

## Pitié dangereuse et risque de déshumanisation : approche philosophique de certains présupposés situationnels sur la musique des migrants

Julien Labia

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ethnomusicologie/3538>

ISSN : 2235-7688

### Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

### Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2019

Pagination : 27-42

ISBN : 978-2-88474-484-3

ISSN : 1662-372X

### Référence électronique

Julien Labia, « Pitié dangereuse et risque de déshumanisation : approche philosophique de certains présupposés situationnels sur la musique des migrants », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 32 | 2019, mis en ligne le 01 octobre 2021, consulté le 06 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/3538>

---

# Pitié dangereuse et risque de déshumanisation

## Approche philosophique de certains présupposés situationnels sur la musique des migrants<sup>1</sup>

JULIEN LABIA

### **La force du caractère non narratif de la musique au cœur du « tournant éthique » des musiques du monde**

Michel Foucault avait souligné le fait qu'il n'était pas certain, à ses yeux, que les notions de « bonté » et de « justice » aient encore un sens dans le monde à venir (Foucault et Chomsky : 2005). De même, la prospective fantaisiste et engagée d'H. G. Wells donnait à voir dans *La Machine à remonter le temps* (Wells 1895) l'image d'un monde futur dépourvu de tout sentiment moral et plongé dans l'indifférence. On peut dire, pour le meilleur sans aucun doute, que le contraire semble se produire, dans les discours voire dans les actes d'une génération. Mais c'est au risque d'une démarche compassionnelle dont nous tenterons d'établir le caractère problématique d'un point de vue épistémologique<sup>2</sup>.

L'une des approches du parcours des migrants par les chercheurs est assez naturellement liée au récit qu'on peut leur demander d'en faire, dans ce cas support de compassion<sup>3</sup>. Suivant cette idée de continuité narrative, le livre *Europa: An Illustrated Introduction to Europe for Migrants and Refugees*, destiné à être remis aux migrants et rédigé en arabe, farsi, anglais et français, est proposé aux personnes et aux ONG travaillant avec les migrants et distribué gratuitement dans neuf pays d'Europe. Cette publication, soutenue notamment par le

---

<sup>1</sup> Je tiens à remercier l'ensemble du *Centre Georges Simmel* avec qui j'échange depuis 2010, Raimund Vogels, Philip Bohlman, Michael Fuhr, Andrea Shaheen Espinosa et en particulier Denis Laborde et son équipe de recherche, pour leurs objections, questions et suggestions.

<sup>2</sup> Voir, *a contrario*, Andemicael 2013.

<sup>3</sup> Un philosophe a proposé la notion de *trajectivité* (Virilio 2012 : 218) pour analyser cette nouvelle identité liée au parcours. Les premiers récits tenus par les migrants sont hélas souvent loin de trouver une oreille compassionnelle (Spire 2008).

Fonds arabe pour les arts et la culture et l'Agence Magnum contient beaucoup d'informations sur la vie courante et assume, plus encore, la mission de faire le lien avec ce qui a été vécu en Europe : récits d'exodes, de villes détruites ou de populations déplacées, témoignages de migrants récents. Un participant au projet, Thomas Dworzak, témoigne de son expérience à l'usage de cet ouvrage : « Ce qui m'a le plus touché c'est leur réaction au ton (« *tone* ») de l'histoire et de l'expérience d'autres personnes. Pour une famille d'Alep, réaliser que l'Europe était totalement rasée en 1945 et qu'elle avait dû renaître de ses cendres peut être réconfortant car cela crée un parallèle<sup>4</sup>. Si l'on peut naturellement discuter du bien-fondé de montrer des photos de ruines à des réfugiés fuyant leur pays dévasté, il conviendrait surtout de noter quel est le risque inhérent à toute approche discursive d'un phénomène relevant de l'intuitif. Notre appréciation dans ces situations exceptionnelles passe en effet par d'autres voies que celles du discours et de la raison. Le temps limité dans lequel s'effectuent la plupart de nos jugements réels<sup>5</sup> est un facteur central de notre appréciation situationnelle de la musique. La construction et le partage d'un récit supposent en effet un long temps d'échange – puisque les histoires devraient en ce cas pouvoir être rapprochées, et donc mutuellement partagées. La mise en récit suppose de plus un travail de verbalisation demandant à la fois du temps et de l'exercice. La musique propose, contrairement à cette mise en perspective des histoires – sans doute nécessaire mais problématique en un temps si court –, une première construction d'un vécu commun : moment vivant dont la temporalité quasi instantanée n'est en rien celle, longue, d'un récit commun.

Nos catégories esthétiques usuelles sont elles aussi prises en défaut lorsqu'il s'agit de penser cette musique présente. D'un point de vue esthétique, l'hybridation de cette musique n'a pu, dans les meilleurs des cas, qu'être ponctuelle<sup>6</sup>. Malgré les rencontres musicales entre musiciens européens et migrants de la « Jungle » dont l'album *Calais Sessions* se fait l'écho<sup>7</sup>, la fertile notion de *branchement* (Amselle 2001 : 7) semble problématique tant manque le temps de sa construction. La barrière de la langue et le temps très bref dans lequel se font ces rencontres font douter de la capacité d'y construire une relation d'échange, un lien actif sur le modèle de la *reliance* (Morin 2004 : 269). Le modèle de l'entrepôt n'est plus applicable à une telle situation, car il restait un lieu naturel de convergence des musiciens (Bohlman 2002, y voit le lieu caractéristique des croisements ayant donné naissance à la World Music), et non l'espace d'un nouvel arrivant. Le camp de migrants ne se donne pas comme un endroit où la musique semble devoir s'inscrire car le « script<sup>8</sup> » musical est tristement absent du camp

<sup>4</sup> *The Guardian*, 17 juillet 2017.

<sup>5</sup> L'observation de l'activité cérébrale révèle que la zone du cerveau active dans une situation morale aiguë est celle des sentiments et non de la réflexion.

<sup>6</sup> Voir sur cette notion Weiss 2013 et Labia 2017.

