L'HOMME

L'Homme

Revue française d'anthropologie

177-178 | 2006

Chanter, musiquer, écouter

Combiner les sons pour réinventer le monde

La World Music, sociologie et analyse musicale

Simha Arom et Denis-Constant Martin

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/21689>

DOI : 10.4000/lhomme.21689

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2006

Pagination : 155-178

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Simha Arom et Denis-Constant Martin, « Combiner les sons pour réinventer le monde », *L'Homme* [En ligne], 177-178 | 2006, mis en ligne le 01 janvier 2008, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/21689> ; DOI : 10.4000/lhomme.21689

Combiner les sons pour réinventer le monde

La *World Music*, sociologie et analyse musicale

Simha Arom & Denis-Constant Martin

EN QUELQUES ANNÉES, des musiques que l'on classe ordinairement, dans la presse et chez les disquaires, sous l'appellation *world music* ou « musiques du monde »¹ ont envahi le paysage sonore d'un grand nombre de pays : radios et télévisions diffusent des enregistrements de musiques évoquant de lointains ailleurs, qu'ils soient effectivement issus de collectes réalisées dans des régions considérées comme « exotiques » par les habitants des contrées dites du « Nord » ou qu'ils aient été fabriqués en studio. Ces disques ont conquis une part non négligeable du marché des musiques commerciales², certains tournent en boucle dans les supermarchés, les ascenseurs et les parkings ; des festivals spécialisés sont organisés en Europe, en Amérique du Nord, au Japon et même dans des pays tels que le Burkina Faso, Trinidad et Tobago, ou l'Afrique du Sud.

Cette vogue constitue un des phénomènes marquants de la production et de la diffusion musicales à la fin du XX^e siècle. Elle a, comme telle, été étudiée et analysée dans le domaine des sciences sociales, principalement par des spécialistes de

Une première version de cet article est parue en italien, sous le titre : « Commercio, esotismo e creazione nella "World Music" : un approccio sociologico et musicologico », in Maurizio Agamennone & Gino L. Di Mitri, eds, *L'Eredità di Diego Carpitella : etnomusicologia, antropologia e ricerca storica nel Salento et nell'area mediterranea*, Nardo (Italie), Besa, 2003 : 277-299. Nous adressons nos remerciements à Sara Le Menestrel pour les commentaires qu'elle a portés sur le texte original français de cet article et qui ont entraîné un développement de sa conclusion.

1. Dans l'ensemble de ce texte, nous emploierons indifféremment l'expression anglaise et l'expression française qui, si elles varient par le nombre, n'en sont pas moins équivalentes sur le marché des musiques d'aujourd'hui.

2. En France, 7 % à 15 % de toutes les ventes de disques à la fin des années 1990, soit plus que le jazz (y compris le blues, le gospel et la soul music), et à peu près autant que la musique « classique » (Aubert 1997 : 154 ; Lefeuvre 1999 : 62 ; Daffos 1999 : 223). Les « musiques du monde » constituaient, à la même époque, 30 % du temps de diffusion de la station de radio FIP (Simpore 1999 : 248).

la communication et des sociologues (cf. bibliographie en fin d'article). En revanche, elle n'a guère éveillé l'intérêt des musicologues ; en conséquence, elle n'a pas fait l'objet d'études portant spécifiquement sur ses caractéristiques musicales et sur la manière dont des musiques d'origines mais aussi de formes et de structures différentes sont combinées pour élaborer des produits originaux. De ce fait, si les dimensions économiques et sociales de la *world music* ont été attentivement examinées, on peine toujours à la définir d'un point de vue strictement musical. Un pan important des innovations élaborées au cours des trente dernières années demeure ainsi largement méconnu et les travaux de sciences sociales qui leur sont consacrés s'en trouvent eux-mêmes obérés, puisque le brouillard qui entoure leur objet n'a pas été dissipé.

Cette constatation incite à repenser la question de ce que sont vraiment ces « musiques du monde ». Peuvent-elles être définies et catégorisées en utilisant les paramètres usuels de l'analyse musicale ? Ne s'agit-il que d'une étiquette commerciale regroupant des produits musicaux n'ayant en fait rien de commun ? Ou encore, sous cette étiquette commerciale, est-il possible de découvrir des traits discrets permettant de circonscrire des productions musicales spécifiques ?

C'est à ces questions que voudrait tenter de répondre cet article en associant une approche sociologique et une analyse musicologique. La vastitude du champ des « musiques du monde », l'énorme quantité de disques et de vidéogrammes commercialisés sous cette appellation interdisent évidemment de prendre en considération l'ensemble des productions commercialisées comme « musiques du monde ». Nous avons donc décidé de travailler à partir d'un échantillon limité, postulant que celui-ci pouvait être traité comme représentatif des productions spécifiques de la *world music*³.

Dans une première partie, nous tenterons de retracer brièvement l'histoire de l'apparition de la *world music* sur le marché des musiques commerciales, puis nous proposerons une première typologie construite à partir des sélections opérées par des guides discographiques et ouvrages qui lui sont consacrés (Azoulay 1997 ; Broughton *et al.* 1994 ; Fnac/Géo *ca.* 2000) ; enfin nous analyserons brièvement les types de discours construits à propos de ces musiques et les représentations du monde qu'ils suggèrent.

Dans une seconde partie, nous présenterons l'analyse systématique d'un corpus de sept pièces traitées « en aveugle » par Simha Arom⁴. Elle permettra de mettre en évidence des traits caractéristiques des pièces retenues dans l'échantillon et de mieux comprendre certains des mécanismes qui ont présidé à leur confection.

3. Par là, nous désignons ce qui sera qualifié, dans l'essai d'inventaire proposé un peu plus loin, comme « musiques synthétiques », produits originaux, conçus pour le marché des « musiques du monde », distincts des musiques « recyclées », existant ou ayant existé en dehors de l'univers de la *world music* mais commercialement annexées à son domaine.

4. C'est-à-dire sans qu'il dispose de la moindre information sur les enregistrements sonores qui lui ont été communiqués.

Si, de tout temps, la création musicale s'est nourrie de mélanges et de métisages, les grands voyages et découvertes qui se sont multipliés à partir de la fin du ^{XX}^e siècle, les conquêtes accompagnées de traites esclavagistes aboutissant à des colonisations ont intensifié ces processus. À la fin du ^{XIX}^e siècle, l'invention de l'enregistrement sonore ; au ^{XX}^e siècle, l'essor de la radio puis de la télévision qui transmettent ces enregistrements, l'immense développement du marché du disque et des vidéogrammes ont totalement transformé les conditions dans lesquelles s'effectuent les emprunts et mélanges musicaux, aussi bien que les moyens disponibles pour les pratiquer.

Disjonctions et nouvelles conjonctions

Avant que la technique ne permette de graver le son sur divers supports matériels, l'échange musical supposait le contact direct entre des êtres humains ; parfois la circulation musicale pouvait être facilitée par l'impression sur le papier de paroles (alors rapportées à des « timbres » le plus souvent transmis oralement), voire de mélodies ; il n'en reste pas moins que ces feuilles étaient, elles aussi, colportées par des individus de chair, de sang et de voix. L'enregistrement, acoustique puis électro-acoustique et enfin audiovisuel, a introduit une médiation technique qui permet la prise de connaissance à distance de musiques autres ; il a accéléré la vitesse de circulation des musiques et a permis d'en faire des marchandises complètement intégrées à une économie commerciale qui se mondialisait progressivement. Les techniques d'enregistrement et de traitement du son ont fait l'objet de recherches incessantes qui se sont traduites par une amélioration continue de la qualité des sonogrammes mais aussi par la mise au point d'outils nouveaux grâce auxquels toutes les manipulations, ou presque, sont devenues possibles⁵. Le studio où se concoctent les musiques à vendre est devenu un antre du « bidouillage ».

Les médiations techniques qui se sont accumulées au ^{XX}^e siècle ont provoqué des phénomènes de « disjonction » (Appadurai 1990) et de « schizophonie » (Feld 1995, 2004) : une séparation des faits sonores d'avec les personnes, les sociétés et les cultures où ils sont apparus qui favorise leur mise en circulation à l'échelle la plus vaste et, donc, de nouvelles conjonctions, la fabrication de mélanges nouveaux. Ce sont ces médiations et leurs conséquences qui ont rendu possible l'avènement des « musiques du monde ».

5. Pour mentionner seulement quelques-uns de ces outils : les synthétiseurs permettent de produire des sons électroniques inouïs ; les échantillonneurs, de reproduire des sons naturels ; l'utilisation de ces deux types d'instruments, de triturer de toutes les manières imaginables des sons enregistrés ou produits électroniquement (en ce qui concerne le *didjeridu* australien, par exemple, voir : Gebesmair & Smudits 2001 : 52-53). L'ensemble de ces techniques que nous désignerons, par souci de brièveté, comme électro-acoustiques, offre aux musiciens et aux ingénieurs du son une palette sonore presque infinie.

