L'HOMME

L'Homme

Revue française d'anthropologie

210 | 2014

La parenté de nouveau en question

Marginalités, folklore musical et civilisation

Diversité et unité d'une Amérique métisse

Frédéric Saumade

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/23568>

DOI : 10.4000/lhomme.23568

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 20 mai 2014

Pagination : 111-131

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Frédéric Saumade, « Marginalités, folklore musical et civilisation », *L'Homme* [En ligne], 210 | 2014, mis en ligne le 16 mai 2016, consulté le 02 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/23568> ; DOI : 10.4000/lhomme.23568

Marginalités, folklore musical et civilisation

Diversité et unité d'une Amérique métisse

Frédéric Saumade

LORSQU'IL N'EST PAS galvaudé à des fins de domination, sclérosé par l'archéologie érudite des clercs, ni récupéré par l'industrie des loisirs, le folklore reste une propriété collective dynamique. C'est une modalité culturelle qui ne suit pas le cadre préétabli d'un standard imposé par les autorités civiles ou religieuses, à moins qu'il ne prenne ce standard comme un objet de recreation, voire de dérision. Jusque dans les rares interstices laissés sans surveillance par les pires régimes totalitaires, le folklore pourra donner lieu à l'expression extraordinaire d'une humanité ordinaire libérée de ses entraves¹. Il s'agit donc d'un objet complexe qui peut aussi bien se prêter à l'asservissement des masses, en représentant un état voulu de fatalité sociale devant un prétendu éternel, que receler les ferments d'un contre-pouvoir incontrôlable diffusé par les contes, les chants, l'art non académique, les fêtes et l'effervescence frondeuse des peuples.

Au XX^e siècle, la charge subversive du folklore s'est épanouie avec un éclat particulier en Amérique à travers la chanson populaire. Aux États-Unis, les répertoires des chanteurs de folk-blues noirs comme Blind Lemon Jefferson, Blind Willie McTell, Leadbelly, ou blanc comme Woody Guthrie, les collectes des folkloristes – dont certains, tels Alan Lomax ou Pete Seeger, étaient aussi producteurs et interprètes de chants traditionnels –

1. Sur le rôle idéologique du folklore officiel en temps de guerre en Union Soviétique, cf. Michel Laran (1967) ; dans la même société totalitaire, un folklore non conformiste, de type carnavalesque, a pu se développer spontanément au sein d'une population qui trouvait, par ce biais, une échappatoire à son asservissement (Rittersporn 2003).

_____ À propos de Carmen Bernard, *Genèse des musiques d'Amérique latine. Passion, subversion et dérision*, Paris, Fayard, 2013.

et même les messages religieux du gospel, sublimés par des génies des campagnes comme le Texan Washington Phillips², n'ont pas bercé le pays dans une élégie régressive : ils ont servi de base aux modes musicales de la contre-culture des années 1960. Remettant en cause l'ordre établi et rejetant l'« être pour la guerre » occidentale, cette contre-culture nord-américaine semble encore inspirer de nos jours aussi bien les modes musicales revivalistes du « néo-folk » que la plupart des mouvements dits « altermondialistes ». Elle a conféré une véritable éthique musicale à la contestation politique et aux formes festives renouvelées par les jeunes générations successives. Les sources de ce folklore progressiste se trouvent bien sûr dans le fameux *melting-pot*, que l'idéologie patriotique étasunienne voudrait subsumer sous l'homogénéité de sa bannière étoilée, mais dont le bouillonnement ne fait que révéler, en réalité, la force créative des minorités ethniques et politiques au sein de l'Amérique anglo-saxonne tout entière³. Aux États-Unis, si le nationalisme hégémonique, comme toutes les idéologies conservatrices, s'est conforté dans un certain folklore, la contre-culture populaire s'est épanouie parce qu'elle résulte directement du métissage, soit une réalité sociologique incontournable qui transcende les catégories raciales sur lesquelles l'ordre social s'est établi. De ce point de vue, au lieu de fétichiser, à la manière des guides de voyages, le mouvement contestataire qui a façonné la musique et les mœurs des Occidentaux au XX^e siècle, comme s'il était apparu *ex nihilo* dans les quartiers hippies de Haight-Ashbury ou du Greenwich Village, c'est à une histoire plus profonde de la modernité du continent américain, de sa formation pluriethnique originelle, qu'il faut s'en remettre pour comprendre un tel phénomène.

Tel est l'objectif du dernier opus de Carmen Bernard, *Genèse des musiques d'Amérique latine. Passion, subversion et déraison* (voir aussi Bernard 2013). La somme impressionnante livrée par l'anthropologue de l'Amérique métisse révèle, en plus de l'érudition et de la finesse d'analyse

2. Ce remarquable musicien mystique (1880-1954) avait inventé et fabriqué lui-même le « celestaphone » (double harpe), avec lequel il composait et jouait des mélodies dont la structure cyclique de ritournelle préfigurait le style de Bob Dylan. Son œuvre fragile a été conservée par seulement seize titres enregistrés qui suffisent à témoigner de l'importance de son apport à la création de la *folk music* du XX^e siècle.