<sup>7</sup> Les profits des ventes étant reversés à *Citizen's UK*.

<sup>8</sup> Selon Latour (2012 : 418-420), certains lieux possèdent un *script*, c'est-à-dire une sorte d'injonction implicite dirigeant l'action, répartissant les attentes et les attendus.

de migrants, où la présence de la musique est d'abord une surprise. Cette présence inattendue invite à penser à ce que les migrants nous apportent et non seulement à ce que nous pouvons leur apporter, comme s'il fallait leur expliquer ce qu'ils font ou doivent faire. Si le terme de « leçon de vie » peut être employé de manière positive, c'est probablement au contraire lorsque nous découvrons qu'ils font, malgré tout, de la musique.

Rapprocher la musique de ces récits qu'on ne cesse de demander aux migrants nous semble problématique sur le plan épistémique. Ainsi, l'admission à l'*Office Français de Protection des Réfugiés et Apatrides* exige qu'on raconte son parcours et les difficultés éprouvées dans le pays d'origine, et qu'on échange avec un officier de protection instructeur nous interrogeant pour vérifier l'exactitude des informations (ce qui mène souvent à une seconde audition en cas de doute). En cas de refus, la procédure d'appel devant la *Cour Nationale du Droit d'Asile* appelle un nouveau cortège de récits. Nous pensons qu'il n'est pas pertinent d'ajouter à cette liste la musique pratiquée spontanément par les migrants : qu'on pense à la situation d'un patient contraint de répéter sans cesse à nouveau son calvaire médical devant une série de spécialistes, faute d'avoir pu le faire une fois pour toutes<sup>9</sup>. On se méfiera donc de l'idée que la musique présente l'expression ou le récit de ce qu'ont vécu les migrants partout où ce caractère ne pourra être établi de manière évidente.

L'une des forces de la musique est en effet, contrairement aux autres récits structurant un groupe (comme le récit national), celle de ne pas raconter les individus : c'est sa force de facteur non-narratif de liens humains.

Lors de nos travaux précédents sur les musiques du monde, nous avons insisté, autour des concepts d'*authenticité* (Labia 2017 : 119-155) et de *probité* (Labia, à paraître), sur ce que nous tentons d'identifier depuis quelques années sous le nom de « tournant » ou de « moment éthique des études sur les musiques du monde »<sup>10</sup>. Nous entendons par là le fait que certains concepts habituellement utilisés dans le domaine esthétique – un « authentique » musicien, de la musique « authentiquement malienne » – le sont en réalité d'abord avec un sens proche d'un autre type de jugement de valeur, qui relève de l'éthique. Dans un contexte globalisé, à l'écoute d'une musique du monde, nous jugeons, bien moins, d'un point de vue esthétique, ce que nous entendons, mais bien plus l'agent lui-même, d'un point de vue éthique : la sincérité de son attitude (relevant du régime de ses propres croyances, et donc d'un rapport de soi à soi), sa *probité* (tenant à la sincérité de ce qu'il nous dit, et donc à son rapport à nous) et son *intégrité* (l'ensemble cohérent des deux tel que révélé par ce qu'il nous dit ou ce que nous imaginons

<sup>9</sup> Voir Laacher 2018 ; Sur la question médicale, voir Nélaton 2015 ; sur les problèmes du récit de la souffrance, voir Labia et Nélaton 2019.

<sup>10</sup> Titre du chapitre d'un livre en cours d'écriture (*Approches philosophiques des musiques du monde*), approfondissant certaines des problématiques éthiques discutées ici.

de son parcours personnel). A nous de tenter ici d'explorer, symétriquement, la question, ce qu'on pourrait appeler *l'éthique du chercheur* en ce domaine.

Je souhaite en effet explorer ici l'un des angles morts de ce cadre théorique, via les importants problèmes d'ordre méthodologique soulevés par l'étude de la musique pratiquée par les migrants, domaine où l'esthétique se mélange à l'éthique.

Voyons d'abord quelles peuvent être la grandeur et la misère de l'idée de narration appliquée à la musique. Le roman *Étoile Errante* (Le Clézio 1992 : 20-21) décrit l'écoute de la musique jouée par un musicien exilé en présentant deux aspects contrastés de la musique. D'abord liée à l'impression d'un souvenir, d'un lointain, cette musique surprend, venant à nous comme dotée d'un sens énigmatique, dissociée de son contexte et correspondant très exactement à l'approche de la musique chère à ceux qui, comme E.T.A. Hoffmann, en ont initié l'étude rigoureuse (Labia 2017 [2] : 59-67). Nous tenons d'eux la conscience du « brouillard de sens » qui entoure toute musique. Ce qui est saisissant en effet dans la situation où nous rencontrons cette musique pratiquée par ou jouée avec des migrants est la manière dont elle déconstruit l'idée d'une musique liée à un contexte d'origine<sup>11</sup>.

Mais en retour, la difficulté de se débarrasser du présupposé de l'influence du contexte n'en est que plus marquante dans ce roman, peinant à libérer cette expérience de la musique d'un contexte l'imprimant en négatif. L'écrivain français reprend de sa main gauche les difficultés repoussées de la main droite : la musique y est (1) réduite à une idée assez floue du langage, et on manifeste (2) la difficulté à imaginer une rencontre avec la musique qui fasse sens autrement que parce qu'elle raconte, directement ou indirectement, l'histoire du musicien. Or, malgré leurs indéniables succès récents, les outils de la narration portent avec eux le risque épistémologique d'une trop grande efficacité apparente : celui d'effacer tous les autres aspects de l'objet d'étude. Le danger de glisser de leur pertinence descriptive à la nature de la chose, en faisant d'eux des éléments de définition, est considérable. Or, si les descriptions se complètent comme le font celles d'un roman, les définitions, elles, s'excluent mutuellement puisqu'une seule d'entre elles peut être vraie. Ceci demande qu'on explore plus avant nos présupposés en matière de musique.

---

<sup>11</sup> Il faudrait cependant se garder de l'idée qu'elle soit dépourvue de tout contexte, notamment d'interaction.