Ce phénomène s'amorça dans les années 1960 lorsque des groupes pops tels que les Kinks et les Beatles⁶ commencèrent à utiliser le sitar indien. Au premier abord, il semblait n'y avoir là rien de radicalement nouveau et la « couleur » indienne imprimée sur le tissu de la pop music anglaise paraissait être située dans la continuité d'un exotisme dont les musiques de variété étaient imprégnées depuis, au moins, le début du siècle. Au cours des années 1950, en France par exemple, des chansons aux parfums orientaux ou latino-américains connaissent un succès certain⁷, mais elles sont fréquemment parodiques⁸ et n'apparaissent pas liées à un discours idéologique particulier. L'exportation du reggae hors de Jamaïque dans les années 1970 indique qu'un changement est en train de se produire. Bob Marley, les Wailers, Burning Spear deviennent rapidement populaires en Europe, en Amérique du Nord et au Japon, dans le monde entier à vrai dire, et, cette fois, leur vogue est indissociable d'un mythe de rébellion, d'une nébuleuse d'idées associant un rejet des sociétés de consommation et des conventions bourgeoises à des rythmes dansants et des paysages tropicaux (Constant 1982). Vient ensuite le tour des musiques africaines urbaines, amorcé par le succès imprévu du « Soul Makossa » de Manu Dibango (1973) puis la découverte hors d'Afrique de King Sunny Ade et Fela Anikulapo Kuti. Jusqu'alors cette insertion dans le marché mondial des musiques commerciales d'artistes venus du « Tiers-Monde » se fait en ordre dispersé, sans stratégie concertée.

En 1982, se tient à Somerset, en Grande-Bretagne, le premier WOMAD (World of Music, Arts and Dance Festival) ; dans son sillage, une marque de disque est lancée qui publie des enregistrements d'artistes issus du rock, tels que Peter Gabriel, David Byrne et Pete Townsend, en compagnie de musiciens balinaï, indiens ou jamaïcains (Feld 1995). En 1986, l'Américain Paul Simon enregistre avec des Sud-Africains un album intitulé GRACELAND, que couronne un Grammy Award. Dès lors, il ne fait plus de doute qu'un nouveau marché s'est ouvert, qu'il existe un public prêt à consommer des musiques du « Sud », telles quelles ou mâtinées de rock et de pop euro-américains. Plusieurs producteurs de disques diffusant ces musiques cherchent alors comment donner un semblant d'homogénéité à ce qu'ils proposent aux mélomanes ; ils se mettent finalement d'accord pour adopter l'étiquette *world music*, ultérieurement traduite en français par « musiques du monde ». Celle-ci s'impose rapidement, tant dans le domaine commercial (elle est adoptée par les Grammy Awards et devient une catégorie des classements proposés par le magazine *Billboard*) que dans celui-ci des études savantes (Frith 1989). Que recouvre-t-elle ?

6. The Kinks, *See My Friends*, 1965 ; The Beatles, *Norwegian Wood*, 1965.

7. Un artiste tel que Dario Moreno, né à Izmir, en Turquie, mais d'ascendance mexicaine s'en fit une spécialité ; Los Machucambos (composés d'une Costa-Ricaine, d'un Italien et d'un Espagnol) furent les chantres d'une musique « sud-américaine » réinventée pour les scènes européennes.

8. *Le Facteur de Santa Cruz* (F. Bonifay, F. Barcellini ; 1957), *Un Mexicain basané* (J. Plante, Ch. Aznavour ; 1962), *Si tu vas à Rio* (D. Moreno ; 1958), sans même évoquer *Le Pacha* (J. Constantin, Persane ; 1958), *Le Cha cha des thons* (J. Belin, L. Missir, F. Andreoli ; 1958) ou *Fais-moi du cous-cous chéri* (A. Canfora, Bingler ; 1960)...

En s'appuyant sur le type des enregistrements présentés dans des ouvrages spécialisés (Azoulay 1997 ; Broughton *et al.* 1994 ; *Internationale de l'imaginaire* 1999) ou dans des chroniques de presse, il paraît possible de rassembler les musiques proposées sous l'étiquette *world music* en deux grandes catégories, elles-mêmes divisées en deux sous-catégories.

Récupérations

Une partie des genres musicaux désormais vendus en tant que « musiques du monde » existait en réalité bien avant que cette appellation ne fût inventée ; ils ont été « recyclés » de manière à trouver de nouveaux débouchés sur le marché contemporain des musiques populaires commerciales.

Reprises

Dans certains cas, il s'agit purement et simplement de la reprise soit d'enregistrements de musiques de transmission orale (musiques dites « traditionnelles »⁹) provenant de toutes les régions du monde (Europe y compris), souvent initialement collectées par des ethnomusicologues, soit de disques de musiques savantes ou rituelles non occidentales (par exemple, musiques d'Inde, du Pakistan, d'Indonésie, du Japon, de Chine, ou répertoires arabo-andalous).

Reclassements

Dans d'autres, on assiste au reclassement de musiques issues de métissages spontanés ou de créations locales, apparues bien avant que ne soit inventée l'étiquette *world music*, en particulier de toutes les formes nées de la conquête des Amériques (à l'exception de ce qui appartient à l'ensemble afro-américain des États-Unis – jazz, blues, gospel et dérivés –, qui continue de constituer une catégorie commerciale à part) : cajun et zydeco d'Amérique du Nord ; tango, chamame, samba, foro, cumbia, mariachi, etc., d'Amérique latine ; calypso, compas, merengue, biguine, zouk, reggae, son, charanga, etc., des Antilles. Sont également reclassées en « musiques du monde » des musiques apparues dans les villes aux XIX^e et XX^e siècles, voire plus tôt, en Europe (flamenco, fado, rébétiko, fanfares des Balkans, sauf la chanson de variété) ; les musiques de danse urbaines d'Afrique, nées du mélange entre formes « traditionnelles » et innovations créoles américaines, continentales ou insulaires (mbalax, morna, highlife, rumba, soukous, chanson éthiopienne, taarab, sega, mbaqanga, rap et reggae africains) ; des musiques qualifiées d'« arabes » provenant du Maghreb, du Machrek et du Moyen-Orient (styles oranais, chaâbi, constantinois, maoulouf, chanson kabyle, chansons égyptiennes et libanaises) ; des musiques d'Asie (telles que la chanson indienne ou la pop indonésienne) ; des musiques créées au sein de populations d'émigrés (klezmer, raï, bhangra, salsa) ; enfin, des musiques de films non occidentaux (arabes, indiens).

9. « Oralité » et « traditionalité » appartiennent à une terminologie qui suscite nombre de débats dans lesquels la nature et la longueur de ce texte ne nous permettent pas d'entrer. Sur la tradition en musique, voir, notamment, Schlanger (1995).

Musiques synthétiques

160

Toutefois, la *world music* se signale aussi par des productions originales : des musiques dont la conception et la réalisation ont été stimulées par l'existence d'une demande et de moyens de diffusion particuliers, rendues possibles par l'existence de nouveaux outils d'enregistrement, de traitement et de reproduction du son. Ces musiques résultent donc de synthèses, parfois de créations inédites à partir de ces synthèses, entre des éléments d'origines diverses, assemblés grâce aux techniques électro-acoustiques.

Traditions modernisées et réinventées

Une première manière de synthèse consiste à remodeler des musiques « traditionnelles » en les jouant sur des rythmes « modernes », pop ou rock, à l'aide d'instruments électro-acoustiques. Sont ainsi apparues des « nouvelles » musiques celtes (bretonnes, irlandaises notamment), tsiganes, corses, basques. Le groupe australien Yothu Yindi a fait connaître à travers le monde une version actualisée de la musique des Aborigènes. On voit désormais arriver dans les bacs des disquaires des CD portant des papillons tels que *Sufi Pop* ou *Oriental Hip Hop*... En Afrique du Sud, Pops Mohammed triture des musiques xhosa, tandis que les Bruxelloises Zap Mama fondent en une polyphonie vocale *a cappella* des chants de plusieurs régions d'Afrique.

Ingénierie musicale

Des synthèses d'un autre type sont élaborées par des musiciens ou des producteurs (de disques, de concerts ou de festivals) qui organisent des rencontres entre des artistes appartenant à des univers au départ éloignés (Ry Cooder et Ali Farka Touré ; Michael Brook et Nusrat Fateh Ali Khan). D'autres sont mitonnées en studio où musiciens « vivants » peuvent être mixés sur des enregistrements de musiques « traditionnelles » mais où des concepteurs peuvent aussi simplement « bidouiller » de tels enregistrements pour en faire de véritables produits synthétiques (Massive Attack avec Nusrat Fateh Ali Khan ; Deep Forest avec toutes sortes de musiques).