3. Le sens commun tend à limiter la *folk music* protestataire aux États-Unis, alors qu'à cet égard l'importance des chanteurs folk-rock canadiens est énorme. Pour citer les plus célèbres : Leonard Cohen, Joni Mitchell, Neil Young, Gordon Lightfoot, la chanteuse crie Buffy Sainte-Marie, ou encore le guitariste compositeur mohawk Robbie Robertson. Ce dernier était le leader du groupe canadien The Band qui se fit connaître en accompagnant Bob Dylan au milieu des années 1960, avant de mener sa propre carrière dont la terminaison a été magnifiée par le film de Martin Scorsese, *The Last Waltz* (1978).

auxquelles elle a habitué ses lecteurs⁴, une maîtrise de l'ethnomusicologie qu'on lui connaissait moins. Au-delà de ces considérations techniques, l'ouvrage donne toute la matière documentaire qui prouve l'importance du folklore latino-américain dans la genèse de l'expression musicale contemporaine, alors que la puissance de feu du capitalisme nord-américain pourrait donner l'impression, par ses performances inouïes en matière de marketing et de distribution, que le folklore des États-Unis a accompli à lui tout seul cette révolution sonore et culturelle. Dans ce dernier pays, d'ailleurs, on remarquera que, depuis l'annexion de la moitié nord du Mexique en 1848 et les incessantes vagues migratoires qui ont suivi jusqu'à nos jours, une bonne partie du folklore est d'origine latino-américaine. De nombreux éléments des cultures populaires de villes comme New York, Los Angeles, Chicago ou Miami en attestent, tandis que dans tout l'ouest du pays, l'emblématique culture western de l'élevage bovin extensif et du rodéo, exaltée par le cinéma hollywoodien, est elle-même d'origine mexicaine⁵. Dans le même sens, Carmen Bernand signale justement de façon ponctuelle au lecteur la dette que le jazz et la variété étasunienne ont contractée à l'égard de genres latino-américains aussi influents que la bossa nova et le *son* cubain. Ainsi montre-t-elle les origines communes du jazz et du *choro* brésilien (p. 452), ou cite-t-elle le grand pianiste métis Jelly Roll Morton, selon qui « toute bonne musique de jazz devait contenir "une couleur espagnole", c'est-à-dire un rythme de *habanera* » (p. 393). Au-delà de l'analyse musicologique, on pourrait aussi évoquer les musiciens *chicanos* qui ont joué un rôle de premier plan dans la contre-culture nord-américaine : l'icône féminine du folk, Joan Baez, ou le récemment redécouvert *protest singer* de Détroit, Sixto Rodriguez, entre autres. Et rappeler qu'à la même époque que les harmonies pacifistes, antiracistes et libertaires de Crosby, Stills, Nash & Young, la bossa nova « subversive » de Gilberto Gil et Caetano Veloso a conquis les campus. Les festivals et sit-in de protestation contre les crimes des dictatures chilienne ou argentine étaient un lieu privilégié de la promotion des folklores musicaux indigènes, tandis que le fameux boléro de Carlos Puebla, *Hasta siempre* (1965) dédié au « Comandante Che Guevara », a bercé bien des illusions qu'un monde meilleur était possible.

4. Rappelons qu'après ses travaux d'ethnologie classique sur les Andes péruviennes et équatoriennes, Carmen Bernand a centré son regard sur la question du métissage américain avec, entre autres ouvrages de référence, une *Histoire du Nouveau Monde* en deux tomes (Bernand & Gruzinski 1991-1993) et une très belle biographie du chroniqueur du Pérou du XVI^e siècle, l'Inca Gracilaso de la Vega, faisant de lui le parangon de cette question (Bernand 2006).

5. Nous avons consacré sur ce point un livre récent : cf. Frédéric Saumade & Jean-Baptiste Maudet (2014).

C'est donc plutôt d'une contre-culture panaméricaine qu'il faudrait parler ici, et l'essai de Carmen Bernand, avec sa riche documentation et l'acuité de son regard sur les expressions musicales populaires les plus contemporaines, nous met clairement sur cette voie⁶. Toutefois, si elle perçoit très bien les ponts et les relations de proche cousinage qui relient les folklores musicaux latino- et anglo-américains, l'auteur avertit prudemment, et modestement, qu'elle laisse à d'autres la tâche d'en aborder l'analyse approfondie (p. 18)⁷. Mobilisant un corpus assez considérable, qui s'étend de l'époque préhispanique aux débuts du microsillon, elle veut se limiter ici à considérer les origines historiques des musiques populaires du Nouveau Monde. De ce point de vue, il est clair que l'Amérique latine est le creuset primordial où s'expérimentent les alliages qui, plus tard et sous d'autres formules, feront la fortune du *broadcasting system* étasunien (pp. 17-18).

L'ouvrage se divise en quatre mouvements chronologiques : un « Prélude à trois voix », qui établit les bases ethnomusicologiques des trois grandes civilisations fondatrices – ibérique, amérindienne et africaine – ; la genèse du métissage et de ses hiérarchies, dont ces musiques sont la manifestation sonore ; la structuration d'un folklore musical créole comme alternative à l'ordre colonial ; et, enfin, la codification des traditions musicales nationales issues des mouvements d'indépendance. Suivant une perspective résolument dynamiste, Carmen Bernand met en exergue le rôle politique subversif joué par le génie populaire des sociétés métisses ibéro-américaines, dans un contexte d'évangélisation ambiguë où les missionnaires, par souci de prosélytisme, croyaient bon de favoriser une certaine expressivité indigène du christianisme à partir de laquelle allait se transformer l'esthétique visuelle et sonore imposée par l'impérialisme. Passant avec virtuosité d'un univers colonial ibérique à l'autre, l'auteur nous guide sur le parcours des divers genres musicaux et chorégraphiques caribéens, brésiliens, andins, argentins, cubains, mexicains, qui sont issus du détournement folklorique du pouvoir politique et religieux des Blancs. Elle en analyse, au fil de l'histoire, la diffusion dans l'ensemble du monde occidental, qui s'est opérée en simultanéité avec celle des musiques nord-américaines, soit à partir de la fin du XIX^e siècle et, surtout, après la Première Guerre mondiale, la période des années 1920 sur laquelle se clôt

6. Par exemple, Carmen Bernand évoque dans son introduction « l'explosion des *rockeros* » latino-américains, un mouvement qui « joue un rôle important dans la contestation des régimes dictatoriaux » des années 1960-1970 (p. 18).