### **Voyage au cœur de nos présupposés : l'ubiquité de la musique, l'extraversion de l'activité musicale et la musique comprise comme moyen d'expression**

On souligne depuis longtemps combien l'activité musicale semble aller de pair avec l'existence humaine : « À peine apparus sur la terre, nous faisons déjà, très probablement, de la musique » (Griffiths 2006 : 1). Or le fait que les migrants fassent de la musique reste pour nous une surprise, si l'on juge des conditions extrêmement difficiles à la fois de leur voyage et, trop souvent et trop longtemps encore, de leur situation sur place. Ce « faire de la musique » en situation extrême est sans comparaison, mais une analogie semble possible avec un certain usage de la musique lors de la Seconde Guerre mondiale. Les Soviétiques recherchèrent un jour à créer un effet de surprise en diffusant en direct par haut-parleurs jusque dans les lignes ennemies une exécution en direct de la symphonie « Leningrad » de Chostakovitch, écrite pour l'occasion. On imagine la stupeur des militaires allemands et finlandais découvrant qu'au cœur d'une ville où l'on mourait de faim chaque jour, on pouvait encore trouver la force, l'énergie et même l'envie de faire de la musique. Ce qui frappe dans ce cas est la manière dont les forces de corps et d'esprit épuisés peuvent encore être mobilisées pour faire de la musique. Ce qui nous étonne ainsi n'est pas qu'il y ait de la musique « depuis la nuit des temps », mais bien plutôt le fait qu'elle soit bien là, et peut-être même plus présente que jamais, justement là où ne n'imaginons même pas que son existence soit possible.

On ne saurait ainsi manquer d'être frappé par le fait que l'omniprésence de la musique, jusqu'en un tel terrain de malheur, n'a pas l'évidence de celle qu'on présuppose pourtant. Qu'elle soit présente en des lieux où on ne l'attend pas, ou qu'elle soit faite par des personnes dont on peine à comprendre qu'elles trouvent encore ou toujours la capacité de l'exercer ne cesse de nous surprendre<sup>12</sup> :

- 1) De même qu'il y a des lieux qui semblent appeler la présence de la musique, il en existe donc qui semblent l'exclure. C'est en ces lieux que nous nous rendons compte qu'il a quelque chose de profondément humain dans le fait de faire de la musique justement là où on ne l'attend pas, ou, la réciproque étant vraie, dans celui de ne pas s'attendre à ce qu'on fasse de la musique dans tous les endroits où on en fait, comme dans un camp de migrants.
- 2) D'un point de vue épistémologique, nous avons tendance à négliger, lorsque nous abordons la musique, la compétence réelle de ceux qui la font, matérielle, physique, incorporée. Or, et l'analogie que nous proposons cherchait à souligner ce sentiment auquel nous sommes souvent inattentifs, faire de la

---

<sup>12</sup> Le journal médical *The Lancet* a récemment proposé un aperçu des troubles profonds nés des expériences vécues par les migrants (Soykoek, Mall, Nehring, Henningsen, Aberl 2017).

musique reste en termes de concentration, d'énergie et de générosité même, une activité difficile. Le mythe du don naturel du musicien, issu du romantisme comme l'est la théorie de l'expression en musique, demeure un présupposé théorique majeur dont il ne faut user sans l'avoir, sinon démontré, du moins identifié. Il y a dans cette illusion de facilité ou de naturel de la capacité à faire de la musique partout et dans n'importe quelle situation un risque théorique majeur : celui d'oublier ce que l'exercice physique et psychologique ordinaire de la musique exige de l'agent<sup>13</sup>.

L'une des fausses évidences se glissant entre la réalité musicale et nous semble être de concevoir la musique comme une activité d'abord ou exclusivement dirigée vers l'auditeur ou le public. Il faudrait repenser à l'exemple de Leningrad en oubliant un instant les haut-parleurs et en pensant cette activité musicale comme étant d'abord liée à soi-même : imaginer que c'était d'abord quelque chose qui *leur* était utile que ces musiciens affamés trouvaient dans l'exécution de musique dans ces conditions extrêmes. Si l'on veut repenser ainsi le sens de cet évènement historique de Leningrad, on comprend que le haut-parleur n'était pas destiné à envoyer aux ennemis une musique faite pour les terrifier ou, comme l'avaient sans doute voulu les Soviétiques, à montrer la confiance du peuple en la « grande guerre patriotique ». Il s'agissait de marquer les esprits en montrant cette impressionnante qualité d'être vraiment musicien malgré tout. Il faut la décrire comme une qualité de maîtrise de soi, de son corps, de son esprit et de ses sentiments assez forte pour qu'il reste une place pour l'activité musicale. Cet état ne suppose la suppression d'aucun des traits de la personne, mais implique que leur équilibre soit assez harmonieux pour laisser une place à l'investissement spécifique qu'est l'exécution de la musique.

L'état corporel d'« être musicien » est encore insuffisamment exploré par les philosophes, occulté par de fausses évidences sur la musique. Le fait que la musique se joue en public ou pour un public n'en est pas en effet un trait essentiel, mais plutôt l'un de ses aspects parmi d'autres, nous encourageant hélas trop souvent à voir l'activité musicale comme une démarche de communication allant de soi.

