Music and Globalization. Critical Encounters.

Indiana University Press, 2011, 248 p. bibl.

Sophie Moulard

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/17981>

DOI : 10.4000/etudesafriaines.17981

ISSN : 1777-5353

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 5 octobre 2014

ISSN : 0008-0055

Référence électronique

Sophie Moulard, « Music and Globalization. Critical Encounters. », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 216 | 2014, mis en ligne le 21 janvier 2017, consulté le 24 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/17981> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/etudesafriaines.17981>

Ce document a été généré automatiquement le 24 septembre 2020.

© Cahiers d'Études africaines

Music and Globalization. Critical Encounters.

Indiana University Press, 2011, 248 p. bibl.

Sophie Moulard

WHITE, Bob W. (ed.). — *Music and Globalization. Critical Encounters*. Indiana University Press, 2011, 248 p. bibl.

- 1 *Music and Globalization. Critical Encounters* est un ouvrage collectif coordonné par Bob W. White, anthropologue américain enseignant à l'Université de Montréal, et l'un des fruits de la recherche menée par le laboratoire virtuel Critical World³⁴. Ce laboratoire, qui fête ses 10 ans cette année, se donne pour ambition d'explorer les relations entre les cultures populaires et la globalisation, en adoptant tout à la fois une démarche ethnographique et une perspective critique. Une dizaine d'anthropologues et d'ethnomusicologues issus d'aires géographiques très diversifiées ont contribué à ce volume.
- 2 « Sound is the same for all the world » : cet extrait de la chanson « The same » chantée par Youssou N'Dour et citée par Bob White au début de son chapitre de conclusion, pourrait résumer ce que les contributeurs à ce volume ont cherché à déconstruire au sujet de la *world music*, du moins depuis qu'elle est apparue en tant que catégorie commerciale³⁵ à la fin des années 1980. Et c'est là précisément, grâce à cet ensemble de textes basés sur des enquêtes ethnographiques précises, que se situe certainement le principal enjeu de l'ouvrage : celui de restituer à ce que l'on entendait auparavant sous l'appellation « musiques du monde » (pour parler des musiques traditionnelles, le plus souvent extraoccidentales) leur complexité, de leur donner chair en les considérant non plus comme de simples produits mais comme des processus, des créations artistiques et humaines à replacer dans leur contexte socio-historique, essentiel à leur compréhension.
- 3 Car tout en se donnant l'air de vouloir inciter le public au partage et à la rencontre de l'autre, il semblerait que la musique du monde cherche en réalité à dissimuler un

essentialisme qui ne dit pas son nom. De la même façon que l'anthropologue anglaise Karin Barber³⁶ analyse l'engouement du public occidental pour les arts africains comme une quête d'un soi perdu et fantasmé, que l'on va chercher dans la prétendue authenticité de l'autre, Bob White constate à regrets que la générosité de la rencontre vient ici se perdre dans les falsifications et les lissages successifs imposés par les « entrepreneurs » de ce genre musical récent. Plus encore, la face B de ce séduisant générique se révèle mal dissimuler des rapports de pouvoir solidement ancrés dans une certaine histoire de la mondialisation, celle qui fut le théâtre de l'esclavage, de la colonisation, et qui se perpétue aujourd'hui dans un capitalisme culturel florissant.

- 4 Cet ouvrage est ainsi l'occasion pour Bob White de revenir sur un certain nombre de préjugés qui accompagnent les discours sur la *world music*, et qui oscillent, si l'on en croit Steven Feld (2000), un autre contributeur du volume, entre anxiété et célébration : anxiété d'une globalisation effrénée, capitaliste et désincarnée ; et à l'inverse, célébration d'idéaux de résistance et d'humanisme, dont la *world music* est supposée être porteuse. D'abord, Bob White nous fait très justement remarquer que les musiciens n'ont pas attendu l'avènement de la *world music* pour partager leurs savoirs ou créer collectivement ; en somme, l'histoire de la musique a toujours été tissée de rencontres, de circulations et à ce titre, il est facile de se convaincre que musique et globalisation sont consubstantielles.
- 5 Par ailleurs, nous le disions, ces rencontres se sont bien souvent produites sous le signe de l'impérialisme, et sont marquées par des rapports de domination que certains auteurs antérieurs, dans le sillage des promoteurs de la musique du monde, ont contribué à gommer. Le livre comprend une dizaine de contributions, réparties en trois parties distinctes. Chacune d'entre elles communique aisément avec les autres, dans un dialogue tantôt empirique ou théorique, mais qui toujours vient nourrir la trame principale, celle d'une anthropologie critique de la *world music*, que je qualifierais à la fois de relationnelle et de politique.
- 6 La première partie, qui s'intitule « Structured Encounters » et comprend quatre chapitres, revient sur l'ancrage historique nécessaire pour mener cette réflexion sur les relations entre musique et globalisation. Denis-Constant Martin montre d'abord comment des processus de créolisation musicale peuvent se produire, y compris en contexte d'esclavage, et affirme que la domination ne vient jamais à bout de la création (p. 9). Sa contribution est à la fois riche d'indications historiques et musicologiques, tout en alimentant la réflexion sur les modalités de ces interactions humaines et brassages de musiques. Revenant sur le fait que ces rencontres se sont d'abord produites dans un contexte de violence et de souffrance, l'anthropologue remarque que les rapports de force qui sous-tendent ces échanges n'ont pas empêché qu'une réciprocité existe, et que la création se produise envers et contre tout. Il nous incite à nous méfier des concepts d'hybridation et de syncrétisme, qui présupposent l'existence d'une pureté des cultures, et d'un phénomène ponctuel, non continu. Il leur préfère la notion de créolisation, qu'il emprunte à Édouard Glissant, en cela qu'elle est comprise comme un processus et non comme un moment figé, et qu'au lieu d'universaliser, il en émane quelque chose de nouveau, qui se transforme sans cesse. Sa contribution est donc essentielle pour replacer la musique du monde dans le temps long, et nous mettre en garde contre son lissage idéologique, inhérent semble-t-il à sa marchandisation actuelle.