7. Sur ce plan, l'entreprise comparative qui reste à mener pourrait s'appuyer, entre autres références, sur les nombreuses contributions à l'étude anthropologique du jazz dont cette revue a été le support (cf. notamment Jamin & Williams 2001).

l'ouvrage. Se clôt mais ne se clôture pas, tant la problématique défendue par l'auteur est ouverte, à la fois en ses tenants – le métissage comme système d'équilibre instable entre forces autochtones et forces allochtones – et ses aboutissants – la nature expansive du folklore musical latino-américain et les raisons de sa diffusion à travers le monde. Pour Carmen Bernand, les genres musicaux latino-américains, résultant eux-mêmes d'une multiplicité d'influences, se combinent en créant un effet d'engendrement réciproque qui est à la fois le principe du complexe métissage américain et la cause du pouvoir d'attraction que ces œuvres sonores et chorégraphiques viennent établir, bien au-delà du Nouveau Monde. La pratique musicale a constitué à cet égard un véritable laboratoire où les traditions amérindiennes, européennes et africaines se sont amalgamées pour former un folklore appelé à devenir, par la révolution rythmique, harmonique et chorégraphique qu'il impliquait, un signe sonore universel de l'émancipation sociale.

Musique et pouvoir des marges

Le paradoxe historique de cette libération des mœurs par la musique américaine, c'est que les Blancs impérialistes y ont été conduits, aussi bien au sud qu'au nord du continent, non point par l'inspiration de quelque idéologue des Lumières, mais bel et bien par le talent de leurs subordonnés à la peau sombre, ces êtres qui, dans la société coloniale, « n'ont pas d'honneur à perdre » et dont les déhanchements rythmés sous le soleil de Saint-Domingue faisaient perdre la tête au chroniqueur colon Moreau de Saint-Méry, cité par Carmen Bernand : « il faudrait n'avoir jamais dansé avec l'objet qu'on aime pour ignorer la force de ce magnétisme trop réel » (p. 317). Comme son homologue anglo-saxonne, la musique du Nouveau Monde ibérique est apparue au sein des secteurs les plus dévalorisés des sociétés métisses, avant de conquérir le monde occidental. Ainsi a-t-elle pu donner lieu à des modes bourgeoises, tel le tango – musique chaloupée et danse érotique nées dans les bordels de Buenos Aires –, un genre auquel Carmen Bernand, qui passa, avec ses parents républicains espagnols, ses jeunes années de réfugiée politique dans cette ville, accorde bien sûr l'importance qui lui est due (pp. 428 *sq.*). Mais en l'espèce, loin de tomber dans un travers essentialiste qui ferait du tango une musique *sui generis*, typiquement argentine, l'auteur en montre la nature complexe et la portée universelle. L'origine du tango relève d'un processus de mixage entre divers styles latino-afro-américains, habanera, milonga, samba et *candombe*, issu du mélange de personnes et de cultures que favorisait un contexte suburbain mal famé, ouvert sur l'océan et ses trafics. Dans les bas-quartiers

de Buenos Aires, le long des berges du Rio de la Plata et de la zone portuaire, autour des abattoirs, dans les bals populaires et les maisons de prostitution, les couples – parfois masculins – s’enlaçaient, contre les conventions de cette époque prude, et les races et les styles musicaux venus de loin par la mer se combinaient par la force des choses (pp. 438-439). Ainsi naquit le tango, dans les entrelacs simultanés des syncopes rythmiques africaines et caribéennes, des mélodies mélancoliques du bandonéon, instrument importé par les matelots allemands, et du pas langoureux des danseurs « tirant la jambe ». Devenu aujourd’hui un patrimoine national argentin diffusé et pratiqué à travers le monde, le tango résulte d’un métissage complexe où les multiples origines culturelles s’entremêlent dans la libre créativité d’un folklore en mouvement. Son influence sur l’évolution des mœurs est considérable : dans les bals, en ayant permis, dès la fin du XIX^e siècle, l’enlacement très serré des corps des partenaires, tête de la cavalière lovée contre l’épaule du cavalier, une audace qui rompait avec la prudence de la valse (p. 438), il a favorisé par la suite l’épanchement langoureux du slow qui est devenu un « traditionnel » prélude à la libre sexualité au sein de la jeunesse occidentale des années 1960-1970.

À partir de tels exemples, c’est à une réflexion sur le fascinant pouvoir des marges que nous invite Carmen Bernand, une réflexion qui, nous semble-t-il, dépasse le cadre musicologique et géographique du livre. *Genèse des musiques d’Amérique latine*, en effet, conduit le lecteur à s’interroger sur les relations de la modernité aux traditions, qu’elle a tour à tour étouffées ou au contraire promues en vertu de leur caractère commercialisable, et, d’une façon plus générale, sur les ressorts historiques de la civilisation occidentale. De cette dernière, Norbert Elias (1973) avait expliqué la dynamique historique par un schéma évolutionniste, qui fait encore largement autorité dans les cercles universitaires, suivant lequel les mœurs modernes, principalement caractérisées par le respect individuel d’une distance par rapport aux fonctions corporelles et à la nature en général, auraient été initiées puis diffusées progressivement depuis les élites européennes jusqu’aux masses. Or, à la lumière de l’histoire de la genèse des musiques populaires américaines, le paradigme eliasien ne tient plus : ici, ce sont les marges de la marge des sociétés européennes – les colonies – qui vont déterminer l’évolution générale des mœurs métropolitaines, avant que les marges des nations américaines indépendantes ne prennent le relais pour donner le ton, et le tempo, à l’ensemble de la civilisation occidentale. Cette diffusion depuis les marges jusqu’au centre, loin de la distanciation civilisatrice chère à Elias, a eu pour résultat un relâchement des attitudes corporelles dans le sens d’une exaltation de la sexualité de loisir.