Une vidéo de Jay Burgess, participant aux *Calais Sessions*, mise en ligne le 5 décembre 2015 sur le site de l'album du même nom, en présente le projet sous la devise « *Give those in the jungle a voice* ». Burgess précise : « Ils doivent pouvoir se décharger de ce qu'ils éprouvent via la musique et nous voulons leur accorder un peu de paix dans ces temps difficiles ». Sans contester le projet général du disque (qui serait contre cette belle idée ?) ni d'ailleurs le produit final<sup>14</sup>, nous devons pourtant noter qu'on trouve en ce discours trois présupposés qu'il faut interroger :

---

13 Sur cette question peu abordée, voir Ashley et Timmers 2017.

14 Bien qu'on doive éviter d'officialiser le terme extrêmement problématique de « jungle ».

- (1) l'idée que la musique serait d'abord un outil d'expression, conduisant à user de l'image de la « voix », engagée mais théoriquement floue (ce concept étant encore plus large que celui d'*expression*);
- (2) l'idée que faire de la musique pourrait leur permettre d'exprimer ce qu'ils ressentent (et non autre chose, qui pourrait être totalement différent, et justement posséder pour cela une valeur propre et distincte); enfin
- (3) l'idée indiscutable qu'ils trouveraient ainsi un meilleur équilibre, rejoignant les affirmations selon lesquelles la musique est « un ensemble de sons temporellement organisés par une personne (ou un groupe de personnes) dans le but d'enrichir ou d'intensifier l'expérience par une relation active avec des sons considérés avant tout, ou du moins de manière significative, comme des sons » (Levinson 2015 : 20). Cette intensification de l'expérience est évidemment une expérience gratifiante expliquant sans doute en grande partie pourquoi – mais sans forcément devoir savoir pourquoi – nous faisons de la musique.

### **Y a-t-il un bon usage de nos sentiments moraux en matière de théorie ? Essai d'étude situationnelle**

Cette capacité à intensifier son expérience ou celle des autres est un caractère propre à la musique, qu'il faut selon nous lier nettement à la valeur positive propre à la qualité d'être musicien. Il faut selon nous l'opposer au risque considérable auquel nous exposons l'objet fragile qu'est la musique des migrants : celui de laisser une attention faite de protection, de souci ou de sollicitude prendre le dessus sur la nécessaire analyse objective. Le vingtième siècle philosophique s'est méfié, pour des raisons qui n'étaient pas toujours bonnes, du sentiment de sollicitude. Les philosophes y ont vu le risque de chuter dans l'inauthenticité (Heidegger 1927) en se dévouant tant et si bien qu'on oubliait de s'interroger sur soi, ou y ont décelé une de ces figures de la mauvaise foi (Sartre 1943) prompte à se remplir d'autrui pour s'y oublier.

Une telle attitude comporte en effet plusieurs risques épistémiques qu'il faut soigneusement identifier.

Le premier est connu depuis les analyses remarquables de l'engagement livrées par David Hume. Le philosophe écossais soulignait combien l'engagement, en tant qu'il reste une figure de la partialité, demeure potentiellement dangereux<sup>15</sup>. Il soulignait notre tendance à être excessifs lorsque nous avons l'impression de défendre plus ou autre chose que nous, car nous sommes capables

---

<sup>15</sup> L'idée n'est pas de rejeter l'engagement, mais de nous rendre conscients de sa partialité constitutive pour la contrôler.

de nous compromettre, d'aller trop loin lorsque nous nous engageons pour une faction, un parti, un peuple ou une cause quelconque. Le risque majeur que nous encourons avec ce type d'attitude est de surexposer l'objet sur lequel nous travaillons à force de passion pour le défendre. Que toute passion soit excessive est chose connue, mais le fait que la passion soit également passivité, puisqu'elle s'impose à nous, doit nous rendre attentif aux dangers que nous fait courir ce sentiment que sa vocation à nous dépasser rend si beau.

La pitié est une passion très problématique sur le plan théorique. S'il est périlleux de dire que la musique exprime quelque chose sans être capable d'identifier des éléments désignant clairement et distinctement ce qu'elle veut dire, il l'est plus encore d'oublier le sujet même de l'expression. Expert en la question, Schopenhauer jugeait que Rousseau avait défini la pitié une fois pour toutes ainsi :

« Principe [...] donné à l'homme pour adoucir, en certaines circonstances, la férocité de son amour-propre, tempérant l'ardeur qu'il a pour son bien-être par une répugnance innée de voir souffrir son semblable » (Schopenhauer 1991 [1840]: 204)<sup>16</sup>.

Engluée dans le rationalisme, la philosophie serait incapable de comprendre que ce qui est réellement moral chez l'homme relève du sentiment. La grandeur de la pitié tient d'abord à la faiblesse de la raison, si l'on revient à Rousseau même, parce qu'elle permet à chaque individu de dépasser les limites de son intérêt propre, étant ainsi une « vertu d'autant plus universelle et d'autant plus utile à l'homme qu'elle précède en lui l'usage de toute réflexion, et si naturelle que les bêtes mêmes en donnent quelque fois des signes sensibles » (Rousseau 1964 [1755]: 154).

Liant la philosophie occidentale de Rousseau et le bouddhisme, Schopenhauer montrait au-delà du philosophe genevois que la pitié était le moyen de fusionner les individus, de ne faire plus qu'un avec l'objet sur lequel porte notre sentiment moral. C'est là pour nous le plus grand risque qu'elle fait encourir sur le plan méthodologique : outil de la fusion des individus, la pitié peut aussi être celui de leur négation ou de leur disparition. Le risque est d'effacer ainsi l'individu dont nous avons pitié : pris de compassion pour lui, nous risquons de croire partager son discours avant même de l'avoir écouté. L'expérience de la pitié se distingue ainsi de celle du dialogue : si dans un dialogue nous avons l'impression de parler comme à la place de l'autre, tant nous arrivons à vivre ce qu'il nous dit et ce qu'il va dire, nous restons pourtant conscients de la différence entre lui et nous<sup>17</sup>. La force et le risque de la pitié consistent, au contraire

<sup>16</sup> Schopenhauer cite le *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* de Rousseau.

<sup>17</sup> « Dans le dialogue présent [...] les pensées d'autrui sont bien des pensées siennes, ce n'est pas moi qui les forme bien que je les saisisse aussitôt nées ou que je les devance » (Merleau-Ponty 1945: 407).

et justement, à l'oublier, risquant ainsi de confondre empathie et sympathie. Le danger du discours compassionnel est donc, au sens propre du terme, son côté fusionnel, car la logique du sentiment de pitié n'est pas celle du mélange, où les éléments initiaux restent, en puissance, distincts : c'est plutôt celle de la fusion, où retrouver les éléments originaux devient impossible.