Visions du monde en musique : des imaginaires contradictoires¹⁰

La *world music* est un label inventé pour faire vendre, elle relève d'une question de « gros sous » ; cela est indéniable. Ne la réduire qu'à cela serait toutefois simplificateur. Si le souci du profit est indissociable de la stratégie ayant présidé au lancement des « musiques du monde », les discours qui l'accompagnent laissent entrevoir que, dans l'esprit de ses clients et sans doute aussi de certains de ses producteurs dont on ne peut croire qu'ils sont tous totalement cyniques, la dilection pour les sons du monde est intimement liée à des préoccupations humanistes et humanitaires.

10. Cette analyse est développée dans Martin (2002).

Quelques-unes des premières « grands-messes » où se chanta la *world music* prirent en effet la forme d'événements géants convoqués pour mobiliser et récolter des fonds en faveur de bonnes causes : lutte contre l'apartheid ou contre la famine (Garofalo 1992 : 15-66). Par la suite, les musiques du monde ont été accompagnées de discours prônant la fraternité entre les peuples et la solidarité mondiale. Un des premiers guides discographiques de la *world music* l'instituait en « force de compréhension et de bonne volonté dans un monde de plus en plus sombre »¹¹. En prélude d'un colloque réuni à sa demande en la grande Halle de la Villette, Catherine Trautmann, alors ministre française de la Culture, reprenait cette antienne :

« Qu'elles soient ethniques, traditionnelles, folkloriques, primitives, world, ces musiques urbaines ou rurales, savantes ou populaires, religieuses ou profanes expriment sans aucun doute la part vivante et évolutive d'un patrimoine commun, un lien qui unit les peuples par-delà les frontières ; [elles] incarnent avec bonheur une France rassemblée, curieuse, ouverte aux traditions et aux créations de tous les horizons » (*Internationale de l'imaginaire* 1999 : 15-16).

Plus récemment, la publication promotionnelle d'une chaîne de magasins de produits culturels titrait symptomatiquement : « C'est ethnique, c'est éthique ! » à propos d'une collection d'enregistrements *world*¹² rassemblant « des compositions originales nées de rencontres entre des musiciens de seize pays [...] et des compositeurs d'Occident, dépêchés sur place par Jean-Patrick Teyssaire, fondateur d'Origins ». L'article précisait : « Parmi les pays confrontés à de graves problèmes d'environnement, nous en avons retenu seize possédant une réelle identité musicale. "Nos" musiciens ont travaillé, dans chacun de ces pays, avec des artistes porteurs de cette identité. Il en résulte des univers sonores à la fois exotiques et familiers, homogènes et métissés » (de Lavarène 2001). L'énoncé de ce programme dit l'essentiel de ce qui, idéologiquement, sous-tend les « musiques du monde » : rencontres entre les êtres humains, métissages, exotismes, souci de l'environnement et solidarité.

Exotisme

La *world music* est bien l'héritière des musiques exotiques qui ont depuis longtemps enchanté les mélomanes d'Europe et d'Amérique du Nord. Les textes qui la vantent¹³ affirment qu'elle suscite l'émotion, le charme, l'hypnose qui naissent du mysticisme et de la spiritualité et peuvent provoquer la transe, bref qu'elle véhicule ce dont l'Occident est supposé manquer ; qu'elle est pleine de sensualité ; qu'elle témoigne aussi, ce qui la différencie des vagues antérieures, de l'identité de certains

11. Peter Spencer, *World Beat, A Listener's Guide to Contemporary World Music on CD* (1992), (cité in Taylor 1997 : 19).

12. *Planète Verte* éditée chez Origins.

13. Tout particulièrement : Fnac/Géo sd, où se trouvent ramassés, avec une candeur enthousiaste (mais guère soucieuse de rigueur musicale) mise au service de la « force de vente », tout un ensemble de clichés à propos des « musiques du monde ».

peuples, qu'elle est grosse de leur héritage (pour l'Europe, on insiste ainsi sur le patrimoine supposé des « Celtes » et des « Tsiganes »), donc porteuse de régénération. Les « musiques du monde » allieraient la générosité et la fraternité à l'exotisme.

En cela, elles ne rompent point avec le sens qu'a acquis la fascination pour l'Autre dans les sociétés occidentales en général, et particulièrement en France. L'exotisme y consiste depuis longtemps à suggérer la critique de soi et de sa société d'appartenance à partir d'une valorisation de l'Autre, à entretenir le rêve d'une société idéale construite sur une image romantique des sociétés lointaines. L'exotisme prononce, comme le montre Tzvetan Todorov (1989 : 298), un « éloge dans la méconnaissance » ; il revient à fabriquer l'Autre pour qu'il soit différent mais d'une différence relative ne provoquant pas l'effroi ; d'une différence telle qu'elle puisse engendrer la séduction et être consommée.

Commerce

Cet exotisme musical qui prétend aujourd'hui à l'authenticité (de la musique ; des « rencontres ») répond sans nul doute à une demande. En même temps que les sociétés occidentales plongeaient dans une crise économique et morale que Marc Augé (1994) diagnostique comme une crise de « surmodernité »¹⁴, la pop et le rock occidentaux se banalisaient et s'asséchaient ; ils ne parvenaient plus à surprendre, à faire rêver des auditoires en mal d'espoir. Cette crise morale, cette crise d'inspiration musicale ont suscité l'attente d'une régénération qui viendrait d'ailleurs¹⁵. Les années 1980 ont vu se multiplier les efforts pour répondre à cette demande, qu'il s'agisse de voyages, de revues, de programmes et de chaînes de télévision, de nourriture (Turgeon 2003) ou d'ameublement. Les « musiques du monde » en ont constitué le fond sonore et ont ouvert un champ où pillage et création se côtoient.

Côté pillage, les échantillonneurs, les synthétiseurs et les programmes MIDI ont permis que soient manipulées en studio toutes sortes de musiques, à l'insu de leurs créateurs et sans que ceux-ci touchent le moindre des droits qui auraient dû leur être versés. Selon Steven Feld, les séquences musicales prises dans des enregistrements de musiques pygmées et intégrées dans des disques de pop music ont rapporté plusieurs millions de dollars, sans que des Pygmées en bénéficient si peu que ce soit (Feld 1996). De la même manière, Deep Forest pirata en 1992 une chanson des îles Salomon pour un disque qui se vendit à plus de quatre millions d'exemplaires, sans que son interprète initial ne touche un sou (Feld 2000 et 2004). De Madonna à Manu Chao, quelle que soit l'orientation idéologique de l'artiste, il est devenu courant de se servir librement dans le stock des musiques enregistrées, en profitant des lacunes d'un droit international qui ne protège guère les artistes appartenant à des sociétés où la notion de propriété artistique était, naguère encore, inconnue.

14. La « surmodernité » se caractérise par trois excès (Augé 1994) : excès de temps (tout va plus vite), excès d'espace (le sentiment des distances se rétrécit), excès d'individualisme (l'individu est placé au centre de tous les phénomènes sociaux et de toutes les stratégies), que l'on voit clairement opérer au sein de la *world music*.

15. Un peu comme l'exotisme musical des années 1920, symbolisé par le jazz-band et la *Revue nègre* (Martin & Roueff 2002).

D'un autre côté, les connections établies ou intensifiées par la *world music*, les réseaux de promotion et de diffusion qu'elle a mis en place peuvent également bénéficier à des artistes inventifs, du « Nord » comme du « Sud ». Les produits étiquetés « musiques du monde » sont en effet colportés dans les réseaux commerciaux qui facilitent la circulation des musiques. Ils participent donc, comme le jazz, le reggae, le rap, etc., aux processus contemporains d'échange et de création qui font que des genres musicaux sont mis en circulation mondiale, font l'objet d'une appropriation locale en un certain nombre de points du globe, sont utilisés à des créations locales originales dont beaucoup sont ensuite elles aussi mises en circulation mondiale...¹⁶

Ainsi, la mode des « musiques du monde » a permis une diffusion plus large de certains enregistrements ethnomusicologiques, accompagnés de savoirs sérieux sur les sociétés où ils ont été réalisés ; elle a favorisé une meilleure connaissance des musiques créoles d'hier et d'aujourd'hui ; elle a stimulé l'invention de musiques nouvelles reflétant le parcours de migrants (raï, bhangra) ; elle a fourni les moyens de la création à des artistes en recherche, qui mêlent genres et styles musicaux d'origines très diverses¹⁷.

