en fonction de critères explicites, un sujet d'étude puis choisir ensuite comment le qualifier, ceci afin d'éviter tout préjugé interprétatif.

systematique de la musique « populaire » comme « résistance » ou « révolte » et plutôt chercher à saisir comment des procédures de façonnage politique de la musique réussissent à toucher les auditeurs, parfois à les mobiliser et, souvent, expriment des hésitations, des contradictions et l’ambivalence des représentations du pouvoir. En second lieu, les rapports entre musique et identité. Au début des années 1990 puis de 2005 à 2008, j’ai coordonné au CERI⁴ deux groupes de recherche sur l’élaboration et l’utilisation des constructions identitaires en politique⁵. Leurs travaux m’ont servi de base pour étudier, dans les Caraïbes et en Afrique du Sud, comment la musique participe à agencer et à diffuser certaines configurations identitaires utilisées à des fins de mobilisation politique. Enfin, ayant travaillé sur des sociétés marquées par l’esclavage et la colonisation, j’ai naturellement été intéressé par les théories de la créolisation. J’ai trouvé dans les conceptions d’Édouard Glissant des idées stimulantes pour comprendre les processus de création en situation d’oppression et de marginalisation culturelle, ce qui m’a conduit à insister sur les héritages de l’esclavage dans les musiques « populaires » commercialisées à partir du xx^e siècle et à découvrir, derrière l’universalité de l’appropriation musicale, des stratégies d’appropriation opposées : d’un côté, subversion des cultures dominantes pour lutter contre l’oppression ; de l’autre, utilisation de cultures d’ailleurs à des fins commerciales (notamment dans certains genres qualifiés de *world music*).

Ces trois directions nécessitaient une approche pluridisciplinaire (associant en des combinaisons diverses, selon les cas : socio-anthropologie, politologie, histoire, géographie, économie, ethnomusicologie) afin de mieux comprendre les musiques comme des « phénomènes sociaux totaux ». Cette pluridisciplinarité a évidemment souvent abouti à des travaux collectifs qui ont donné lieu à plusieurs publications co-écrites⁶.

Pour entreprendre ces recherches, je suis inspiré de la tripartition suggérée par Jean Molino, puis Jean-Jacques Nattiez⁷, en la simplifiant : étude des « traces » des œuvres (dans laquelle il faut inclure, le cas échéant, les paroles et les images, notamment des clips vidéo), étude des mécanismes de production et de diffusion, étude de la réception et de l’interprétation de ces œuvres par les auditeurs. Il est difficilement possible d’envisager dans leur totalité les interactions entre ces trois niveaux, mais elles peuvent être repérées en se

⁴ Centre d’études et de recherches internationales, Sciences Po Paris, laboratoire auquel j’ai été affilié de 1969 à 2008.

⁵ Voir : Denis-Constant Martin, *Cartes d’identité, comment dit-on « nous » en politique*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1994, et *L’identité en jeux, pouvoirs, identifications, mobilisations*, Paris, CERI-Karthala, 2010.

⁶ Avec Didier Levallet, contrebassiste, chef d’orchestre et compositeur : *L’Amérique de Mingus, musique et politique. Les « Fables of Faubus » de Charles Mingus*, Paris, P.O.L., 1991 ; avec Olivier Roueff, *La France du jazz, musique, modernité et identité dans la première moitié du xx^e siècle*, Marseille, Parenthèses, 2002 ; avec Simha Arom, « Combiner les sons pour réinventer le monde, la *world music*, sociologie et analyse musicale », *L’Homme*, n° 177-178, janvier-juin 2006 : 155-178 ; avec Laura Brunon, Mariano Fernandez, Soizic Forgeon, Frédéric Hervé, Pélégie Mirand et Zulma Ramirez (étudiants au département de Musique de Paris 8), *Quand le rap sort de sa bulle, sociologie politique d’un succès populaire*, Paris, Mélanie Sèteun / IRMA, 2010, <https://doi.org/10.4000/books.ms.1083> ; avec Armelle Gaulier (politologue et ethnomusicologue), *Cape Town Harmonies, Memory, Humour and Resilience*, Somerset West, African Minds, 2017, <https://doi.org/10.5281/zenodo.824636>.

⁷ Voir : Jean Molino, *Le singe musicien. Sémiologie et anthropologie de la musique*, précédé de : « Introduction à l’œuvre musicologique de Jean Molino » par Jean-Jacques Nattiez, Paris, Actes Sud-INA, 2009.

focalisant sur des phénomènes plus restreints, l'analyse symbolique à partir du matériau musical étant complétée par des entretiens autant que possible non-directifs.