On rêverait face à cela d'un regard préservé du sentiment. Mais est-il seulement possible d'envisager de tels sujets de manière dépassionnée ? On ne discutera pas de l'intérêt d'un regard dépassionné, mais peut-être de son heureuse impossibilité. Dans un article remarquable et troublant, Peter Singer a insisté sur le caractère absolu de l'impératif de remédier à la famine dans le monde. Le philosophe australien ne voit pas quelle serait la raison d'aider ceux qui sont proches de nous plutôt que ceux qui sont éloignés (Singer 1972 : 229-243). Ce qui nous semble contestable n'est pas la justesse de son raisonnement, mais plutôt l'idée que la raison tranche en de tels cas. La difficulté que nous rencontrerons reste le faible poids de nos principes face à nos sentiments, surtout lorsqu'ils conjuguent, avec certains objets musicaux particuliers, éthique et esthétique.

Car le trouble de nos jugements sur la musique des migrants est indubitablement lié dans chaque cas aux circonstances où naît cette musique, comme c'est le cas lors de ces sessions dans les camps que nous évoquions. Issue ni d'un lieu de rencontre sur le modèle de l'entrepôt, ni d'un studio dont le rayonnement fait venir à lui (comme celui du studio Bogolan au Mali<sup>18</sup>, au moins jusqu'en 2013<sup>19</sup>), guère non plus soluble dans le modèle exceptionnel des *Calais Sessions*<sup>20</sup>, cette musique ne correspond pas non plus à celle qui « vient à nous »<sup>21</sup>, car elle se donne, dans le paradoxe de sa présence, comme déjà là<sup>22</sup>. Pris dans l'urgence, nous risquons plus que jamais de mélanger jugement de valeur et description<sup>23</sup>, peut-être même projection et description.

Sur quel sentiment moral pourrions-nous nous appuyer pour étudier et peut-être même partager cette musique ? Car nous ne pourrions qu'à l'aide d'un sentiment échapper à l'indifférence, d'une manière profondément différente de celle retenue par P. Singer. Pour identifier ce sentiment moral, il faut en premier lieu modifier certaines de nos habitudes d'interrogation.

<sup>18</sup> Studio de Bamako que le coffret *Bogolan Music, Mali All Stars* (Metis Records, 2013) a contribué à faire connaître au grand public.

<sup>19</sup> <http://www.jeuneafrique.com/dossiers/mali-a-recherche-temps-perdu/>.

<sup>20</sup> Album paru le 29 juillet 2016.

<sup>21</sup> *Arrêt sur image*, «Migrants, la musique nécessaire», publié le 10/11/2015.

<sup>22</sup> Le philosophe Nida-Rümelin (2017) s'attache, en ancien ministre, plus aux réfugiés à venir qu'à ceux déjà présents.

<sup>23</sup> Heinich 2006 : 287-325 ; 2017.

### **Pourquoi il faudrait oublier les questions en « pourquoi » : de la musique pour soi(-même) à la musique en soi(-même)**

À trop se concentrer sur l'étude de l'*acteur*, on s'expose au risque d'oublier de garder à l'égard des déclarations « explicites » des agents une certaine prudence – car rien ne ressemble autant à une déclaration volontaire, dont l'agent est la source, qu'une déclaration obtenue en guise de réponse à une question que l'agent ne se serait pas nécessairement posée sans nous.

Il est de manière générale profondément problématique de poser à un musicien une question qu'il ne se pose pas. Dans une interview récente, le brillant chef d'orchestre Tugan Sokhiev se confiait sur ses méthodes de recrutement :

« Au 3<sup>e</sup> tour du concours, quand il ne reste que quatre ou cinq candidats, je leur demande : « pourquoi vous faites ça » (*sic*), pour voir comment ils répondent, tester leur état d'esprit<sup>24</sup>. En un tel cas, il nous semble que la réponse de ces musiciens à cette question, si elle doit avoir une quelconque pertinence, est déjà contenue dans leur attitude même : si l'on passe et prépare ce concours, c'est justement parce qu'on ne se la pose pas. La question n'en est probablement que plus déplacée, justement, voire involontairement cruelle.

Il nous semble que c'est, plus encore, une question qu'on ne peut poser qu'avec la plus grande prudence dans le cadre d'une activité de recherche. Si l'on fait de la musique, et c'est ce qui fait (au mieux) la non-pertinence de la demande, c'est en effet justement et avant tout parce qu'on ne se pose pas la question. Sur le plan méthodologique, il nous semble pour cela important d'encourager, lors d'un travail sur la musique des migrants, le passage

- (1) des questions en « pourquoi » comme « pourquoi faire encore/toujours/ici/en des temps aussi troublés/ de la musique ? »
- (2) à des réponses en « comment » comme « voilà comment/voici ce que c'est que/c'est ainsi qu'on peut » faire de la musique en ce contexte.

Il nous semble que l'« à quoi bon » dissimulé derrière les questions en « pourquoi » n'a plus aucune pertinence en un tel contexte de dénuement et d'errance. Il se peut que cela tienne à la nature même de la musique. Ouvrant sa nouvelle *L'île de la fée*, Edgar Poe cite Marmontel : « La musique est le seul des talents qui jouisse de lui-même ; les autres veulent un public » (Poe 2008 : 299). On pourrait l'appeler la musique proprement humaine, si on la compare à celle que pratiquent aujourd'hui certains robots :

« Un robot musicien ne joue pas de la musique pour lui-même [...]. La musique qu'il exécute est purement destinée à l'auditoire, à la manière d'un appareil hi-fi anthropomorphe très sophistiqué » (Paré 2016 : 179).