Un écho du monde

Ce survol des « musiques du monde » en tant que phénomène social suggère qu'elles relèvent pleinement des mutations des sociétés contemporaines et, d'une certaine manière, les expriment. Elles existent par les flux transnationaux qui traversent aujourd'hui le monde (Badie & Smouts 1994) ; elles sont mises en vente sur un marché où elles répondent à une demande d'exotisme de type nouveau causée par l'insatisfaction que trouvent beaucoup à vivre dans les sociétés dites « développées » d'Europe, d'Amérique du Nord et d'Asie. Dans ces conditions, les « musiques du monde » soulèvent des questions qui sont au cœur des changements que connaissent ces sociétés : qu'est-ce que la différence ? La différence est-elle un droit, et dans quelle mesure ? Comment faire coexister les différences ?

À ces questions, elles apportent des réponses contradictoires. D'un côté, elles couvrent, quand elles ne les facilitent pas, des pratiques qui aboutissent à l'arase-ment des différences, à la réification, à la commercialisation de l'Autre et de ses images ; elles ont ouvert la porte à des formes nouvelles de piratage et de spoliation. De l'autre, elles ont fourni de nouveaux moyens d'expression et de création qui montrent comment l'interaction entre personnes humaines, le travail en commun, la véritable connaissance et le respect de l'Autre engendrent la nouveauté et la création.

16. En ce qui concerne le rap, voir Mitchell (2001).

17. Par exemple : Ray Lema, *TOUT PARTOUT*, Paris, Buda, 1994 (CD 925932) ; le Viellistic Orchestra, *ARCHETS INFINIS, MIROIRS DU MILLÉNAIRE*, Casseuil, Alba Musica, 2000 (CD AL 0420) ; Annie Ebrel, Ricardo Del Fra, *VOULOUZ LOAR/VELLUTO DI LUNA*, Rennes, Coop Breizh, 1998 (CD GWP 016) ; Lydia Domancich *et al.*, *ANDOUMA*, Paris, Gimini Music, 2000 (CD GM 1013).

De ce fait, la *world music*, plus encore que les autres formes de musique, exige un examen critique. Il importe de distinguer le recyclage de la création ; il faut dépister les pillages et les dénoncer ; il est également indispensable de mieux comprendre comment s'opèrent les mélanges, les fusions qui ont fait le succès des « musiques du monde » et ont abouti à d'indéniables réussites esthétiques. C'est à ce point que la seule analyse sociologique (y compris lorsqu'elle inclut des dimensions économiques et politiques) se révèle insuffisante. Les productions *world* sont issues de processus complexes qui recourent à des procédés musicaux et des techniques électro-acoustiques recherchés. C'est à mettre au jour certains d'entre eux que va s'attacher la seconde partie de ce texte.

Comment analyser les “musiques du monde” ?

L'analyse musicologique conduite par Simha Arom a été faite sur un corpus de sept pièces sélectionnées par Denis-Constant Martin. Le choix s'est porté sur des enregistrements jugés, avec la subjectivité inévitable en ce domaine, représentatifs des productions de « musiques du monde » classées sous la rubrique « Musiques synthétiques » de l'inventaire proposé ci-dessus. Il n'a pas paru nécessaire, en effet, d'y inclure des musiques « recyclées » qui ont déjà fait l'objet d'études solides (Guilbault *et al.* 1993 ; Waterman 1990) ; il a semblé intéressant, en revanche, de chercher à mieux appréhender comment fonctionnent des musiques renouvelées ou inventées par le mélange de divers genres et/ou l'application, en direct ou en studio, de techniques électro-acoustiques à un ou plusieurs de ces genres. Les pièces constituant le corpus ont été réenregistrées sur un CD remis à Simha Arom sans la moindre indication concernant leur provenance.

Première approche

Celui-ci s'est d'abord livré à une première écoute, afin de « s'imprégner » de ces musiques, puis à une seconde qui avait pour but d'identifier les instruments, les voix et les procédés utilisés ainsi que de repérer les moments où se produisent des changements (de thème, de motif, de timbre, du mesuré au non mesuré) de manière à pouvoir construire des blocs d'opposition. De là commençait à se dégager une idée générale de la construction de chaque pièce, de son organisation formelle.

Cette première écoute fut suivie de nombreuses autres, chacune s'attachant plus particulièrement à un aspect des pièces étudiées : modalités d'enchaînement et de superposition des différents blocs ; échelles ; rythmes, souvent complexes ; timbres. Dans un type de musique où l'on perçoit rarement d'emblée une forme claire, il s'agissait, dans un premier temps, de trouver, à l'aide du chronomètre, des points de repère. Ensuite, l'analyse approfondie pouvait s'efforcer de décrire avec le maximum de précision les événements se produisant entre deux repères temporels donnés. En ce qui concerne plus spécifiquement l'analyse des rythmes, il a fallu réaliser un enregistrement au ralenti du corpus afin que les figures rythmiques puissent être notées (ce qui n'aurait pas toujours été possible à vitesse

réelle), une écoute à vitesse normale après transcription permettant de vérifier que le ralentissement n'avait pas occasionné de distorsions perceptuelles.

Description du corpus

Au terme de ces nombreuses écoutes, il devenait possible de proposer une description du corpus. Sur les sept pièces, deux sont purement instrumentales (1 et 3)¹⁸; les autres sont vocales et instrumentales (les pièces 2, 4, 5 et 7 étant chantées; la 6, « rappée », c'est-à-dire déclamée avec une forte scansion rythmique). Une pièce paraît n'utiliser aucun procédé électro-acoustique ni instrument MIDI, la 3. Dans la 2 et la 4, il est difficile de distinguer si tous les instruments sont « naturels » ou s'ils sont échantillonnés et synthétisés. Il semble, en revanche, que l'accompagnement soit exclusivement synthétique dans la 5 et que le *didjeridu* soit traité par des procédés électro-acoustiques dans la 7. Enfin, dans la 1 et la 6, coexistent des instruments « naturels » et des instruments électro-acoustiques. Les erreurs et incertitudes dont témoigne cette tentative d'identification des types d'instruments utilisés sont en elles-mêmes intéressantes dans la mesure où elles montrent à quel point il est difficile de découvrir au premier coup d'oreille comment est fabriquée la *world music*...

L'analyse descriptive des pièces peut être brièvement présentée comme suit : le numéro de la pièce dans le corpus est suivi de sa caractérisation par Simha Arom au terme des écoutes « aveugles » et de l'indication entre parenthèses de sa durée totale ; les passages les plus complexes des pièces 2 et 3 font l'objet d'une présentation détaillée en annexes 2 et 3.

1. "Celtique" (?), non écossais (en direct) (3'28)

La pièce est composée de blocs dont la forme est assez simple : AAB/AAB/AAAAAA/mini-coda. La partie A comprend 48 pulsations : 3 fois une séquence mélodico-rythmique de 16 pulsations [3.3.2 + 3.3.2]. La partie B comprend 40 pulsations, organisées en 5 périodes de 8 pulsations chacune. On note un grand changement de tempo, qui devient beaucoup plus lent en B et correspond à l'entrée d'une guitare électrique « blues/rock » et d'un synthétiseur.

2. "Minimaliste" (structure évoquant une musique africaine) (2'48)

Cette pièce est constituée de deux parties principales. La première est caractérisée par un contrepoint rythmique qui combine des accents sur 3 temps, sur 7 temps et sur 12 temps, la complexité de la relation entre 3, 7 et 12 laissant des résidus qui obligent les musiciens à « tricher » afin de se retrouver sur un point de jonction commun ; les transitions servent, entre autres, à cela. Dans la seconde partie (qui débute à 1'01), des accents strictement réguliers (tous les trois temps) sont combinés avec des accents tombant sur d'autres temps et se décalant au sein d'un cycle de 48 temps divisé en 4 périodes – A, B, C, D – comptant respectivement 11, 12, 12 et 13 temps, ce qui donne une impression de grande ambi-

18. Les numéros renvoient aux pièces du corpus présenté en annexe I.

guité (voir annexe II). Ce cycle est énoncé 4 fois, avec des modifications de l'instrumentation aux périodes B et D.