De ces recherches étalées sur plus de quarante ans, je tire deux enseignements principaux : premièrement, l'étude des musiques dites populaires est légitime⁸ et féconde ; deuxièmement, elle mérite autant de rigueur méthodologique que l'étude d'autres genres musicaux et souvent, en ce qui concerne le rap et les musiques électro tout particulièrement, demande que soient mises au point de nouvelles méthodes.

Enfin, les travaux inclus dans ce recueil témoignent d'un apprentissage progressif ; parti, en ce qui concerne la musique, du journalisme, j'ai été formé au fil des recherches par les dialogues avec collègues, étudiantes et étudiants ; d'autant plus lentement que, ayant longtemps travaillé dans un centre axé sur la politologie, les nécessités des enquêtes de terrain n'y ont pas toujours été bien comprises...

Denis-Constant Martin

Conversation avec Xabier Itçaina

XB : Quelles grandes leçons tires-tu de ce comparatisme à grande échelle, de part et d'autre de l'Atlantique ? En particulier, quelles conclusions peux-tu extraire à propos des articulations entre musique et identité ?

DCM : Les recherches sur les musiques des États-Unis, de la Jamaïque et de Trinidad et Tobago, de l'Afrique du Sud ont mis en évidence une réalité qui doit être aujourd'hui pleinement reconnue : quasiment toutes les musiques considérées comme « populaires » apparues dans le cours du XX^e siècle ont été élaborées en incorporant des éléments plus ou moins importants (souvent plus que moins) de formes et de pratiques issues de l'esclavage. Au sein de celles-ci, les musiques afro-étatsuniennes ont exercé une influence importante sur celles des autres contrées étudiées, par suite de l'association d'une modernité musicale perçue comme « métisse » à divers mythes, notamment à celui des États-Unis comme société dynamique et florissante, vision « mythisée » à laquelle étaient liés des rêves d'ascension éducative, sociale et économique pour les « personnes de couleur ». Les identifications-à⁹ étant une composante essentielle des configurations identitaires, les identifications aux États-Unis (dans leur ensemble ou aux seuls Afro-étatsuniens), à travers la musique (mais aussi d'autres modes d'expression comme la danse, le cinéma, l'habillement, les parlers) ont nourri des constructions identitaires revalorisantes dans des populations infériorisées. Elles invalidaient les stéréotypes racistes sur lesquels s'appuyaient les colonisations et les ségrégations en affirmant la capacité de création moderne et originale des esclaves et de leurs descendants, donc leur humanité pleine et entière. Les identifications-à par le biais de la musique ont effectivement participé au combat contre toutes ces formes d'oppression. Cela est particulièrement évident dans le cas de l'Afrique du Sud, mais s'avère également valable pour la Jamaïque et Trinidad (qui ont aussi fourni, avec Cuba, notamment en Afrique de l'Ouest, des sources d'identification jouant un rôle semblable).

⁸ Ce qui n'a pas toujours été admis dans les universités, notamment françaises.

⁹ Par opposition aux identifications-par qui entraînent le plus souvent la construction de stéréotypes et l'imposition d'identités assignées, différentes des sentiments d'appartenance.

XB : En termes méthodologiques, jusqu'où aller dans l'analyse musicale pour comprendre les usages sociopolitiques de la musique ? Comment analyser, sans le surinterpréter, le rôle social et politique des propriétés de la musique ?

