Mondomix.

Commissaire d'exposition : Jean-Marc Benaïche, avec le concours d'Emmanuel Parent et de Philippe Bruguère. Cité de la Musique, Paris, 11 mars-24 août 2014. Catalogue, sous la direction d'Emmanuel Parent. Paris, Actes Sud-Cité de la musique, 2014, 235 p.

Eloi Ficquet

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/17973>

ISSN : 1777-5353

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 5 octobre 2014

ISSN : 0008-0055

Référence électronique

Eloi Ficquet, « Mondomix. », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 216 | 2014, mis en ligne le 21 janvier 2017, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/17973>

Ce document a été généré automatiquement le 22 septembre 2020.

© Cahiers d'Études africaines

Mondomix.

Commissaire d'exposition : Jean-Marc Benaïche, avec le concours d'Emmanuel Parent et de Philippe Bruguère. Cité de la Musique, Paris, 11 mars-24 août 2014. Catalogue, sous la direction d'Emmanuel Parent. Paris, Actes Sud-Cité de la musique, 2014, 235 p.

Eloi Ficquet

« GREAT BLACK MUSIC ». — Exposition, Coproduction Cité de la musique-Mondomix. Commissaire d'exposition : Jean-Marc Benaïche, avec le concours d'Emmanuel Parent et de Philippe Bruguère. Cité de la Musique, Paris, 11 mars-24 août 2014. Catalogue, sous la direction d'Emmanuel Parent. Paris, Actes Sud-Cité de la musique, 2014, 235 p.

- 1 En coproduction avec avec la revue *Mondomix* dédiée aux « cultures qui nous échappent », la Cité de la musique consacre une exposition ambitieuse aux différents genres de musiques et à leurs interprètes qui ont émergé des sociétés afrodescendantes d'Amérique et ont par la suite établi des dialogues féconds avec les musiques africaines contemporaines. L'installation interactive conçue pour le musée de la Musique à Paris est la version enrichie de l'exposition « Les Musiques noires dans le monde » que *Mondomix* avait fait circuler dans plusieurs villes d'Afrique et de l'Océan indien (Dakar, Johannesburg, Saint-Denis de la Réunion). À la manière des artistes qui explorèrent et exploitèrent les possibilités techniques offertes par les innovations de leur époque, le principal dispositif d'exposition repose sur une nouvelle forme d'audio-guide interactif sur un écran tactile. Casque à l'oreille, écran à la main, le visiteur est invité à circuler dans un menu qui correspond à des projections d'items musico-filmiques, courts films documentaires, qui ne se répètent pas en boucle mais dont le démarrage est déclenché par le choix du visiteur. Ce nouveau format interactif permet d'individualiser l'écoute

de façon fluide, tout en offrant d'autres fonctions utiles comme l'envoi par e-mail des références de morceaux choisis.