3. "Afrique/Balkans" (5'02)

Cette pièce est marquée par l'utilisation de figures rythmiques proches de l'*aksak*¹⁹. La partie la plus intéressante commence à 3'04 : juste avant, se produit une accélération du tempo qui amène deux « thèmes » rythmiques enchaînés. Le premier est en fait la figure rythmique dite panafricaine (*African standard pattern*) : 12 valeurs brèves réparties en 2.3/2.2.3. Ce n'est donc pas un vrai *aksak* ; elle est pourtant perçue comme tel parce qu'elle prend appui sur l'alternance de groupements de valeurs binaires et ternaires, et ce, dans un tempo très rapide. Cette figure est énoncée huit fois. À 3'17, arrive le second thème rythmique, fondé sur la succession de trois éléments différents : d'abord, une reprise de la figure précédente, suivie d'un segment tronqué de celle-ci en 2/3/2/2 – auquel manque un groupe de 3 valeurs. Il s'agit là d'une modification extrêmement subtile dont l'effet est déroutant : en raison de la rapidité du tempo et de la ressemblance de ce segment avec la figure qui le précède comme avec celle qui le suit, l'auditeur perd la faculté de se repérer dans le flux sonore, d'organiser mentalement ce qu'il entend. En effet, le segment de 9 valeurs est aussitôt suivi d'une translation de la première figure en 3.2/3.2.2//3.2/.3.2.2//. Les musiciens l'ont décalée et, sous cette forme (2x12), la répètent trois fois (donc 3x24). L'ensemble est très finement mené et ingénieusement construit. Intercalée entre des figures fondées sur des nombres pairs (12 et multiples de 12 valeurs), le bref segment qui ne compte que 9 valeurs crée un effet de déphasage. La séquence totalise 93 valeurs – nombre impair obtenu par la juxtaposition de groupements binaires et ternaires – d'où l'impression d'entendre un *aksak*, alors qu'en réalité ce n'en est pas un (voir annexe III).

4. Afrique (de l'Est ou du Sud ? Chant de guerre ?), bidouillages sans synthé (2'52)

La mélodie de ce chant, limitée à trois notes, est rudimentaire. Elle s'ordonne en périodes de 20 pulsations, regroupées asymétriquement par 16 + 4.

5. Techno africaine (zaïroise ou congolaise ?) (4'28)

Cette pièce est de forme ABCD/ABED. Elle est fondée sur des unités périodiques de 8 temps chacune. La pulsation demeure absolument stable.

6. Sorte de rap (finnois ou turc ?) (4'11)

La pièce commence par un dialogue non mesuré entre deux instruments à cordes pincées qui évoque un *maqam* (ou mode) ; à 1'20, avec la voix qui « rappe », débute la partie mesurée. L'accompagnement mêle instruments « naturels » et instruments électro-acoustiques. Le tout n'est pas d'un grand intérêt.

19. Sur l'*aksak*, voir Arom (2005) ; cf. également le « Glossaire » publié dans *L'Homme*, 2004, 171-172 : *Musique et Anthropologie* : 409.

7. Chant et *didjeridu* ; texte extrait du *Cantique des cantiques*, chanté en hébreu (4'40)

Cette dernière pièce fait entendre un véritable *aksak* sur 5 valeurs, regroupées en 2 + 3, avec déphasage (2 + 3 / 2 + 3 / 2 + 3 / 2 + 3 + 3) ; ces groupements s'enchaînent et alternent. Si cette pièce est bien construite à partir de berceuses du Burundi, il est possible que les *aksak* y aient figuré à l'origine, puisqu'on en a inventorié en Afrique. Toutefois, un *aksak* est par définition une figure réitérative ; or les déphasages que l'on entend ici semblent indiquer qu'il y a arrangement. À certains moments, la vocaliste chante à trois voix et l'harmonie ainsi réalisée est très raffinée.

Organisation formelle et procédés compositionnels

L'étude de ce corpus permet de dégager des organisations formelles caractéristiques et de montrer que des pièces de « musiques du monde » peuvent utiliser des procédés compositionnels fort ingénieux.

L'écoute de ces sept pièces fait apparaître trois types de formes :

- a) des formes simples dans lesquelles la périodicité des différents segments est plus ou moins régulière (1, 4, 5) ;
- b) des formes complexes (par opposition aux formes simples) faisant alterner des segments dont la périodicité diffère (2, 3, 7) ;
- c) des formes qualifiées d'« arbitraires », faute d'une dénomination plus précise, dans lesquelles on remarque une absence de synchronisation entre la partie soliste et l'accompagnement (6, partie « rappée » ; 7, partiellement). Dans certains cas, les périodes ne sont pas achevées et les segments musicaux sont difficilement discrétisables.

À partir de ce corpus, il s'avère donc impossible de donner une définition fondée sur des paramètres généraux de ce que serait une « forme *world music* » caractéristique. Sur 7 pièces, on rencontre trois types de forme. En ce domaine, prévaut la diversité : il n'existe pas de matrice.

La *world music* semble ainsi se distinguer de la plupart des autres genres de musiques contemporaines commerciales par le fait qu'on ne peut la caractériser musicalement autrement que par son hétérogénéité formelle. Ce qui la singularise, c'est sa tendance à utiliser des matériaux préexistants, traditionnels et/ou modernes, naturels ou retravaillés par des procédés électro-acoustiques.

De l'analyse attentive du corpus ressort la présence, au sein de cette diversité formelle, de procédés compositionnels intéressants, par exemple des :

- *ostinati* rythmiques ;
- déphasages créant une ambiguïté perceptuelle :
 - déphasage des cycles, mais dans le cadre d'une symétrie globale [2 : 11 + 12 + 12 + 13] = 48 (3 x 12) ;
 - déphasage des éléments d'accompagnement [2 : « flûtes »] ;

- *aksak* :
 - réguliers [7 : 2 + 3]
 - déphasés [3 : 2 + 3/2 + 2 + 3 devient 2 + 3/2 + 2, puis à nouveau 2 + 3/2 + 2 + 3] ;
- polyrythmies : [2 : 3 pour un tambour contre 7 pour l'autre, avec point de jonction tous les 21 (3 x 7)].

Ces procédés ne sont originaux que par la manière dont ils sont associés. Tous les éléments employés existent déjà par ailleurs mais les modalités de leurs combinaisons sur les axes horizontal et vertical sont nouvelles.

Sur l'axe horizontal, on note l'alternance de séquences très contrastées ou, au contraire, se tuilant les unes les autres ; au cours de certaines transitions, il devient impossible de distinguer exactement où s'arrête l'une et où débute l'autre ; en revanche, ce qui précède la transition et ce qui la suit sont identifiables et clairement construits. Ces alternances et tuilages forment de belles oppositions ou de belles « feintes ».

Sur le plan vertical, on rencontre de remarquables combinaisons dans la simultanéité : par exemple la séquence qui, dans la pièce 2, vise à créer de l'ambiguïté (cf. annexe 2). Ce procédé est extrêmement important en musique : il produit de la tension, donc attire et maintient l'attention. L'analyse de cette pièce démontre qu'elle est sous-tendue par une pensée, une idée de construction.

Typologie

L'organisation formelle et les procédés compositionnels valant essentiellement par les combinatoires qu'ils mettent en œuvre, il nous paraît que toute tentative pour établir une typologie des « musiques du monde » ne peut se fonder que sur les types de combinaison utilisés, dans lesquels des éléments préexistants sont associés par le jeu d'instruments naturels et/ou de procédés électro-acoustiques (cf. tableau ci-contre).

“Combiner” et créer

D'une manière générale, ce corpus, dont on considérera par hypothèse qu'il est représentatif de l'ensemble des productions *world music*, est caractérisé, non par l'invention de formules originales, mais par la combinatoire. Hormis les musiques reprises et recyclées, plus anciennes que l'étiquette *world*, les synthèses nouvelles proposées sous son couvert mettent en œuvre diverses possibilités de mélanges et d'associations entre musiques « traditionnelles » (rurales de transmission orale ou urbaines « populaires ») et techniques électro-acoustiques. Ainsi, *Forest Gate* (pièce 2) se signale par une succession de chants échantillonnés, transformés, formant une construction musicale cohérente ; *Liqá* (pièce 3), par une manière de virtuosité dans les modalités d'association des éléments utilisés et sur l'axe horizontal et sur l'axe vertical. En fin de compte, *Forest Gate* intrigue par l'ambiguïté qu'elle entretient ; *Liqá*, œuvre habile et complexe, attise la curiosité de l'auditeur

ASSOCIATION ENTRE MUSIQUE TRADITIONNELLE (voix, instruments naturels ; répertoires issus d'une tradition) ET...	AUTRES MUSIQUES TRADITIONNELLES	• jeu en direct (live : concert ou studio) _ 3	
		• jeu en direct + éléments préenregistrés _ 4, 7	
		• jeu en direct et/ou éléments préenregistrés traités à l'aide de procédés électro-acoustiques en studio ; • synchronisation musicalement parfaite entre les parties superposées _ 2, 4	
	INSTRUMENTS ET PROCÉDÉS ELECTRO-ACOUSTIQUES	• jeu en direct (live : concert ou studio) • synchronisation musicalement parfaite _ 1	
		• jeu en direct + instruments et procédés électro-acoustiques • synchronisation parfaite _ 5	
		• jeu en direct + instruments et procédés électro-acoustiques • synchronisation approximative _ 6 et, en partie, 7	
MODALITES DES MELANGES SUR...	L'AXE HORIZONTAL : alternances : ENTRE...	Musique traditionnelle	• autres musiques traditionnelles _ 2, 3, 4 • instruments et procédés électro- acoustiques _ 1, 6, 7
	L'AXE VERTICAL : superpositions : ENTRE...	ET...	• musiques traditionnelles _ 3, 4 • instruments et procédés électro- acoustiques _ 1, 2, 4, 5, 6, 7

Ébauche de typologie des “musiques du monde” à partir du corpus étudié
 (“musiques synthétiques”).

car elle lui laisse en permanence le sentiment qu’il ne peut saisir tout ce qu’il s’y passe à la première écoute ; *Fair & Ruddy* (pièce 7) contient des effets harmoniques recherchés.