Ainsi, à partir des secteurs les plus dégradés des univers coloniaux et postcoloniaux, dont les clivages *a priori* indépassables se révélèrent d'une étonnante porosité sous les effluves de la musique, se forgeait un folklore panaméricain aux accents festifs : depuis Cuba, où se donna à voir le tango originel, danse lascive des esclaves en carnaval (p. 336), les décharges publiques de la Nouvelle-Orléans où, les jours de fête, des Noirs se réunissaient pour chanter (p. 335), les rives du Río de la Plata où l'on jouait les *milongas orilleras*, du « bord de l'eau », chères à Borges (p. 438), jusqu'aux bas-fonds de Rio de Janeiro, où les bandes de malfrats du XIX^e siècle s'égayaient dans les *capoeiras* (p. 384). Par la suite, en Amérique du Nord, cette effervescence des lieux de mauvaise vie prit même une forme « institutionnelle » dans les luxueux clubs nocturnes de la mafia sicilienne, ou tenus par des membres d'autres communautés, irlandaise et juive notamment, à New York, Chicago ou Saint-Louis, qui fleurirent au temps de la Prohibition tout en promouvant les plus grands musiciens de jazz, Cab Calloway, Duke Ellington et Louis Armstrong en tête. La pègre protégeait et finançait les artistes noirs et métis, participant pleinement au développement de la forme musicale inouïe qu'ils avaient créée sur le sol du Nouveau Monde (Morris 2013). Et aujourd'hui, ce sont les narcotrafiquants mexicains de la pire espèce qui servent à la fois de modèles héroïques et de producteurs aux groupes de musique *ranchera*, la variété la plus populaire du monde latino-américain, dont la jeune ethnographe Carmen Bernand – encore éprise d'un idéal puriste que son expérience d'anthropologue allait vite l'obliger à ranger au rang des illusions perdues – avait éprouvé la déception d'en retrouver les accents tapageurs jusque sur son premier terrain, à Chumbilvicas, dans les confins de la sierra péruvienne (p. 457).

Cependant, cette analyse d'une genèse à l'initiative des marginalités les moins « civilisées » (au sens d'Elias), aussi relativiste qu'elle soit, ne conduit pas notre auteur à s'abîmer dans un idéalisme alternatif, postmoderniste, où il faudrait s'extasier devant le « pouvoir du faible », à l'origine de la révolution sonore américaine. Carmen Bernand rappelle à quel point ce processus s'est réalisé dans la douleur, au fil des luttes politiques sanglantes qui ont marqué, dès les débuts de l'époque coloniale, l'histoire du continent : lutte des Indiens contre leurs envahisseurs, des Créoles-Métis contre les colons ibériques pour arracher l'indépendance, des guérilleros de la Révolution mexicaine, des gangs de New York, des Afro-Américains pour gagner leurs droits civiques, des communautés paysannes d'aujourd'hui contre l'hégémonie économique des États-Unis, des Indiens d'Amazonie contre l'orpaillage et la déforestation, des cartels mexicains et colombiens pour la suprématie sur le marché des stupéfiants, etc.

Toutes ces luttes, moralement louables ou condamnables, ont, ou ont eu, leur musique, et l'on comprend bien à la lecture de l'ouvrage que ces styles variés ne sont pas des éléments isolés dans l'immensité des steppes et des sierras : ils sont reliés par un fil d'Ariane transhistorique entre les deux Amériques – et même si l'auteur, on l'a dit, ne souhaite pas dérouler ce fil au-delà des perspectives qu'elle suggère –, qui permet d'expliquer la puissance d'adhésion que le folklore continental a générée. C'est une force que les dogmes essentialistes d'une tradition immobiliste, « âme des races pures », ne sauraient reconnaître : elle naît et se développe chez les marginaux, les réprouvés, les maudits et les impurs, les *castas*, les esclaves, les Indiens, métis et mulâtres, ceux qui ont exprimé leur revendication identitaire tout en empruntant et en combinant des formes étrangères vouées à coexister dans le brassin culturel américain. Ainsi sont apparues des modalités sonores et chorégraphiques hybrides, à partir desquelles s'est recomposée la musique contemporaine tout entière⁸.

Folklore musical et écriture

« Musique de Nègres », « musique du Diable », sensualité, hédonisme, libération des corps, musique de voyous et de proxénètes, épithètes négatives et marques d'enthousiasme entremêlées ont accompagné conjointement la naissance, la diffusion et le formidable succès commercial des musiques populaires américaines, révélant toute l'ambiguïté du folklore aux yeux des élites. La répulsion-fascination pour un objet incontrôlable, voilà bien le danger majeur qui menace la raison dominante, et c'est pourquoi celle-ci, véritable machine à réifier, n'a de cesse de tenter de cerner le foisonnement de pratiques et de représentations qui ne proviennent pas des systèmes d'élaboration et d'apprentissage des savoirs qu'elle a elle-même établis. À cet égard, la médiation de l'écriture, qui définit des modules classificatoires séparateurs, des listes et des formules d'autorité facilitant la « domestication de la pensée sauvage »⁹, est évidemment décisive.

8. Si l'on ne compte plus les interprétations jazz ou pop d'airs de musique classique, ainsi arrangés dans les schémas rythmiques issus du métissage américain, ne pourrait-on dire, d'une certaine façon, que la modernisation de l'œuvre pour clavecin de Bach entreprise par le pianiste canadien Glenn Gould avec ses fameuses transcriptions revient à montrer, par identification sonore, les correspondances entre l'art baroque de la fugue, du contrepoint et de l'improvisation, par lequel le génie allemand a révolutionné la musique occidentale, et celui des plus grands pianistes de jazz, d'Art Tatum à Bill Evans en passant par Thelonious Monk ? Par ailleurs, l'influence de Bach sur les compositions harmoniques et polyphoniques de groupes pop aussi importants que les Beatles, les Beach Boys, les Byrds, The Mama's and the Papa's, Love ou les Kinks, est évidente et reconnue par les musiciens eux-mêmes.