- 7 Les trois contributions suivantes arrivent ensuite à point nommé pour traduire cette dernière idée, grâce à l'exposition de cas empiriques très diversifiés. Dans le chapitre 2, Steven Feld revient sur l'événement que constitua à l'époque la sortie de l'album *In The Bush of Ghosts*, de Brian Eno et David Byrne. L'analyse de ce retentissement mondial dans l'histoire de la musique incite Steven Feld, déjà auteur de plusieurs articles sur le sujet (2001), à re-explore la notion de « schizophonia » introduite par le compositeur canadien Murray Schafer en 1977, et dont la traduction serait « *the splitting of sounds from sources* » (p. 41). La polysémie de « *splitting* » peut faire sourire, dans la mesure où le terme exprime autant l'idée d'une extraction, d'une séparation, que celle d'un déchirement discordant, qui agresse les tympans. Dans le cas de cet album, les deux artistes se sont emparés de sons liturgiques extraits de contextes hétérogènes, pour créer un produit musical inédit, censé répondre à une demande de mysticisme spécialement conçu pour l'oreille occidentale. Deux problèmes sont alors soulevés par l'anthropologue : celui de la dé-contextualisation (« *splitting* ») de la musique de son ancrage socio-culturel, mais également le déséquilibre sous-jacent qui prévaut dans le cadre même de la création musicale. Qui se voit octroyer le statut d'auteur, et quelle est la reconnaissance accordée à chacun d'entre eux selon leur culture de provenance ?
- 8 C'est également pour répondre à une demande, au sens économique du terme, que des acteurs de l'industrie musicale au Vanuatu ont créé un genre de musique nouveau depuis l'Après-guerre, à mi-chemin entre traditions et influences musicales importées par les vagues d'intervention successives sur le territoire. Ici, l'hybridation n'est pas subie, elle s'élabore au contraire de façon stratégique, devient une ressource pour la population locale. Ce cas ethnographique décrit par Philip Hayward vient confirmer les propos de Tim Taylor (2007) quand il déclare que loin de n'être que la bande son de la globalisation, la *world music* en est en réalité l'un des terrains privilégiés, et même le symptôme. Mais, plutôt que d'envisager la globalisation comme un phénomène inéluctable et subi par les populations, l'histoire et l'anthropologie nous permettent de nous intéresser à ce que les individus, les groupes fabriquent à partir d'une telle situation d'interaction. L'analyse qui suit (chapitre 4) vient d'ailleurs confirmer la possibilité pour des individus placés en situation subalterne de retourner la situation à leur avantage, affirmant ainsi leur agencité : Rafael de Menezes Bastos y montre de quelle manière étonnante la rencontre apparemment inégale entre Sting, chanteur pop de renommée internationale et Raoni, chef indien kayapo de la forêt amazonienne, prend une tournure surprenante ; finalement, c'est ce dernier qui tire davantage profit de la couverture médiatique de cet événement, au bénéfice de la lutte pour les droits autochtones au Brésil.
- 9 La deuxième partie, qui porte le titre de « Mediated Encounters », apporte un éclairage sur les intermédiaires culturels, acteurs devenus indispensables au fonctionnement des marchés musicaux, tout en jouant un rôle dans les processus de création. Comme dans les cas précédents du Vanuatu ou de la rencontre entre Sting et Raoni, l'histoire racontée à la façon d'un *road movie* par Daniel Noveck chez les Indiens raramuri soulève le même type de questions : de quelle nature est la rencontre, sur quelles bases se produit-elle et quel est le rapport de forces qui s'instaure presque inévitablement ? Ce chapitre fut inspiré à Daniel Noveck lors de sa présence en tant qu'anthropologue dans le Coyachique, au Chihuahua du Sud (Texas). Le casting éminemment hétérogène, composé d'Indiens raramuri, d'artisans italiens, d'un entrepreneur culturel américain et d'anthropologues, est l'occasion pour l'auteur de décrire la mise en contact d'une