Combiner, tel semble donc être le mode d’opération principal de la *world music* : il y a de la combine dans la façon dont elle est conçue (par des artistes musiciens, des ingénieurs du son, des directeurs artistiques et des agents commerciaux, inséparablement) et il y a de la combinaison dans la manière par laquelle sont associés des éléments musicaux hétérogènes. Combiner répond fort précisément aux préoccupations marchandes qui ont abouti à baptiser certaines

pratiques musicales du nom de « musiques du monde » comme à l'idéologie du mélange, de la rencontre, de la fusion. L'analyse musicologique précise et confirme le diagnostic que l'approche sociologique avait prononcé.

C'est donc au sens que peuvent revêtir ces combines, combinaisons, combinaisons dans le monde contemporain qu'il faut s'intéresser. Premier constat : elles correspondent parfaitement aux « nouveaux Nouveaux Mondes » qui, selon Georges Balandier (2001), s'ouvrent à toutes les formes d'explorations contemporaines. Elles se déploient dans un « grand système planétaire » qui ne connaît aucune frontière. La musique, en tant que phénomène sonore qui peut faire l'économie du verbal, a toujours fourni un moyen privilégié de contact et d'échange entre êtres humains ne se connaissant pas et ne disposant d'aucun autre moyen de communication ; c'est pour cette raison qu'elle a joué un rôle décisif dans les processus de créolisation enclenchés par la colonisation et l'esclavage, dans les Amériques et les Afriques notamment. Aujourd'hui, comme cela a déjà été souligné, les contacts de culture peuvent se nouer sans qu'il y ait rencontre physique entre des individus porteurs de pratiques, de conceptions et de valeurs différentes. En outre, si l'inégalité globale de l'organisation du monde, la violence qui méprise et celle qui tue sévissent toujours, la négation absolue (aboutissant à l'assassinat social analysé par Orlando Patterson [1982]) de l'Autre qui sous-tendait l'esclavage, qui, derrière des prétextes plus humains, a néanmoins nourri la colonisation, cette négation est désormais condamnée par les droits nationaux et internationaux, même si elle réapparaît lors de poussées génocidaires, même si elle continue d'inspirer des interventions guerrières et les tortures qui les accompagnent.

L'exploration des mondes de la musique se poursuit donc au sein d'un univers où la médiation technique est devenue un moyen essentiel de connaissance, cependant que des idéologies humanistes, affichant leur souci de préserver la diversité des « différences », les droits des minorités, voire des peuples réputés « premiers », se sont largement répandues dans certaines couches de la population du globe et que le droit a évolué dans le sens d'une reconnaissance de l'égalité des êtres humains. Elle est, cette exploration, éperonnée par l'avidité et le besoin d'inconnu qui animaient sans doute les grands voyageurs d'antan mais, poussée par des vents généreux, vogue (« surfe ») désormais sur des ondes électro-acoustiques. Que peut-on rapporter de telles expéditions ? Pour certains, un butin, un entassement de sons mêlés – combinés – dans le coffre aux trésors que l'on tâchera de monnayer ; que l'on parle de piratage à propos de certains types d'échange marchand de musique n'est pas un hasard. Mais, d'une part, dans les cales de la *world music*, il n'y a pas que recels amassés au hasard des sacs ; de l'autre, pour ceux qui en achètent – sous quelque forme que ce soit –, elle signifie bien plus que cela, bien autre chose que cela.

Derrière toute exploration, il y a un besoin de connaissance, un désir de l'Autre. Pour les assouvir, la médiation technique offre un véhicule plus accessible que le déplacement (même vers des quartiers voisins où des immigrés peuvent perpétuer les musiques de leur pays d'origine) ; elle semble paradoxalement meilleure garante d'une authenticité jugée indispensable pour s'évader des insatisfactions de la modernité, de l'urbanité, du confort matériel (car le voisin venu

d'ailleurs est toujours soupçonné d'avoir été contaminé par son nouvel environnement). La médiation technique (qui, dans d'autres domaines, sera assurée par l'avion ou le 4 x 4 de brousse) apparaît donc comme le moyen d'accéder à un Autre reconstruit pour servir de modèle à une contre-société vibrante de mysticisme, de « traditions », d'harmonie sociale et de rapport immédiat à la nature.

Grâce à la médiation technique, l'exploration du monde ouvre le champ à l'invention. On reconnaît ici les deux sens originels du mot : trouver, découvrir ; imaginer, créer. L'invention du monde dans la musique permet de trouver l'Autre et de l'imaginer, du même mouvement ; elle est aussi recherche de l'inouï et en donne les possibilités de réalisation. La médiation, au fil de réseaux sans bornes, favorise la multiplication des inventions et leurs combinaisons à l'infini. Musiques « modernes » et musiques « traditionnelles », musiques « savantes » et « populaires », musiques du « Nord » et du « Sud »²⁰, musiques du présent et même d'un passé mythifié sont associées en des organisations diverses dont la typologie établie à partir du corpus étudié dans cet article permet d'avoir une idée plus précise.

Les combinaisons de la *world music* participent à l'édification d'un imaginaire doté d'un triple pouvoir : explorer le monde, connaître les « nouveaux Nouveaux Mondes » grâce aux technologies les plus récentes, dans un esprit de jeu et de curiosité ; acquérir le sentiment d'embrasser tous ces mondes, de les maîtriser dans des pratiques de mélange, d'association et de pérégrinations ininterrompues ; s'en évader, ou sans doute plutôt en oublier, dans le temps éphémère et extra-ordinaire de ces pratiques, les aspects qui désenchangent le plus.

Il ne faudrait pourtant pas sous-estimer ce pouvoir, sous prétexte qu'il est imaginaire. Car il s'agit aussi d'un pouvoir de création : de création musicale, de création du monde dans un temps où il est à re/ré-former. Dès lors, les combinaisons autorisées par les médiations techniques se révèlent comme un des instruments de ces deux créations indissociables ; à condition qu'elles soient saisies dans leurs dynamiques et non dans le statique des produits singuliers déjà jetés sur le marché. Dans cette perspective, ces combinaisons tracent des esquisses, pratiquent des expériences dont les résultats sont plus ou moins aboutis, plus ou moins stimulants. Les logiques entremêlées de la commercialisation des musiques et de la recherche esthétique engendrent des assemblages stériles aussi bien que des brouillons aux riches potentiels, jusque parfois des œuvres qui donnent un sentiment d'achèvement. De même que les musiques créoles, nées de la confrontation directe d'êtres humains dans des situations abominables d'injustice et de brutalité, sont passées par des phases d'évolution et de transformation longues et complexes dont peu de traces ont été conservées, et ont sans doute abandonné en chemin des tentatives infécondes ou insatisfaisantes au regard des besoins de leur temps, les « musiques du monde », nées de la médiation technique et de la circulation de musiques muées en marchandises dans des réseaux internationaux

20. Ces qualificatifs, et les catégories qu'ils prétendent désigner sont d'un point de vue analytique à tout le moins contestables, voire fallacieux ; ils n'ont de pertinence ici que parce qu'ils servent de points de repères usuels dans les discours et les constructions mentales des « musiques du monde ».

mettent sur les disques, les vidéogrammes et les scènes des combinaisons provisoires, instables, aux forces d'invention incertaines.