9. Pour paraphraser le sous-titre de l'édition française du plus célèbre essai de Jack Goody (1979).

L'écriture permet de fixer la nature spontanée et fluctuante du folklore, dont le jaillissement dépend principalement de deux facteurs, l'un collectif (une occurrence sociale appropriée et régulièrement réitérée), l'autre individuel (la légitimité, voire la génialité, de l'officiant ou interprète). Mais, depuis les débuts de l'époque moderne, alors que le folklore apparaît fondamentalement comme une altérité à traiter, une sorte d'enfance de l'art, il suscite de la part des représentants de la culture savante une attitude fluctuant entre condescendance, paternalisme et admiration. Ainsi ces moines franciscains, dominicains et jésuites, évoqués par Carmen Bernand (pp. 165 *sq.*), qui évangélisaient les Indiens d'Amérique latine en alphabétisant les langues vernaculaires, en traduisant les textes bibliques et en apprenant la musique sacrée à leurs pupilles, entreprirent-ils aussi sur le terrain une ethnographie primordiale, à laquelle tous les anthropologues américanistes se réfèrent encore de nos jours. Le but des missionnaires était de sauvegarder la trace de cultures dont les réminiscences dans le folklore menaçaient pourtant tout l'édifice idéologique qu'ils s'efforçaient de construire. Ils ouvraient à la civilisation de l'écriture un sillon qu'elle n'a jamais cessé de creuser depuis lors, revenant à fixer les usages païens pour en faire des antiquités, leur donner une valeur historique et économique, et les rendre compatibles avec ses propres catégories.

Dernier avatar en date de cette volonté de contrôle et de mise en valeur des ouvrages issus de la tradition populaire, le concept de « patrimoine culturel immatériel » (*intangible heritage*), qui a littéralement envahi les différents médias et les presses universitaires ces dernières années, est un oxymore révélateur des problèmes posés par le folklore à la culture savante¹⁰. Dans l'inventaire désormais consacré de l'Unesco, les traditions musicales occupent un quart de la liste ; elles sont donc représentatives de ce que l'institution appelle « patrimoine immatériel ». La musique « première », qui serait essentiellement portée par l'air et les ondes sonores et non par les partitions ni même par la matérialité des instruments, concentrerait de manière exemplaire toutes les caractéristiques du folklore ; elle ne saurait exister hors de l'interaction vécue par l'interprète et l'auditeur. Mais cette dernière propriété n'est-elle pas, en définitive, celle de la musique en général, qu'elle soit populaire, « immatérielle » ou savante, c'est-à-dire écrite et académique ? Car toute musique se joue

10. Ce concept, et ses applications par l'Unesco, n'est pas sans poser de problèmes au sein de la communauté scientifique où certaines voix ont justement protesté contre ses flagrantes incohérences lorsqu'il s'est agi d'y intégrer certaines techniques traditionnelles – le tissage, la poterie, etc. –, que l'ethnologie classe habituellement, et logiquement, dans la culture matérielle (cf. Bromberger 2014).

et s'écoute, et tout musicien et tout auditeur, d'une façon ou d'une autre, y ont aussi librement accès qu'à l'air qu'ils respirent. S'il n'est pas donné à tout le monde de lire, et moins encore de lire des textes érudits, la musique, elle, est ouverte à toutes les ouïes, dût-elle en écorcher certaines, et il n'est pas rare qu'un air de musique « savante » s'intègre par transformation à une activité folklorique. Ainsi, dans la forme camarguaise de tauromachie, l'air d'ouverture de *Carmen* de Bizet est-il devenu l'honneur sonore rendu au taureau combatif, élevé au rang de protagoniste. Pour de nombreux amateurs de ce sport traditionnel, le lieu et la signification première de la musique de Bizet sont le jeu d'arènes, voire sa mimesis enfantine réitérée d'une génération sur l'autre dans les cours de récréation, et nous avons montré dans un travail déjà ancien que le célèbre air du toréador, indissociable de la fête qui encadre la course camarguaise, faisait ici l'objet d'une interprétation dérisoire de la corrida et des modes bourgeoises d'espagnolade et de spectacles sophistiqués contre lesquelles la tauromachie régionale se définit (Saumade 1994). L'opéra *Carmen*, d'ailleurs, est lui-même en partie le résultat des recompositions du folklore latino-américain. Selon Carmen Bernand (p. 390), la célèbre havanaise de Bizet (« L'Amour est un oiseau rebelle que nul ne peut apprivoiser ») est inspirée d'un style né de la transformation de la contredanse européenne par les esclaves des Amériques et de la Caraïbe, une chorégraphie originellement chaste et compassée devenue dès lors une danse hautement sensuelle.

Mettant en avant les rapports constants entre musique orale et musique écrite, Carmen Bernand prend clairement parti contre le concept d'« invention » savante et autoritaire de la tradition, dû à Eric Hobsbawm ; elle fait valoir à cet égard l'existence d'une « continuité dans les manifestations qui se définissent toujours comme des discontinuités » (p. 460). Car, si le folklore fait bien l'objet des classifications de la civilisation de l'écriture, en revanche, en tant qu'expression directe d'une culture populaire, dont les codes résultent de l'expérience collective de la collectivité qui la porte, il sait se jouer de ces mêmes classifications par l'art, éminemment populaire, du détournement, cher à Michel de Certeau¹¹.