- 2 L'expression de « Great Black Music », reprise comme étendard de cette exposition, fut conçue au milieu des années 1960 par les musiciens de l'AACM (préfigurant l'Art Ensemble of Chicago), pour élargir la notion de jazz, réduite à une catégorie commerciale, à d'autres courants et pratiques artistiques, dans le sillage du slogan performatif et émancipateur du « *Black Power* »². La catégorie raciale et ségrégationniste de « *black* » dans le contexte nord-américain était ainsi renversée pour ouvrir à des options plus larges à la façon dont les concepteurs francophones de la « négritude » avaient fait polémique en forgeant ce terme à la fois provocateur et libérateur avant qu'il ne soit conspué pour son côté réducteur et accommodant. Ce débat entre créateurs et intellectuels sur les qualificatifs relevant d'une discrimination raciale subie ou d'une identité affirmée traverse l'histoire des idées et des représentations de part et d'autre de l'Atlantique noir. Ses différentes versions forment un récit, celui du destin tragique des Africains déportés en esclavage puis assujettis au colonialisme, plaçant tous leurs espoirs dans la promesse de libérations et d'un ultime retour à un épanouissement originel. C'est ce récit afrocentré, envisagé à travers ses variantes et déclinaisons musicales qui constitue le fil conducteur de ce parcours.
- 3 En ouverture, une première salle propose des courts documentaires, projetés séparément dans des cylindres verticaux, sur une vingtaine de musiciens emblématiques des musiques noires. Toute sélection peut prêter à discussion : pourquoi tel « géant » et pas un autre ? Pourquoi Miles et pas Satchmo ? Pourquoi Franco et pas Abdullah Ibrahim ? James Brown et non Otis Redding ? Quoi qu'il en soit cette « *playlist* » d'ouverture offre un large et réjouissant panorama des musiques dites « *black* », selon les profils très divers des célébrités qui en ont marqué les évolutions par des inventions et transgressions stylistiques, des détournements de traditions établies et des postures militantes qui ont alimenté les succès de ces genres musicaux et qui ont profondément marqué de leur empreinte la musique mondiale du xx^e siècle.
- 4 Au risque de délayer le propos, le balayage est large, montrant la diversité des musiques composées, jouées, chantées et dansées par des hommes et des femmes d'Afrique, des Amériques du Nord et du Sud et des Caraïbes. Le cadrage temporel est cependant plus restreint : des années 1950 au début des années 1980, trois décennies envisagées comme un âge d'or, ou plutôt « d'âge du vinyle », cette période correspondant aux années de production des disques microsillons. Les artistes les plus jeunes de ce « panthéon » sont ainsi Michael Jackson (1958-2009) et Youssou N'Dour (1959-). Mis à part un espace d'écoute de « *Global Mix* », proposant à la fin du parcours d'aller à la découverte des nouveaux courants à l'échelle mondiale, la suite de l'exposition présente peu d'artistes des scènes contemporaines du rap, de la soul music et autres musiques urbaines qui ont émergé à partir des années 1980. C'est l'une des limites de cette exposition, qui tient peut-être à la gestion des droits de diffusion.
- 5 Un autre problème est délibérément inclus dans le propos liminaire avec la sélection d'Elvis Presley parmi les figures iconiques des musiques noires. S'agit-il d'un effet recherché d'ironie, à la façon des jeux de masques des « *minstrels shows* » où des musiciens noirs se déguisaient en Blancs grimés en Noirs ? Le « *King* » ne s'est pas distingué par son engagement pour l'égalité des droits civils. Mais, en reprenant avec succès des airs de blues, en choquant l'Amérique puritaine par ses déhanchements, il a popularisé le rock n'roll et entraîné dans son sillage la reconnaissance de musiques

ségrégées. Pour les adolescents nés du *baby-boom*, le jazz, le swing et le be-bop étaient passés de mode et déjà compris comme éléments d'un patrimoine commun. La question du flou catégoriel et des échanges de répertoires qui traverse l'histoire des musiques afro-descendantes n'est pas poursuivie dans le reste de l'exposition, alors que de George Gershwin à Keith Richards, de Claude Nougaro à Chris McGregor, de nombreux artistes du *xx^e* siècle ont célébré, réinterprété et interprété les répertoires de « musique noire », de façon à franchir les barrières ségrégationnistes et à toucher par contagion tous les publics, exerçant des effets antidiscriminatoires très efficaces. Il est étonnant que cette matière à débat soit si peu exploitée ici alors que l'avant-propos du catalogue indique que cette question fut à l'origine de la conception de ce projet, suite à un colloque tenu à Bordeaux en 2010 consacré à la question « peut-on parler de musique noire ? »³ reprenant le thème de la lettre ouverte publiée en 1989 par le musicologue américain Philip Tagg⁴. Cette question de l'hybridité, musicalement construite, n'échappe pourtant pas à la trame narrative afrocentrée suivie par le commissariat de l'exposition. L'assimilation a en effet été envisagée par plusieurs artistes comme l'une des étapes d'un processus rédempteur, devant aboutir au retour en Afrique après un long parcours d'exode et de transformation, comme par exemple l'envisage la suite orchestrale « Black, Brown and Beige » composée par Duke Ellington en 1943, dont le dernier mouvement évoque la diffusion de la musique afro-américaine dans la culture dominante américaine, à l'instar de cette suite, jouée spécialement pour le premier concert donné par le chef d'orchestre au Carnegie Hall.