Face à un phénomène d'une incroyable diversité, d'une inendiguable fluidité, l'analyse musicale, dans le cadre d'une anthropologie générale de la musique, est nécessaire pour mieux cerner ce qui passe et ce qu'il se passe. L'analyse musicale met au jour le fonctionnement des combinatoires, identifie avec une certaine précision les éléments combinés. En cas de nécessité, elle constitue donc des preuves utiles à la dénonciation des détournements et spoliations²¹. Elle ne peut certainement pas avoir fonction prédictive : annoncer ce qui sera fécond ou non ; encore moins ce qui, commercialement, « marchera » ou pas, ou fournir des recettes de fabrication. En revanche, elle révèle, sans autre prétention, la complexité ou la simplicité des procédés employés (comme ici à propos des pièces 2 et 3)²² ; elle coule une base sur laquelle, *a posteriori*, il sera possible d'étudier plus finement le rapport entre succès, engendrement de nouvelles musiques et combinatoires employées. À partir de l'analyse musicale, enfin, pourra commencer un travail sur le symbolique qui prendra en considération les représentations sociales attachées (par un groupe, en un moment *t* et un lieu *l*) aux différents éléments mélangés, et les significations entendues dans les équilibres ou les hiérarchies établies par la combinaison de ces divers éléments.

Ce programme n'est évidemment pas rempli dans le présent article et demanderait pour l'être des investigations que nous n'avons pas conduites et dont les résultats n'auraient pu être présentés dans le cadre d'un texte bref. Celui-ci a donc simplement pour objectif de signaler l'importance et sociale et musicale du phénomène dénommé *world music* dans le monde contemporain. Notre propos était de montrer que, par-delà les discours de rejet de certains – qui arguent du caractère jugé frelaté et bâtard de ces musiques pour leur dénier tout intérêt esthétique et considérer qu'elles ne valent pas la peine d'être étudiées sérieusement – et les proclamations enthousiastes d'autres – qui y entendent une « sono mondiale » bruisante de générosité, d'humanité, d'intercompréhensions culturelles, sincèrement ou parce que ce bruit idéologique masque le tintinnabulis des espèces sous lesquelles communient les marchands –, par-delà donc le mépris et le ravissement, sourds l'un et l'autre à ce qui se joue dans les « musiques du monde », il faut, comme devant tout phénomène humain, s'efforcer d'analyser, de comprendre, et se donner les moyens d'y parvenir.

MOTS CLÉS/KEYWORDS : musique du monde/*world music* – mondialisation/*globalization* – exotisme/*exotism* – analyse musicale/*musical analysis* – combinatoire/*combinative*.

21. Il faudrait que le droit qualifie ces délits, décide de les juger et de les sanctionner ; ce n'est malheureusement pas le cas à l'heure actuelle mais il faut espérer que cette situation changera (Mundy 2000 : 17, notamment ; et le dossier comprenant des textes en italien et en anglais dans EM 2003).

22. Il peut être nécessaire de préciser que ces deux pièces mettent en œuvre des procédés radicalement différents et que le constat d'une grande inventivité dans la combinatoire n'aboutit pas, pour les auteurs de cet article, à les mettre sur le même plan quant au plaisir d'écoute parfaitement subjectif qu'ils tirent de l'une et de l'autre.

Appadurai, Arjun

1990 « Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy », *Public Culture* 2 (2) : 1-24.

Arom, Simha

2005 « L'aksak, principes et typologie », *Cahiers de musiques traditionnelles* 17 : 11-48.

Aubert, Laurent

1997 « Le grand bazar, de la rencontre des cultures à l'appropriation de l'exotique », in François Borel et al., eds, *Pom pom pom pom, musiques et caetera*. Neuchâtel, Musée d'ethnographie : 141-164.

2001 *La Musique de l'autre : les nouveaux défis de l'ethnomusicologie*. Genève, Georg – Ateliers d'ethnomusicologie.

Augé, Marc

1994 *Le Sens des autres : actualité de l'anthropologie*. Paris, Fayard.

Azoulay, Éliane

1997 *Musiques du monde*. Paris, Bayart.

Badie, Bertrand & Marie-Claude Smouts

1994 *Le Retournement du monde : sociologie de la scène internationale*. Paris, Presses de Sciences po – Dalloz.

Balandier, Georges

2001 *Le Grand système*. Paris, Fayard.

Broughton, Simon et al., eds

1994 *World Music : The Rough Guide*. London, The Rough Guides.

Constant, Denis

1982 *Aux sources du reggae : musique, société et politique en Jamaïque*. Marseille, Parenthèses.

Daffos, Dominique

1999 « Les disquaires et les musiques du monde », *Internationale de l'imaginaire* 11 : 219-223.

EM

2003 « World Music, globalizzazione, identità musicali, diritti, profitti », *EM Rivista degli archivi di etnomusicologia dell'Accademia nazionale di Santa Cecilia* 1 (nouv. sér.).

Erlmann, Veit

1994 « "Africa Civilised, Africa Uncivilised" : Local Culture, World-System and South Africa », *South African Journal of Musicology* 14 : 1-13.

Feld, Steven

1995 « From Schizophonia to Schismogenesis : The Discourses and Practice of World Music and World Beat », in Georges E. Marcus & Fred R. Myers, eds, *The Traffic in Culture, Refiguring Art and Anthropology*. Berkeley, University of California Press : 96-126.

1996 « Pygmy Pop : A Genealogy of Schizophonic Mimesis », *Yearbook for Traditional Music* 28 : 1-35.

2000 « A Sweet Lullaby for World Music », *Public Culture* 12 (1) : 145-171.

2004 « Une si douce berceuse pour la "World Music" », *L'Homme* 171-172 : 389-407.

Fnac/Géo

[ca. 2000] *Le Guide des musiques du monde : la discothèque idéale en 250 Cd*. Paris, Prélude & Fugue.

Frith, Fred, ed.

1989 *World Music : Politics and Social Changes*. Manchester, Manchester University Press.

Garofalo, Reebee, ed.

1992 *Rockin' the Boat : Mass Music and Mass Movements*. Boston, South End Press.

Gebesmair, Andreas & Alfred Smudits, eds

2001 *Global Repertoires, Popular Music Within and Beyond the Transnational Music Industry*. Aldershot, Ashgate.

Gruzinski, Serge

- 1996 « Découverte, conquête et communication dans l'Amérique ibérique : avant les mots, au-delà des mots », in Laurier Turgeon, Denis Delâge & Réal Ouellet, eds, *Transferts culturels et métissages : Amérique/Europe, XVI^e-XX^e siècle*. Québec, Presses de l'Université Laval : 141-154.
- 1999 *La Pensée métisse*. Paris, Fayard.

Guilbault, Jocelyne et al.

- 1993 *Zouk : World Music in the West Indies*. Chicago, The University of Chicago Press.

Hayward, Philip, ed.

- 1999 *Widening the Horizon: Exoticism in Post-War Popular Music*. London, John Libbey – Perfect Music Publications.

Internationale de l'imaginaire

- 1999 *Internationale de l'imaginaire 11 : Les Musiques du monde en question*. Paris, Maison des cultures du monde / Arles, Actes Sud (« Babel »).

Krümm, Philippe

- 1999 « Les musiques traditionnelles d'en France et leurs métissages actuels », *Internationale de l'imaginaire 11* : 29-35.

Lavarène, Franck de

- 2001 « C'est ethnique, c'est éthique ! », *Contact* 369 : 20-21.

Lefeuve, Gildas

- 1999 « Les musiques du monde et leurs publics », *Internationale de l'imaginaire 11* : 61-68.

Martin, Denis-Constant

- 2002 « Les "musiques du monde" : imaginaires contradictoires de la globalisation », in *Sur la piste des OPNI (objets politiques non identifiés)*. Paris, Karthala : 398-430.

Martin, Denis-Constant & Olivier Roueff

- 2002 *La France du jazz : musique, modernité et identité dans la première moitié du XX^e siècle*. Marseille, Parenthèses.

Mitchell, Tony

- 1996 *Popular Music and Local Identity: Rock, Pop and Rap in Europe and Oceania*. London, Leicester University Press.

Mitchell, Tony, ed.

- 2001 *Global Noise : Rap and Hip-Hop outside the USA*. Middletown, Wesleyan University Press.

Mundy, Simon

- 2000 *Musique et mondialisation : quelques questions et quelques réponses*. Paris, Unesco [rapport ronéogr.].

Patterson, Orlando

- 1982 *Slavery and Social Death : A Comparative Study*. Cambridge, Harvard University Press.

Pennewaert, Eddy, ed.

- 2000 *Musiques du monde : produits de consommation*. Bruxelles, Colophon.

Plisson, Michel

- 1999 « Les musiques d'Amérique latine et leurs réseaux communautaires en France », *Internationale de l'imaginaire 11* : 123-134.

Schlanger, Judith

- 1995 « Tradition et nouveauté », in Vincent Dehoux et al., eds, *Nédroje Balendro : musiques, terrains et disciplines. Textes offerts à Simha Arom*. Paris, Peeters : 179-185.

Simpore, Bintou

- 1999 « Des radios et des musiques du monde », *Internationale de l'imaginaire 11* : 241-251.

Taylor, Timothy D.

- 1997 *Global Pop, World Music, World Markets*. New York, Routledge.