Ce qui distingue donc la musique proprement humaine n'est pas son statut d'outil de communication ou d'instrument bourgeois que l'on pratique pour faire plaisir à quelqu'un, bien au contraire. C'est le fait de pouvoir être initialement ou minimalement une activité d'abord dirigée vers soi. Il faut évidemment se garder d'oublier l'existence de relations complexes entre l'individu et le collectif naissant dans la musique, ou la manière dont de nombreuses pratiques musicales aspirent à créer une relation aux ancêtres, aux absents ou aux divinités. Mais nous devons garder à l'esprit l'existence de cette strate interne de l'activité musicienne visant, par exemple, le plaisir du corps ou son propre épanouissement, avant d'être communicationnelle sur le modèle d'une activité dirigée vers autrui. Il nous semble en effet, et c'est ici que l'argument moral rejoint la problématique épistémologique, que notre appréciation de la qualité d'être musicien relève de ce que Hume appelait les qualités que nous percevons, par sympathie, comme étant immédiatement utiles à leur possesseur (Hume 1993 [1740]; 1999 [1738]: 209)<sup>25</sup>. Selon Hume, nous sommes en effet capables de proportionner notre jugement aux circonstances de l'action et non au seul résultat obtenu. Si nous comparons deux secouristes ayant chacun sauvé un enfant d'une maison en flammes, et donc agi identiquement, mais l'un tremblant de peur et l'autre sûr de lui, nous aurons toujours plus d'estime, nous aurons un meilleur jugement, une meilleure opinion de celui que le feu ou le vertige n'a pas impressionné – alors même que l'autre pourrait avoir eu un plus grand mérite à surmonter sa peur. Nous avons immédiatement de la sympathie pour celui à qui ses capacités promettent le plus, et nous l'admirons d'abord parce que nous sommes capables d'apprécier, avant même de raisonner ou d'en tirer profit, le bénéfice que ces capacités constituent en premier lieu pour lui-même. Face à un groupe de migrants, nous sommes surpris par notre soudaine admiration pour celui qui aura, en plus, la capacité de faire encore ou toujours de la musique. Son mérite, pourtant, est-il vraiment plus grand, puisque cette capacité d'être musicien lui accorde justement et sans doute une aide pour traverser de telles épreuves<sup>26</sup>? Nous serions ainsi conduits comme malgré nous de la pitié à l'admiration.

Si l'indifférence est donc impossible face à ces tragédies humaines, c'est parce que ce qui parle en nous n'est justement pas la froide raison des grands principes mais la passion problématique des rencontres en chair et en os. Comme l'écrivait Hume, il n'est pas contraire à la raison de préférer l'anéantissement du monde à une petite coupure à mon doigt: si nous préférons la seconde option,

**25** Hume distingue celles que nous jugeons bonnes parce qu'elles sont utiles à la personne qui les possède elle-même – prudence, tempérance, frugalité, assiduité, industrie, habileté – et celles que nous jugeons vertueuses parce qu'elles sont immédiatement agréables à la personne – comme son humeur.

**26** Dans le documentaire *Les Migrants ne savent pas nager* de Jean-Paul Mari et Franck Dhelens (France, 2016), lorsqu'un migrant africain, rescapé la veille dans de terribles circonstances, chante pour lui-même au petit matin, un pouvoir de la musique s'exerce.

c'est parce que nous avons le sentiment que cela vaut mieux. Le sentiment moral le plus certain face à la surprise de cette musique qui se donne à nous, ce sentiment moral qu'il faut explorer, c'est selon nous l'admiration et non la pitié<sup>27</sup>.

L'admiration a pourtant, comme la pitié, mauvaise réputation en philosophie. Descartes y voyait, avant de changer d'avis<sup>28</sup>, le risque de s'effacer face à quelque chose qu'on considère comme plus grand que soi<sup>29</sup>. Nietzsche, philosophe de la *fin de l'homme*, rejoignait le jeune Descartes, concluant qu'on faisait l'éloge de ce qu'on jugeait parfaitement accompli pour éviter d'avoir à en faire autant<sup>30</sup>. Nous aurions plutôt tendance ici à suivre le second Descartes et à voir en l'admiration, comme Hume, un trait du genre humain même. Cette passion a le mérite d'aborder l'humain par le dessus plutôt que par le dessous : là où la pitié nivelle, fond et confond, en effet, l'admiration au contraire distingue et reconnaît. Comme le note Hume, le propre de la sympathie sur laquelle s'appuie notre admiration est en effet d'être susceptible d'infinis raffinements : faite de nuances, elle respecte l'identité de la personne sur laquelle portent les jugements. Elle n'a pas la facilité immédiate de la pitié « confondant » les sujets, car elle demande une réelle compétence dans l'accueil de son objet, malgré la quasi-instantanéité dans laquelle elle opère.

Il reste à voir ce qui dans la qualité de musicien peut être objet d'admiration, dans ces terribles circonstances où il nous est donné de l'observer. Il nous faudrait en effet identifier ce que nous estimons pour être sûrs d'estimer ce que nous identifions. C'est d'une réflexion sur l'admiration que naissent certaines des meilleures intuitions d'Alain, un philosophe que nous n'attendions guère ici. Et pourtant, l'auteur voit dans l'activité musicale l'expression d'une conscience et donc d'une volonté : foncièrement cartésien, il insiste sur la maîtrise de soi et de ses passions nécessaire à la pratique physique d'un instrument de musique. Demandant la présence d'une individualité, elle nécessite qu'on soit un sujet ; mais n'étant pas un « langage des passions » lié aux passions fortes, la musique reste dissociée de la narration<sup>31</sup>. Cet art oblige en effet, plus encore que l'expression orale ou verbale, au contrôle de la manière dont on s'exprime : elle est, par son mécanisme de reprise, tout autant détachement de ses propres passions que moyen de les explorer.

Le lien entre la reprise de soi et la musique comprise comme un art du revenir se montre si l'on analyse le lexique employé par le philosophe (voir tableau p. 39).

« Discipline du corps », la conduite d'un son est « la marque la plus parfaite de la possession de soi » (Alain 1983 : 114) obtenue de haute lutte : « De là vient cette impression, si puissante, dans les grandes œuvres, d'un chant solitaire, chanté pour soi seul » (Alain 1983 : 130-131). On oublie trop facilement

27 Lefèvre (2017 : 7) a pu constater sur le terrain ce même déplacement dans sa démarche d'interrogation sur les camps de Calais et de Grande-Synthe.