DCM : Tout dépend des sujets et des domaines de recherches choisis. La nécessité de l'analyse musicale n'est pas la même selon que l'on entreprend une sociologie des goûts musicaux et des systèmes de production ou une étude des significations socio-politiques de la musique. Dans tous les cas, néanmoins, il est indispensable de construire l'investigation en référence à la musique, à sa spécificité¹⁰ et, éventuellement, aux caractéristiques intrinsèques de l'objet étudié, sans nécessairement procéder à de minutieuses analyses techniques. Ainsi, il ne me paraît pas acceptable de travailler sur les paroles (dans l'opéra, la chanson et le rap, entre autres) sans poser l'importance des rapports textes-musiques. Il ne me semble pas intéressant d'étudier la popularité de certains genres ou les « dispositifs » de production-diffusion en se contentant d'aligner des chiffres de vente, des placements dans les hit-parades, voire des signatures avec des labels, en ignorant les particularités des genres ou des répertoires. Il faut, je crois, repartir de l'affirmation formulée par les musicologues Jean Molino et Jean-Jacques Nattiez : la musique n'est pas un langage mais une forme symbolique. Dans cette perspective, une recherche sur les rôles social et politique de la musique doit commencer par l'identification des symboles perçus par les auditeurs et les auditrices (ainsi que par les spectatrices et les spectateurs dans le cas des concerts et des clips vidéo) et leur interprétation. Dans un premier temps, cette quête des symboles sera menée par l'analyste, avec les moyens dont il dispose. S'il ou elle maîtrise les techniques de l'analyse musicale « conventionnelle », utilisant notamment la transcription ou recourant à des moyens électroniques comme les sonagrammes, elle ou il pourra en faire une utilisation féconde. Mais l'absence de ces connaissances techniques n'est pas rédhitoire. Pour la plupart des musiques dites « populaires », les partitions sont peu instructives, quand il en existe, et la performance (enregistrée ou en direct) est capitale. Pour certaines d'entre elles, l'examen de fichiers informatiques peut être utile. Presque toujours, l'écoute (et la visualisation dans le cas des clips ou des captations de concert) est indispensable. L'écoute analytique, qui ne demande pas de savoirs particuliers sinon une oreille un peu entraînée (qui peut s'acquérir aisément, aidée par les systèmes actuels de lecture des phonogrammes indiquant précisément l'écoulement des durées), permet de repérer des moments d'une interprétation et des constructions potentiellement dotés d'une charge symbolique, puis de formuler de premières hypothèses quant aux interprétations possibles de ces moments. Ces hypothèses devront, si possible, être ensuite complétées par des enquêtes de réception, dans l'idéal par entretiens non-directifs ; sinon, par dépouillement de discours oraux ou écrits sur la ou les pièces étudiées (*posts* sur des sites de diffusion en ligne ou des blogs, critiques dans les médias, voire livres).

En ce qui me concerne, c'est à l'écoute analytique que j'ai eu recours : je lis très mal la musique, je suis incapable de faire une transcription, mais j'ai appris à utiliser mes oreilles (dans ma famille où l'on pratiquait beaucoup la musique ; en écoutant France Musique,

¹⁰ Mode d'expression non figuratif, asémantique, se déroulant dans le temps et ne pouvant être figé que par des procédés graphiques ou l'enregistrement, la combinaison de ces spécificités sous-tendant la musique comme forme symbolique.

notamment les émissions présentant des interprétations différentes des mêmes pièces ; en lisant la presse et des ouvrages spécialisés, sur le jazz surtout au commencement ; dans le dialogue avec des ethnomusicologues). En outre, ce type de travail bénéficie énormément de la pluridisciplinarité : sans la collaboration avec des amis et collègues musiciens ou musicologues, un certain nombre de mes publications auraient perdu en précision et les analyses qu'elles contiennent, en pertinence.

XB : Il me semble que les différentes pratiques musicales que tu étudies ont en commun de résulter de croisements de racines culturelles très diverses, d'influences de circulations, de migrations, de « combines et de combinaisons » de tout type. Est-ce que le choix de ces objets musicaux est lié à un refus de tout essentialisme, qui est me semble-t-il un fil rouge de tes travaux, y compris sur d'autres objets ?

DCM : En fait, tout a commencé pendant l'adolescence avec la découverte du jazz, musique comprise (à l'écoute et par des lectures) comme intensément « métissée ». J'ai assez vite lu régulièrement des revues spécialisées, en particulier *Jazz Magazine*. Y contribuait alors un journaliste-écrivain, Jean Wagner, qui s'efforçait de montrer les liens entre évolution des musiques afro-étatsuniennes et changement social. Ses articles, comme ceux de Lucien Malson (philosophe et pédagogue) dans une autre revue, *Jazz Hot*, ont éveillé mon intérêt pour la sociologie. C'est donc la musique qui m'a conduit à la sociologie, plutôt que l'inverse. Ensuite, lorsque j'ai commencé à travailler sur des contrées africaines, j'ai rencontré les côtes swahilies, en Tanzanie puis au Kenya, j'en ai appris la langue à l'Inalco (connaissance assez théorique mais suffisante pour comprendre de quels mélanges résultaient le kiswahili et les sociétés où il est parlé). À partir du jazz, je me suis intéressé aux musiques caribéennes et ai commencé à écrire sur le reggae. Des collègues du CERI m'ont proposé de participer à un groupe de travail pour y étudier les régimes politiques de la Jamaïque, de Trinidad et Tobago et de la Barbade¹¹, ce qui m'a donné l'occasion de mieux connaître les musiques de ces îles. Enfin, en Afrique du Sud, j'ai pendant environ vingt-cinq ans enquêté sur la politique post-apartheid et les musiques, en accordant une place particulière à celles que pratiquent les *coloureds*, issus de nombreux mélanges enclenchés par l'esclavage. Ainsi, de l'intérêt pour le jazz à l'étude de l'histoire de l'Afrique du Sud et de ses inventions musicales, ce furent les combinaisons dynamiques produites par les contacts et les échanges – les élans de la créolisation – qui s'imposèrent à moi. L'inanité de l'essentialisme ressurgit dans les résultats de mes recherches, sans pourtant y avoir été *a priori* recherchée.