11. Sur ce point, si nous sommes d'accord avec Christian Béthune (2004) lorsqu'il affirme le caractère irréductiblement oral du jazz, outre la généralisation de l'écriture dans ce genre musical d'origine afro-américaine, il nous semble que cet auteur se confine à une conception séparatrice ethnocentrique en assignant à la musique classique (quelle musique classique, d'ailleurs ?) une nature purement écrite. Car, en se jouant, la musique classique retourne à l'oralité : elle est écoutée, y compris par des illettrés, et nombre de musiciens amérindiens, métis et noirs, qui sont à la base de toute la musique américaine, l'étaient. C'est ainsi que la musique savante a pu, outre les voies de la transmission académique, « entrer dans la danse » du folklore musical du Nouveau Monde.

Ce travail subreptice du folklore contre la rigidité du cadre normatif imposé par le pouvoir semble être, paradoxalement, d'autant plus effectif que le pouvoir en question est fort et répressif. À la lecture de *Genèse des musiques d'Amérique latine* se pose à nouveau l'une des grandes énigmes de l'anthropologie, de l'art et de la pensée humaine en général : dans une certaine mesure, le régime de la contrainte favoriserait plutôt qu'il ne bloquerait le processus de créativité humaine. Ainsi, au XVI^e siècle en Europe, ni l'obscurantisme religieux ni les prémices de l'absolutisme royal n'ont empêché l'éclosion de l'humanisme et l'avènement de la rationalité scientifique critique. La réflexion sur le Nouveau Monde, on le sait bien, a largement participé à cette avancée intellectuelle de la civilisation occidentale. Parallèlement, l'Église catholique s'est employée à diffuser l'Évangile parmi les Indiens, notamment par les voies du chant, de la musique et des célébrations festives. C'est également par ce biais que les vice-royautés de Nouvelle-Espagne et du Pérou voulaient imposer la représentation d'un pouvoir d'État immuable, fondé sur la nature – la race blanche des conquérants – et par la volonté de Dieu. Comme dans la péninsule Ibérique, tournois de cannes et corridas étaient au programme des fêtes officielles qui se déroulaient sur la *Plaza de Armas*, centre de gravité des villes coloniales construites sur le modèle quadrillé adopté par la suite dans toute l'Amérique du Nord. Carmen Bernand (pp. 15-16) remarque que ce plan urbanistique ultra rationaliste, défini autour d'une place quadrangulaire propice à la théâtralité, est un cadre de vie qui favorisa la fusion du religieux et du populaire, de l'image officielle et du folklore. Ici s'entrecroisaient régulièrement les processions de la Semaine sainte et de la Fête-Dieu, les autodafés, les jugements, les proclamations, les courses de taureaux et le carnaval.

Rapport d'imitation, rapport de structure

Dans le spectacle et la fête de l'Amérique latine coloniale, les acteurs étaient le plus souvent des Indiens, des Noirs et des Métis qui reprenaient à leur compte la mise en scène et les techniques qu'ils avaient apprises de leurs maîtres blancs, en leur donnant une touche propre à transformer le modèle originel en un modèle original¹². Cette appropriation passe bien sûr par l'action missionnaire, la diffusion des instruments – instruments à cordes, cornemuses, tambours, cloches, flûtes, hautbois et trompettes – et des techniques vocales d'origine européenne – la polyphonie notamment,

12. Nous avons analysé le même processus concernant la diffusion et la transformation de la tauromachie en Amérique (cf. Saumade 2008 ; Saumade & Maudet 2014).

pour laquelle les néophytes indiens manifestaient une passion toute particulière. Au Mexique comme en Amérique du Nord, dès les débuts de la colonisation, les chroniqueurs européens, civils et ecclésiastiques, relevaient fréquemment chez les Indiens cette propension à imiter le Blanc et à reproduire, parfois avec une surprenante précision, ses techniques. Ils prenaient cela, bien sûr, avec plus ou moins de bienveillance, comme une marque d'infériorité ; parfois ils avouaient leur admiration lorsqu'ils écoutaient les Indiens reproduire des chants sacrés polyphoniques ou le son de grandes orgues en faisant jouer de concert un ensemble de flûtes.

Avec le recul de l'ethnohistorienne contemporaine, Carmen Bernand voit plutôt dans cet *ethos* mimétique une marque de résistance à partir de laquelle les univers amérindiens, paradoxalement, ont pu se perpétuer par le contact avec la civilisation blanche qui était censée les détruire. Ici, la diffusion des formes musicales européennes s'est inscrite dans un contexte plus général de ritualisation du rapport à l'altérité. Le bruit et la fureur des troupes de conquistadors, accompagnées, outre par les tambours et trompettes militaires, par des jongleurs et ménétriers, des Gitans et des amuseurs, des joueurs de guitare et de *vihuela*, ont fortement impressionné les témoins indigènes qui ont immédiatement établi un lien étroit entre les envahisseurs, leur pouvoir létal et leur musique (pp. 121 *sq.*). Au Mexique, cette fascination se traduisait dans les fêtes du calendrier chrétien, carnaval, Semaine sainte et Fête-Dieu notamment, ainsi que dans d'autres représentations festives diffusées par les Espagnols, telles que les combats de *Moros y Cristianos*.

Entre les réminiscences de la guerre rituelle préhispanique et des sacrifices humains, que favorisaient involontairement les mises en scène de batailles, et l'image de la passion du Christ chez les indigènes invités à reproduire cet appareil rituel baroque, c'est tout un univers symbolique amérindien qui reprenait sa place sous le couvert du pouvoir politique et religieux. Cette fusion métisse, dont les effets sont encore observables de nos jours dans les carnivals et autres fêtes « chrétiennes » célébrées par les communautés indigènes du Mexique et d'autres pays latino-américains, fait ressortir de manière éclatante ce que l'on pourrait considérer comme l'« arme suprême » des Amérindiens confrontés à l'invasion blanche : leur propension à imiter l'autre, à en prendre les oripeaux et le masque pour mieux s'en imprégner et annuler, symboliquement, l'écart différentiel qui en fait, précisément, un Autre¹³.