28 « L'admiration est la première des passions » (Descartes 1996 [1637] : 373).

29 Descartes 1996 [1649] : 6.

30 Nietzsche 1995 [1878].

31 Alain 1983 [1926] : 127.

Vocabulaire de la « reprise »	Contexte	Page
(Se) retrouver (Se) reprendre	« vivre heureusement, c'est se retrouver et se reprendre ».	113
Réveiller	« la musique instrumentale, destinée à réveiller de l'ennui ».	119
Retenir	« le sentiment de la terminaison imminente et l'attention à ne rien laisser en suspens suffisent à retenir le mouvement en intention ; quand il faut réellement ralentir, c'est que la musique est sans âme ».	125
Refrains Répéter	« la musique, outre le rythme et les refrains, se répète attentivement et ingénieusement ».	127
Ramasser	« les parties ne peuvent pas s'égarer beaucoup dans les ornements et variations [...], mais plutôt se serrer et ramasser en avançant sans même regarder à droite et à gauche ».	132
Réconcilier Recueillir	« ainsi on se trouve fortement réconcilié avec soi, et recueilli dans le sens plein du mot ».	132
Ramener	« si la musique a pour objet de ramener l'esprit et le corps à l'équilibre en même temps ».	133
Reprendre	« qu'on essaye de penser à ce que serait la vie intérieure en chacun, s'il s'abandonnait, s'il ne se reprenait ».	135
Reconnaître	« ces souvenirs étranges et presque impossibles à nommer que la musique nous apporte sont bien émouvants et par cela même reconnus ; on irait jusqu'à dire que la musique nous fait reconnaître ce que nous n'avons jamais connu ».	135
Réveil	« toute conscience est réveil ».	136
Reprendre	« qui éprouve sans se reprendre n'éprouve même pas ».	136

la dimension propre, personnelle de la musique, parce qu'on néglige qu'elle est affaire de conscience de soi plutôt que communication. On insistera donc sur ce qu'on admirera chez qui pratique son instrument : ce mouvement de maîtrise de soi même dans les pires situations. On comprend et maîtrise ainsi notre propre sentiment d'admiration : même quand il ne s'agit pas d'une musique nouvelle, ces musiciens éveillent aussi l'admiration car l'état de détresse ou d'exil nous donne quelque chose de « la musique même ». Leur activité musicale n'est pas une promesse de bonheur, mais un exercice harmonieux du corps et de la conscience, fondamentalement musical et rappelant la vision antique de la musique, telle que la résume le philosophe Alessandro Bertinetto :

« La *mousiké téchne* était un ensemble de pratiques (poésie, danse et gymnastique, médecine également) auxquelles étaient attribuées des fonctions récréatives, mais aussi éducatives, et des pouvoirs magiques, incantatoires et purificateurs : on considérait qu'elles pouvaient aussi bien évoquer les forces obscures de l'âme qu'en harmoniser les facultés »<sup>32</sup>.

32 Bertinetto 2017 : 14.

**Conclusion. Les pouvoirs de l'homme plutôt que ses possibles : l'admiration pour la foi en soi plutôt que la pitié face à l'expression de l'espérance**

Nous suivons donc l'auteur du *Système des Beaux-Arts* – qu'on ne soupçonnera pas de religiosité – lorsqu'il voit un lien entre cette maîtrise nécessaire et la logique de la foi. On comprend ainsi également pourquoi on peut faire de la musique en situation désespérée : car elle n'est pas le produit d'une espérance traduite sous la forme d'une demande d'aide, mais l'affirmation positive d'une forme de foi : « Le chemin de la musique conduit toujours [...] de la tristesse à la foi ; car l'espérance cherche des secours hors d'elle, au lieu que la foi se jette dans l'aventure forte d'elle seule et déliée de toutes les craintes » (Alain 1983 [1926]: 135).

Au lieu d'aller vers ce qu'indique le signe musical, comprenons d'abord l'acte de maîtrise qui fait de lui un signe. Cette manière de séparer le signe de ce qu'il indiquerait est la force réelle de la musique, qui n'est pas le récit détaillé d'un vécu personnel. Cela suppose qu'on distingue trois strates de l'acte d'expression, qui sont trois volontés. Les deux premières (la « volonté de montrer » et la « volonté de cacher ») ne doivent pas occulter la troisième, qui est cette « volonté d'être » passée dans la musique, au sujet de laquelle Alain ajoute : « que cela soit d'un moment et surhumain je ne le nie pas ; je sais assez que l'homme est au-dessous de la musique » (Alain 1983 : 149).

Cette surhumanité est un mot dont le nietzschéisme, chez lui, ne peut être que relatif. Il faut entendre par elle cette capacité de la musique à faire résister l'homme même à cette machine à broyer qu'est le parcours des migrants. Si nous parlons alors de « surhumanité », c'est parce que le glissement de la pitié à l'admiration que nous impose la musique pratiquée par les migrants révèle à quel point l'idée que nous nous faisons de ce qu'est l'homme demeure en dessous de ce qu'il peut avoir de meilleur. En une époque où même la pensée se laisse parfois absorber par la déploration, les temps troublés que nous traversons nous invitent à repenser non les possibles de l'homme, mais, révélés par leur situation, certains de ses pouvoirs en lesquels nous n'aurions sans cela jamais cru.

**Références**

- ALAIN Emile Chartier dit  
1983 [1926] *Système des Beaux-arts*. Paris : Gallimard.
- AMSELLE Jean-Loup  
2001 *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures*. Paris : Flammarion.
- ANDEMICAEL Awet  
2013 « The Arts in Refugee Camps: ten good reasons », *Forced Migration Review* 43.
- ASHLEY Richard & Renée TIMMERS  
2017 *The Routledge Companion to Music Cognition*. New York : Routledge.