XB : Au moment où l'on débat de l'« utilité sociale » des sciences sociales, quelle a été et quelle est la réception de tes travaux sur la musique dans les milieux concernés ? Est-ce que ces milieux sont ouverts à la perspective des sciences sociales ?

DCM : C'est surtout au Cap, en Afrique du Sud, que j'ai pu en avoir une idée. En Amérique du Nord, au Brésil, mes travaux ont intéressé, je crois, un petit nombre de collègues mais n'ont pas eu le moindre impact en dehors des cercles universitaires. Au Cap, en revanche, ayant travaillé directement avec des musiciens, des responsables de carnaval et de troupes costumées (les *Kaapse Klopse*), j'ai pu évaluer un peu mieux comment mes

¹¹ Voir Denis-Constant Martin et Fred Constant, *Les démocraties antillaises en crise*, Paris, Karthala, 1996.

écrits étaient reçus. Ici encore, des collègues les ont pris en compte. Chez les acteurs des fêtes du Nouvel An, le fait qu'un universitaire blanc, européen étudie, prenne au sérieux, des manifestations culturelles méprisées, souvent jugées gênantes, extravagantes voire dégradantes, leur conférait une légitimité qui démentait ces préjugés. Les pratiquants, musiciens et carnavaliers, feuilletèrent mon premier livre – peu le lurent – et regardèrent surtout les photos en y recherchant des visages connus. La Kaapse Klopse Karnival Associasie, une des principales organisations de carnaval, me demanda d'intervenir dans un atelier sur les carnivals du monde destiné aux responsables de troupe. L'expérience la plus émouvante que j'ai connue se produisit quand un de mes interlocuteurs, devenu ami, me demanda de l'accompagner lors d'une visite au département des Affaires culturelles de la province du Western Cape. J'y rencontrai avec lui une fonctionnaire, une femme noire africaine, qui me dit que ce livre lui avait fait comprendre l'importance sociale des fêtes du Nouvel An sur lesquelles, jusque-là, elle portait un jugement négatif. C'est un exemple et je suis incapable de dire s'il est représentatif d'effets plus larges qu'aurait eu mon travail. Toutefois, les relations que j'ai maintenues avec des collègues universitaires, quelques musiciens et les interlocuteurs qui m'ont permis de mener des enquêtes au long cours, confirment le sentiment qu'au moins dans ces milieux, il a été bien accueilli. Mais cette expérience montre aussi à quel point il est difficile d'apprécier, en dehors des univers de l'enseignement et de la recherche, les effets d'une recherche qui n'est pas « recherche-action ».

XB : Quelles seraient, à ton sens, les pistes à creuser dans les années à venir pour la recherche en sciences sociales sur les pratiques musicales ?

DCM : Si l'on consulte les sommaires de revues comme *Volume ! La revue des musiques populaires* ou *Popular Music*, pour ne citer que celles-ci, si l'on compile les sujets des séminaires qui sont annoncés sur les listes d'envoi de l'*International Association for the Study of Popular Music*, on réalise à quel point les études sur les musiques « populaires » sont aujourd'hui abondantes et diverses ; il est peu de domaines dans ce champ qui ne soient couverts. Il me semble donc que ce sont surtout les questions de méthode qui doivent continuer à être discutées. Comme tu le suggérais plus haut : quelle place accorder à l'analyse musicale et à quel type d'analyse musicale ? Faut-il inventer de nouvelles méthodes pour étudier certains genres, notamment ceux qui font appel à l'informatique et à l'électronique ? Quels enseignements méthodologiques tirer des travaux ethnomusicologiques et de ceux portant sur les musiques électro-acoustiques dites « contemporaines » ? Comment articuler l'analyse musicale, l'ethnographie et l'interprétation sociale ? Comment traiter les clips vidéo, en faire une analyse symbolique qui rende compte de la multiplicité des informations, des stimulations qu'ils recèlent pour mieux appréhender les répercussions synesthésiques qu'ils peuvent avoir ? Questions qui mènent à celles de la manière dont la musique suscite des émotions et à l'évaluation des effets de ces émotions sur les attitudes et comportements sociaux ou politiques. Enfin, j'ai l'impression, qui serait à vérifier par un dépouillement systématique des travaux, que les études sur les musiques « populaires » ne comprennent pas assez d'enquêtes de réception rigoureuses. Or, elles sont indispensables à la compréhension des interprétations que font les auditrices et les auditeurs des symboliques musicales, interprétations susceptibles d'être intégrées dans les représentations sociales, sans doute même de contribuer à leur façonnage.