13. Il semblerait que cette nécessité de s'appropriier l'altérité pour la nier soit au cœur du phénomène rituel dans de nombreuses sociétés amérindiennes, qu'il s'agisse des pratiques de capture, d'adoption, de sacrifice ou de réduction de têtes, motifs principaux de l'économie guerrière depuis les Grandes Plaines jusqu'en Amazonie. Pour une analyse de ce complexe de la guerre .../...

Au Mexique, tel qu'il est interprété par de nombreuses communautés indigènes et métisses, le carnaval fait l'objet d'un déploiement transformationnel autour de thèmes invariants qui sont, en gros : la représentation parodique du Blanc (ou du Métis riche, propriétaire terrien à cheval et éleveur de bétail bovin, animaux également figurés dans le rite festif) ; celle du diable, vu généralement comme une figure ambivalente dotée d'un pouvoir fécondateur ; la mimesis guerrière de la Conquête, ou d'autres batailles contre des puissances coloniales (comme la bataille de Puebla, victoire des troupes mexicaines contre l'armée française de Napoléon III, au terme des trois années que dura l'empire de Maximilien) ; la sexualité et la reproduction d'une communauté indigène confrontée au métissage, évoquées à travers les danses et « mariages d'Indiens » qui unissent des hommes à d'autres hommes déguisés en femme ou, comme on le voit plus souvent de nos jours, des jeunes gens des deux sexes. L'ethnographie mexicaniste a largement documenté ces rites carnavalesques¹⁴, dont Carmen Bernand retrace l'origine au plan subcontinental, avec les parodies des fêtes imposées par l'Église et le développement d'une tradition théâtrale profane au XVII^e siècle.

Loin de comprendre le contact et le métissage, manifestés de manière spectaculaire dans le carnaval, comme des facteurs de confusion et de déterritorialisation, ainsi que le font un peu trop facilement les émules d'Arjun Appadurai, Carmen Bernand y voit un processus de recomposition déterminé à la fois par les formes de civilisation indigène qui préexistaient à ce contact et par le travail des communautés d'origine allogène pour s'inscrire dans le territoire américain. Si, en matière de musique populaire, on ne peut évidemment nier l'importance de l'apport africain au Nouveau Monde, si l'on ne peut davantage effacer le rôle joué par les instruments et les techniques venues d'Europe, l'ouvrage montre bien de quelle façon ce métissage s'est modelé sur le sol américain, au cœur des luttes sociales qui aboutirent à l'indépendance des différentes nations, avec pour corollaire un phénomène d'indigénisation des personnes et des cultures originaires des autres continents. Ainsi les révolutions créoles, si elles s'inspirent idéologiquement du modèle français, revendiquent-elles une essence indigène dans laquelle même

[Suite de la note 13] rituelle comme machine à réduire à néant une altérité ontologiquement impensable, cf. Emmanuel Désveaux (2002). À la suite de ce dernier, l'historien Gilles Havard (2007) a analysé la stratégie d'imitation des nobles commandant les bataillons français par les Indiens du Mississippi, à la fin du XVII^e siècle.

14. Pour nous limiter à quelques références de l'école française, cf. : Jacques Soustelle (1941), Jacques Galinier (1997), Danièle Dehouve (2008). Nous avons également contribué à cette ethnographie du carnaval mexicain (Saumade 2004, 2008).

les descendants d'Africains, en Haïti et à Saint-Domingue, voient une « nécessité politique » (p. 370). De sorte que, dans cette Amérique en marche vers la modernité, les non-Indiens s'identifient aux Indiens qui, eux, les imitent dans leurs rites afin de conserver une identité propre. Dans un tel contexte, au-delà de l'évidente déflagration historique qu'aura constitué la conquête européenne de l'Amérique pour les populations natives, le contact et le métissage culturel, par le rapport mimétique qu'ils auront instauré entre les différentes composantes ethniques du Nouveau Monde, n'ont pas vraiment achevé les civilisations indigènes : ils les ont recomposées et parfois même régénérées¹⁵.

L'objet musical et historique de la recherche conduit donc à une perspective d'anthropologie générale sur les ressorts de la diffusion des cultures et des recompositions autochtones que cette diffusion suscite. En l'occurrence, l'adoption par les Amérindiens de certains arts de faire d'origine européenne s'inscrit dans un complexe d'identification dont l'anthropologue a le devoir de déceler la signification logique d'un point de vue dynamiste au lieu de se complaire à déplorer systématiquement la disparition des univers anciens. À cet égard, Carmen Bernand risque une petite spéculation, effet assez rare chez elle pour être souligné : loin de voir dans l'admiration des Indiens de l'époque coloniale pour le savoir-faire musical européen le signe d'un pur et simple rapport d'acculturation, elle suggère que « ce peuple, qui savait confectionner de merveilleux tableaux de plumes multicolores où la lumière se décomposait en multiples reflets, a peut-être trouvé, dans les entrelacs polyphoniques, les demi-tons et les chromatismes, un effet comparable » (p. 166). Si cette hypothèse d'une continuité structurale entre la diffusion de la musique européenne et les cultures amérindiennes, par une homologie dans le rapport sons-couleurs telle que l'aurait perçue l'intelligence des indigènes, ne manque ni de pertinence ni d'élégance, elle doit néanmoins être articulée avec l'autre source primordiale du métissage américain, l'origine africaine. Carmen Bernand ne l'ignore évidemment pas, qui consacre tout un chapitre du livre aux polyphonies tambourinées africaines (pp. 89 *sq.*),

15. Si elle peut paraître par trop paradoxale, voire sophistiquée, au lecteur, notre proposition théorique est pourtant assez classique. Elle s'inscrit, en effet, dans une lignée d'études américanistes dont un grand précurseur fut Clark Wissler (1914) avec son article séminal sur la diffusion du cheval parmi les Indiens des Plaines. À une époque où l'évolutionnisme unilinéaire paraissait être encore une évidence pour la plupart des anthropologues, Wissler montre à quel point l'adoption du cheval espagnol par les tribus des Plaines a conduit ces dernières, non à se fondre dans la civilisation hispanique, mais au contraire à développer et intensifier leurs structures nomades, cynégétiques et guerrières, certaines abandonnant même l'agriculture pour se spécialiser dans l'économie du bison. Cette indigénisation de l'équitation a été décisive dans la genèse de la culture métisse western (Iverson 1994 ; Saumade & Maudet 2014).