- 6 Après ce prélude riche en questionnements, la seconde salle propose un panorama des musiques africaines en cinq tableaux par des projections juxtaposées proposant des itinéraires à travers les pays et les mélodies de cinq grandes régions d'Afrique, y compris les musiques d'Afrique du Nord. Sans échapper à la mythologie du berceau, de l'Afrique comme matrice originelle, conformément à l'arrière-plan narratif de l'exposition, l'intitulé « Mama Africa » évoque non seulement l'Afrique originelle archétypique, mais correspond aussi aux combats libérateurs de l'Afrique contemporaine, cette expression étant le surnom de Miriam Makeba. La représentation holistique de l'Afrique implique qu'un des tableaux soit consacré aux musiques d'Afrique du Nord qui ne procèdent pas des mêmes logiques historiques et créatives, mais on peut comprendre que l'intention ait été de montrer au public la grande diversité des ondes créatrices qui ont parcouru le continent africain, sur des trajectoires régionales de grande envergure, dépassant les frontières et permettant de porter le regard au-delà d'une réflexion largement orientée vers les échanges culturels transatlantiques. Les parcours musicaux projetés ne s'appuient pas sur l'idée d'une tradition-source, mais montrent des musiques contemporaines qui ont leurs propres dynamiques, en lien avec les évolutions et révolutions sociales et politiques. Le propos n'est donc pas réducteur et affirme clairement que les musiques d'Afrique et des diasporas afro-descendantes ne procèdent pas de l'émanation d'une supposée essence noire qui serait géographiquement, racialement et musicologiquement caractérisée et circonscrite. L'identification de traits fondamentaux, conservés par les musiques noires par-delà la rupture atlantique, a longtemps été l'objet de considérations génétiques (au sens non biologique) par les musicologues, mais cette approche n'est pas ici mise en avant. Même si ces liens de parenté tissés d'une musique à l'autre ne peuvent être oblitérés, cette dimension ne saurait être exclusive de la considération d'autres influences musicales tout aussi déterminantes et indistinctement mêlées et subsumées dans l'invention de tonalités inédites. En ouverture du catalogue, l'anthropologue

Emmanuel Parent, chargé d'étayer le cadre conceptuel de l'exposition, admet à la suite de Tagg et de bien d'autres, que les catégories référant à la noirceur pour qualifier ces musiques relèvent de constructions idéologiques fondées sur des critères raciaux et une pensée raciste. Mais, se départissant de Tagg et suivant le courant des *cultural studies*, il insiste sur le fait que l'imposition durable, extrêmement contraignante et prescriptive d'une désignation identitaire constitue une expérience historique partagée sur plusieurs continents, génératrice de représentations convergentes sur le sens et les formalisations de cette catégorie pour lui donner une substance vécue non humiliante, voire pouvant être l'objet de fierté.