- BERTINETTO Alessandro  
2017 *Pensée des sons*, trad. par J. Labia et E. Moysan. Sampzon : Delatour.
- BOHLMAN Philip  
2002 *World Music, A Very Short Introduction*. Oxford : Oxford University Press.
- DESCARTES René  
1996 [1637] *Discours de la Méthode*, in C. Adam et P. Tannery, eds : Œuvres, vol. V. Paris : Vrin.  
1996 [1649] *Les Passions de l'âme*, art. 53 in C. Adam et P. Tannery eds : Œuvres, vol. XI. Paris : Vrin.
- FOUCAULT Michel et Noam CHOMSKY  
2005 *Sur la Nature humaine : comprendre le pouvoir*. Bruxelles : Aden 2005.  
2006 [1974] *Human Nature : Justice vs Power*. New York : The New Press : 1-67.
- GRIFFITHS Paul  
2006 *A Concise History of Western Music*. Cambridge : Cambridge University Press.
- HEIDEGGER Martin  
1986 [1927] *Être et temps*, trad. par François Vezin. Paris : Gallimard.
- HEINICH Nathalie  
2006 «La Sociologie à l'épreuve de la valeur», *Cahiers internationaux de sociologie*, 2006/2 (n°121) : 287-325.  
2017 *Des Valeurs. Une approche sociologique*. Paris : Gallimard.
- HUME David  
1999 [1738] *Traité de la Nature Humaine II : «Les Passions»*, trad. J.-P Cléro. Paris : GF.  
1993 [1740] *Traité de la nature humaine III : «La Morale»*, trad. P. Saltel. Paris : GF.
- LABIA Julien  
2017 «Est-il pertinent de parler d'authenticité pour la *World Music* ?», in Canonne, dir. : «Perspectives philosophiques sur les musiques actuelles». Sampzon : Delatour : 119-155.  
2017 [2012] «De l'attente de la *répétition* à l'opération de *reprise* : le roman à l'épreuve de la musique», in Popelard, dir. : *La Reprise en actes*. Presses Universitaires de Rennes : 59-67.  
[à paraître] «Probité et intégrité, ce que tiennent nos jugements sur la *World Music*», in Denis Laborde, dir. : «Que sont les musiques du monde ?». Paris : CNRS.
- LAACHER Smäin  
2018 *Croire à l'incroyable. Un sociologue à la Cour Nationale du Droit d'Asile*. Paris : Gallimard.
- LATOUR Bruno  
2012 *Enquête sur les modes d'existence*. Paris : La Découverte.
- LE CLÉZIO Jean-Marie-Gabriel  
1992 *Etoile Errante*. Paris : Gallimard, «Folio».
- LEFÈVRE Gaétane  
2017 *De la Musique dans les camps de migrants*, Master d'Anthropologie. Paris : EHESS.
- MARI Jean-Paul et Franck DHELENS  
2016 *Les Migrants ne savent pas nager*, documentaire (France).
- MERLEAU-PONTY Maurice  
1945 *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard.
- MORIN Edgar  
2004 *La Méthode IV : «L'Éthique»*. Paris : Seuil.
- NÉLATON Christelle  
2015 *Récits d'hôpital en philosophe : se raconter, se décider et moins souffrir*, Master d'Éthique Médicale. Paris : Université Descartes.

- NÉLATON Christelle et Julien LABIA  
 2019 «La Souffrance en premier lieu puis en première personne», in: Pascal Séverac et Bruno Petey-Girard: *Représentations de la souffrance*. Paris: Garnier, 197-208.
- NIDA-RUMELIN Julian  
 2017 *Über die Grenzen denken: eine Ethik der Migration*. Hambourg: Körber-Stiftung.
- NIETZSCHE Friedrich  
 1995 [1878] *Humain trop humain*, trad. H. Albert. Paris: Le Livre de Poche.
- PARÉ Zaven  
 2016 «La virtuosité artificielle des robots», in Maeder et Reybrouk, dir.: *Sémiotique et vécu musical*. Louvain: Leuven University Press.
- POE Edgar  
 2008 [1857] *Nouvelles Histoires extraordinaires*, trad. C. Baudelaire. Paris: GF.
- ROUSSEAU Jean-Jacques  
 1964 [1755] *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité*. Paris: Gallimard.
- SCHOPENHAUER Arthur  
 1991 [1840] *Le Fondement de la Morale*, trad. A. Burdeau. Paris: Le Livre de poche.
- SOYKOEK Seval, Volker MALL, Ina NEHRING, Peter HENNINGSEN, Sigrid ABERL  
 2017/03/04 «Post-traumatic stress disorder in Syrian children of a German refugee camp». Londres: *The Lancet*.
- SINGER Peter  
 1972 «Famine, Affluence and Morality», *Philosophy and Public Affairs*, 1972 1(3): 229-243.
- SPIRE Arnaud  
 2008 *Accueillir ou reconduire. Enquête sur les guichets de l'immigration*. Paris: Raisons d'agir.  
 2017 *The Guardian*, Londres, 17 Juillet 2017.
- VIRILIO Paul  
 2012 *La pensée exposée*. Arles: Actes Sud.
- WEISS Sarah  
 2013 «Écouter le monde mais n'entendre que soi: hybridité et perceptions de l'authenticité dans les musiques du monde», *Volume!*, 2013/1: 91-109.
- WELLS Herbert George  
 1895 *Time Exploring Machine*.

RÉSUMÉ Nous tentons de voir en quoi la musique peut être comprise comme un facteur non narratif de liens humains, dans l'optique d'explorer quels peuvent être les risques théoriques de l'idée de narration. Il y a en effet grand danger de réduire la pratique de la musique dans les camps au récit ou à l'expression du parcours ou du vécu des migrants. C'est pourquoi nous discuterons cette hypothèse initiale au regard de la nécessité d'une approche de la musique des migrants qui soit non compassionnelle. Nous risquons sans cela de négliger non seulement la nature propre à cette musique, mais également l'un des traits propres à la musique même auquel cette situation nous rend attentifs: cette qualité de maîtrise de soi demandée au musicien, cause d'admiration bien plus que de compassion. Nos habitudes d'interrogation risquent en effet de recouvrir un sentiment moral spécifique qu'il faudra identifier.