Tenaille, Frank

- 1999 « Historique : les musiques du monde en France », *Internationale de l'imaginaire 11* : 23-26.

Todorov, Tzvetan

1989 *Nous et les autres : la réflexion française sur la diversité humaine*. Paris, Le Seuil.

Turgeon, Laurier

2003 « La Cuisine : manger le monde dans les restaurants étrangers de Québec », in *Patrimoines métissés : contextes coloniaux et postcoloniaux*. Paris, Éd. de la MSH / Québec, Presses de l'Université Laval : 161-187.

Turgeon, Laurier, Denis Delâge & Réal Ouellet, eds

1996 *Transferts culturels et métissages : Amérique/Europe, XVI^e-XX^e siècle*. Québec, Presses de l'Université Laval.

Waterman, Christopher Alan

1990 *Jùjú : A Social History and Ethnography of an African Popular Music*. Chicago, University of Chicago Press.

175

Les renseignements fournis par les pochettes quant aux instruments et à la provenance des matériaux musicaux utilisés sont indiqués entre crochets.

1. *Call to the Dance* (Dan Ar Braz), Dan Ar Braz et l'Héritage des Celtes, extrait de ZÉNITH, Sony 1998 (CD 491811.2).

[Enregistrement en direct au cours d'un concert ; instruments naturels amplifiés (flûtes, sifflet, cornemuse, *uilleann pipes*, bombarde, *gaita*, harpe, guitares, claviers, accordéon, violon, percussion) et/ou retravaillés en temps réel par des procédés électro-acoustiques.]

2. *Forest Gate* (Norbert Galo), Aman, extrait de LHĀ, Vox Terrae 1999 (CD VT 99012).

[Synthétiseur programmé ; *tarka* (flûte à conduit, à embouchure terminale, jouée dans les Andes boliviennes et chiliennes) ; *anata* (même type de flûte que la précédente, jouée dans le nord-ouest de l'Argentine, au Pérou et en Bolivie) ; percussion ; voix ; échantillonnages de voix inuit et burundaises.]

3. *Liqā* (Bijan Cemirani et Henri Agnel), extrait de GULISTAN, JARDIN DES ROSES, L'empreinte digitale 2000 (CD ED 13127).

[*Kemençe*, vielle à manche court de Turquie ; *lyra*, vielle à manche court de Grèce ; rebec ; percussions (*zarb*, *daf*, *reqq*) ; la pochette évoque des « univers musicaux d'Iran et d'Azerbaïdjan ».]

4. *Sfebe Sendoda* (Dizu Plaatjies et Mzwandile Qotoyi), extrait de TRIBAL ETHNO DANCE CHA(P)TTER ONE, Drum'n Metal, MELT 2000 (CD BW 092).

[Concertina ; percussions, dont *congas*, *bata* (tambour sablier à deux peaux de Cuba), cloches ; voix ; effets de percussion ; d'après la pochette : « musique ethnique enregistrée sur le terrain en zone rurale, souvent à l'aide d'un matériel rudimentaire, et ensuite améliorée dans un studio d'enregistrement moderne par des musiciens contemporains qui y ajoutent leurs propres styles et sentiments ».]

5. *Millè* (Mory Kante), extrait de TATEBOLA, Misslin 1996 (CD DME 18).

[Voix ; violons ; alto ; violoncelle ; grand *ngoni* (ou *nkoni*, luth joué chez les Mandingues d'Afrique de l'Ouest) ; petit *nkoni* ; balafon ; tambours, dont *djembe* ; effets programmés.]

6. *Bundan Sonrasi* (paroles : Aziza A ; musique : Boris Meinhold ; arrangement : Boris Meinhold, Turgay Ayaydinli, Andreas Advocado ; chant Aziza A), extrait de KENDİ DÜNYAM (« Oriental Hip Hop, Berlin-Istanbul »), Doublemoon 2001 (CD DM 0014).

[Guitares ; guitare basse ; claviers ; violons ; violoncelle ; percussions ; *kanun* ; voix ; enregistré à Berlin et à Istanbul.]

7. *Fair & Ruddy* (Meira Asher), extrait de DISSECTED, Crammed Discs 1997 (CD Cram 094).

[Chant : Meira Asher ; *didjeridu* : Gil Hendelman ; « paroles basées sur le chapitre 5 du *Cantique des cantiques* ; musique basée sur trois berceuses du Burundi ».]

Annexe II

ANALYSE DÉTAILLÉE DE LA PIÈCE 2 DE 1'01 À 2'28 (procédés de déphasage producteurs d'ambiguïté perceptuelle)

177

PERIODE A = 48	11 TEMPS	12 TEMPS	12 TEMPS	13 TEMPS
• battements de mains sur	4 et 10	5 et 11	5 et 11	5 et 11
• "sanza" sur	3, 6 et 9	1, 4, 7 et 10	1, 4, 7 et 10	1, 4, 7, 10 et 13
PERIODE B = 48	11 TEMPS	12 TEMPS	12 TEMPS	13 TEMPS
• battements de mains sur	4 et 10	5 et 11	5 et 11	5 et 11
• "sanza" sur	3, 6 et 9	1, 4, 7 et 10	1, 4, 7 et 10	1, 4, 7, 10 et 13
• répons de flûtes sur	3 et 4	4 et 5	4 et 5	4 et 5
PERIODE C = 48	11 TEMPS	12 TEMPS	12 TEMPS	13 TEMPS
• battements de mains sur	4 et 10	5 et 11	5 et 11	5 et 11
• "sanza" sur	3, 6 et 9	1, 4, 7 et 10	1, 4, 7 et 10	1, 4, 7, 10 et 13
• répons de flûtes sur	3 et 4	4 et 5	4 et 5	4 et 5
PERIODE D = 48	11 TEMPS	12 TEMPS	12 TEMPS	13 TEMPS
• battements de mains sur	4 et 10	5 et 11	5 et 11	5 et 11
• "sanza" sur	3, 6 et 9	1, 4, 7 et 10	1, 4, 7 et 10	1, 4, 7, 10 /
• répons de flûtes sur	3 et 4	4 et 5	4 et 5	4 et 5
• flûtes aiguës en écho au chant sur	3 et 4	4 et 5	4 et 5	4 et 5

Annexe III

PIÈCE 3 : “DOUBLE AKSAK” DÉPHASÉ

FIGURE RYTHMIQUE 1 (à 3'04)	2.3/2.2.3//	12 valeurs [x 8]
FIGURE RYTHMIQUE 2 (à 3'17)	a) 2.3/2.2.3// b) 2/3/2/2// c) 3.2/3.2.2//3.2/3.2.2//	12 valeurs 9 valeurs 2 x 12 [x 3] = 72 valeurs

RÉSUMÉ/ABSTRACT

Simha Arom & Denis-Martin Constant, *Combiner les sons pour réinventer le monde : la world music, sociologie et analyse musicale*. — « Musiques du monde » est une étiquette commerciale inventée au cours des années 1980 pour répertorier et vendre certains types de musique. Son succès incite à se pencher sur les conditions de cette invention et de ce succès ainsi que sur la manière dont sont rassemblées ou fabriquées les musiques qui apparaissent sous cette appellation. L'analyse d'un corpus limité de pièces diffusées comme *world music* permet d'établir une typologie de ce que recouvre musicalement cette expression ; elle démontre que les « musiques du monde » ne correspondent à aucune forme homogène et résultent exclusivement de la combinaison d'éléments préexistants. Cet art de la combinatoire est le moyen par lequel se déploient des imaginaires du monde contemporain : il permet à la fois d'explorer un univers en mutation, de se donner le sentiment de le maîtriser et de s'en échapper. Dans cette perspective, les « musiques du monde » apparaissent comme un instrument d'invention d'un nouveau monde en formation. La compréhension du fonctionnement de ces musiques et de l'imagination, à travers la musique, de ce nouveau monde requiert l'association d'une approche sociologique et d'une approche musicologique.

Simha Arom & Denis-Constant Martin, *Combining Sounds to Reinvent the World. The World Music: Sociology and Musical Analysis*. — The success of the expression « world music », a commercial label coined during the 1980s to refer to certain types of music, leads us to inquire into the conditions underlying its invention and success, and to question about how these types are brought together and how this music is made. An analysis of a limited corpus of pieces circulating under the genre « world music » allows to build a typology. This music does not correspond to any homogeneous form ; it has fully come out of a combination of pre-existing elements. This art of making combinations, whereby the imagination spreads its wings in the contemporary world, explores a changing world, arouses a feeling of exercising control over it and provides a means for escaping from it. « World music » thus turns out to be an instrument for construing a new, emergent world. Sociological and musicological approaches must be brought together to understand how this music operates and how imagining this new world works through music.