pluralité d'acteurs réunis autour d'un objet inattendu : le violon. Chacun d'entre eux poursuit des objectifs, est confronté à des contraintes de natures différentes, voire contradictoires, mais toutes relatives à des questions d'identité et d'interculturalité. L'ensemble de ces acteurs oscille entre fascination et incompréhension de l'Autre, un Autre artificiellement construit et figé dans un essentialisme créé de toutes pièces. Contrairement à la plupart des études qui mettent l'accent sur le résultat de la rencontre, remarque Bob White, ces chapitres se distinguent par leur capacité à décrire la rencontre en train de se produire, et en lui redonnant toute son épaisseur anthropologique.

- 10 Les deux contributions qui suivent, celles d'Ariana Hernandez-Reguant et de Richard Shain, fonctionnent aisément en binôme, car complémentaires : l'une explore le marché mondial de la musique afro-cubaine, l'autre revient sur la carrière du musicien sénégalais Laba Sosseh, marquée par sa mobilité pendulaire entre Afrique et Amérique, et par son opiniâtreté à respecter les codes de la musique afro-cubaine en contexte africain. La première retrace le parcours de petits labels européens indépendants venus à s'intéresser à la musique cubaine alors qu'ils étaient occupés à glaner des musiques sur le continent africain. Ces intermédiaires culturels, ou *cultural brokers*, et dont Ry Cooder constitue un exemple connu, sont eux aussi des visages de l'économie mondiale, qui montrent la complexité d'un système qui laisse également place à des acteurs interstitiels. Le cas de l'artiste de musique afro-cubaine Laba Sosseh va encore plus loin dans ce sens, puisqu'il montre l'autonomie dont il a su faire preuve tout au long de sa vie, sans se plier aux desiderata des producteurs de la *world music*. Vrai cosmopolitain dans l'Atlantique noir, il incarne une contre-globalisation originale, qui a su saisir les occasions offertes par les contextes politiques successifs, en Afrique, à Cuba et aux États-Unis.
- 11 La troisième et dernière partie, intitulée « Imagined Encounters », clôture cet ouvrage de manière inédite, puisqu'elle s'intéresse à des situations lors desquelles la rencontre ne se produit pas en tant que telle, du moins pas physiquement. Celle-ci est imaginée, fictive, mais les auteurs savent la rendre tout aussi stimulante, quoique réflexive cette fois : l'exercice qui consiste à se représenter l'autre de façon fantasmée constitue un véritable travail de création sur un soi modelable. Barbara Browning élabore une discussion autour de Fela Kuti et Gilberto Gil, à partir des opportunités polysémiques offertes par un terme, celui de « contamination » : elle l'applique simultanément à trois contextes, ceux de l'esclavage, de la propagation du sida, et de la transmission culturelle (via la digitalisation de la musique), en établissant des parallèles inédits. Les deux derniers chapitres vont de concert puisque tous deux se concentrent sur la condition des auditeurs/récepteurs de la *world music*. Tim Taylor brosse d'abord un portrait-type de ces amateurs, pour ensuite critiquer leur goût pour l'ingestion de sons tirés de leur contexte, leur indifférence pour leurs compositeurs et la dimension culturelle et politique de leur énonciation ; ceux-ci, déplore-t-il, restent davantage préoccupés par l'élaboration d'une altérité artificielle, symptomatiquement tournée vers un soi occidental. Mais la conclusion de Bob White, dont l'ambition assumée était d'apporter un regard critique qui vienne renouveler les études ethnomusicologiques sur la *world music*, ouvre la voie vers une médiation possible, en proposant de façon aussi surprenante que plaisante un *vade-mecum* pour guider l'auditeur de musique du monde dans son écoute : pour que celle-ci soit moins essentialisante, plus consciente ;

pour que peut-être, enfin, un semblant de rencontre puisse se produire, et que ce genre musical en plein essor devienne autant « du » monde que « dans » le monde³⁷.

NOTES

34. <<http://www.criticalworld.net>>.

35. Se reporter à Nicolas JAUIOU, « Comment faire notre Musique du Monde ? Du classement de disques aux catégorisations de la musique », *Cahiers d'Études africaines*, XLII (4), 168, 2002, pp. 853-873.

36. Karin BARBER, « Readings in African Popular Culture » (introduction), James Currey, 1997.

37. Analyse que je reprends ici à Bob White, qui ne va pas sans rappeler l'anthropologie multi-située de George E. MARCUS, « Ethnography in/of the World System : The Emergence of Multi-Sited Ethnography », *Annual Review of Anthropology*, 24, 1995, pp. 95-117.