- 7 Poursuivant le récit hors d'Afrique, parmi les diasporas afro-descendantes, une salle circulaire, telle une chapelle, rend compte de la dimension religieuse impliquée dans les processus de réinvention de liens sociaux passant par la musique parmi les communautés d'esclaves et descendants d'esclaves déportés d'Afrique. Face à cette entreprise de déshumanisation de masse, la musique a participé d'une transmission immatérielle et spirituelle offrant du réconfort et permettant de reconstruire des identités démantelées en réunissant des éléments épars de la mémoire africaine et en les recombinaient avec des pratiques et des musiques issues des répertoires européens. Pour entrer dans le cercle de ces cultes, le visiteur est invité à souffler dans des orifices contenant un détecteur électronique pour éteindre une ronde d'une douzaine de bougies interactives sur un écran. L'accomplissement de cet acte « cyber-rituel » permet de passer d'un film à l'autre. La disposition circulaire de la projection crée un effet assez réussi d'immersion quasi ethnographique au cœur de célébrations où s'expriment différentes formes d'incantation, de ferveur, de transe. Sans constituer des traits spécifiques, ces registres sont fortement sollicités dans les répertoires des musiques temporelles. Ces plans-séquences présentent cinq rituels afro-américains : vaudou haïtien, santería cubain, candomble brésilien et gospel nord-américain. S'y ajoute le culte servis kabar d'influence malgache de l'île de La Réunion qui permet d'ouvrir sur les dynamiques de l'océan Indien. On peut simplement noter que cette problématique et les matériaux exposés auraient pu être étendus à des religions africaines résultant de la violence coloniale, telle que le kimbanguisme congolais et ses fanfares, ou bien les chants des confréries soufies tijaniyya-muridiyya du Sénégal.
- 8 Le récit est ensuite mis en perspective en tant que récit. Pour être pleinement reconnu, gagner une dignité hors des clichés raciaux et des ghettos sociaux, il a fallu que chaque histoire locale, chaque témoignage individuel, exprimés en chansons, magnifiés en mélodies, incorporés par la danse puissent enfin s'inscrire dans la grande Histoire universelle. Celle-ci ayant été remaniée au fil des siècles, au gré des normes dominantes, l'une des voies suivies pour s'émanciper du récit centré sur le génie européen consistait à produire une histoire parallèle, à commencer par de nouvelles lectures des moments fondateurs que sont la Bible et les mythologies et histoires grecques et égyptiennes. Une longue fresque historique est bâtie sur une série de grandes dates ou périodes-clés pour comprendre de façon synoptique le positionnement attribué par certains intellectuels noirs aux peuples noirs dans l'histoire, en croisant des couvertures d'ouvrages académiques ayant traité de certaines périodes et des pochettes d'albums empruntant aux mêmes référents par leur titre ou leur iconographie. Ce dispositif en collage montre comment la musique n'est pas isolée en elle-même, mais la manière dont les musiciens participent de mouvements esthétiques et intellectuels à travers lesquels ils peuvent « militer par le style » comme le résume d'une formule Katell Pouliquen dans son ouvrage *Afro*, publié en 2012, lui

aussi très richement documenté notamment sur la mode et la coiffure⁵. À l'instar d'autres créateurs, et en interaction avec eux, les musiciens sont des interprètes de l'histoire et sont des témoins et des acteurs de leur temps. De même que la musique orchestrale européenne, notamment l'opéra, s'est saisi de figures mythologiques et historiques pour en faire des thématiques mobilisatrices dans les processus de construction d'identités nationales, les musiques s'affirmant comme noires ou afro, ont abondamment puisé dans des matériaux narratifs mythologiques et historiques afrocentrés dans un processus d'affirmation qui allait de pair avec la revendication de droits politiques⁶. Le risque en insistant sur ce point est de forcer le trait et de biaiser la perspective : si les musiques dites noires ont une dimension afrocentrée, elles ont aussi sollicité et transformé beaucoup d'autres répertoires.

- 9 Néanmoins, par cet habile et érudit croisement de références qui invite le spectateur à prolonger le parcours par la lecture de penseurs noirs, de Cheikh Anta Diop à Amiri Baraka, cette fresque constitue la pièce-maîtresse de cette exposition, mettant au jour l'un des principes de cohérence de ces musiques qui tient à l'histoire des idées, sans exclure, dans l'ordre du discours, le pouvoir libérateur de l'outrance et la force sarcastique du rire.

NOTES

2. Voir George LEWIS, *A Power Stronger than Itself: the AACM and American Experimental Music*, Chicago, The University of Chicago Press, 2008.

3. Actes publiés par la revue *Volume !*, 8 (1), 2011, résumés consultables en ligne : <<http://volume.revues.org/55>>.

4. Philip TAGG, « Lettre ouverte sur les musiques “noires”, “afro-américaines” et “européennes” », *Volume !*, 6 (1-2), 2009, pp. 135-161. Traduction de « Open Letter about “Black Music”, “Afro-American Music” and “European Music” », *Popular Music*, 8 (3), 1989, pp. 285-298.

5. Katell Pouliquen, *Afro : une célébration*, Paris, La Martinière, 2012.

6. Voir mes analyses, Éloi Ficquet, « La mise en jazz de l'Afrique », *Les Temps Modernes*, 620-621, 2002, pp. 441-462.