à la puissance incantatoire du chant et de la danse, à l'apport d'une gamme d'instruments, flûtes, cordophones et percussions venus du continent noir. En plus de leur maîtrise consommée de la polyphonie, les musiciens africains ont apporté au Nouveau Monde un usage de la syncope et de l'entrecroisement rythmique qui a déterminé l'évolution des formes de la musique latino-américaine, ainsi que de la musique nord-américaine, à commencer par le jazz.

La présence et la pratique musicale et chorégraphique des Afro-Américains ont suscité d'une façon particulièrement forte le mimétisme à la base du processus de métissage. Dans certaines versions du carnaval observées au Mexique, outre les archétypes mentionnés plus haut, apparaît aussi le personnage masqué du *Negro*, qui donne lieu à des danses spécifiques, dites *danzas de negros*. Au-delà de l'Amérique latine, aux États-Unis, le Noir a également fait l'objet de formes mimétiques, que ce soit sur un mode parodique avec les *minstrel shows*, où des acteurs et musiciens blancs déguisés en Noirs tournaient au burlesque cette catégorie marginale entre toutes, ou sur un mode plus sérieux qui eut pour corollaire le rock'n'roll. Entre 1954 et 1956, Elvis Presley triompha en reprenant, de manière à la fois géniale et fidèle aux originaux, les standards de rhythm'n'blues *That's All Right* (1946), *My Babe Left Me* (1946) et *So Glad You're Mine* (1950) d'Arthur Crudup (bluesman de tradition orale, évidemment spolié de ses droits d'auteurs sur le coup), ou encore *Hound Dog* (1952), titre écrit par Jerry Leiber et Mike Stoller pour la vocaliste noire Big Mama Thornton. Outre ces emprunts directs à ce que l'on appelait à l'époque *race music*, Presley popularisa, contre toutes les ligues de vertu, le fameux jeu de déhanchement qui lui valut le surnom de *Pelvis*, inspiré de ce qu'il avait vu faire dans les clubs de Noirs où, alors encore inconnu, il réussissait à se faire admettre parmi l'assistance, chose rare à cette époque de ségrégation.

Carmen Bernand établit dans l'histoire les origines afro-cubaines de cette manière fort érotique de danser (p. 315), dont elle confirme qu'elle se trouve aux racines du folklore noir américain. Le jeune Elvis accomplissait en définitive le fantasme de son producteur Sam Phillips et d'un public américain disposé à prendre pour idole le Blanc qui serait capable d'imiter à la perfection l'art musical et gestuel des Noirs. L'histoire, réitérée jusqu'à en devenir un mythe moderne, est à la fondation d'un folklore musical américain où le génie naît par mimétisme et suscite le mimétisme, ainsi que l'indique l'inépuisable communauté des faux Elvis pailletés qui se démènent, d'une génération sur l'autre, entre exhibitions à Las Vegas (pour les plus fortunés), concours de sosies au fin fond du Midwest... ou dans les bars borgnes de Buenos Aires, comme

dans le très beau film d'Armando Bo, *Último Elvis* (2012), dont le protagoniste s'identifie avec son modèle jusqu'à s'en aller mourir dans la célèbre maison-musée du King, Graceland. Ce dernier exemple montre à quel point les folklores musicaux des deux moitiés de l'Amérique s'interpénètrent et s'inter-fécondent ; car ils proviennent de la même fusion métisse réalisée sur un continent où le rapport mimétique a été instauré, à la base, par les cultures indigènes et par le désir des populations d'origine allogène de le devenir.

Le folklore musical américain : de la diversité à l'unité d'une civilisation

La force de ce métissage, Carmen Bernand veut en relier la cause au foisonnement du baroque, qui s'épanouit précocement, dès la fin du XVI^e siècle, en Nouvelle-Espagne puis dans toute l'Amérique latine ; l'emphase d'un art sacré laissé, au début de l'époque coloniale, à l'exécution de plasticiens indiens (Gruzinski & Mermet 1994), associée à la diversité des populations, administrativement marquée par un régime de « castes » mais débordant de toutes parts cette représentation cloisonnée de la société, formèrent un contexte bigarré qui oubliait – si c'était possible – l'esthétique ibérique de la Contre-Réforme. La place tenue par le baroque, soit deux chapitres au centre de *Genèse des musiques d'Amérique latine* (pp. 245 *sq.* et 279 *sq.*), indique bien que l'auteur veut y voir un moment fondateur, où le pathos emphatique du catholicisme ibérique s'entremêle avec les réminiscences des rites guerriers amérindiens et l'érotisme des danses afro-caribéennes, la fête et le spectacle promus par le régime colonial servant de scène à cette alchimie. Plus tard, à l'issue des guerres d'indépendance, les intelligentsias créoles promurent ces folklores d'origine baroque pour affirmer la nature métisse des nouvelles nations, même si, dans les faits, les populations noires firent les frais de cette idéologie, comme au Mexique, où elles constituent généralement la part oubliée du métissage, au Brésil ou à Cuba, où, en dépit de l'humanisme du discours officiel sur l'égalité des races, la hiérarchie sociale se mesure au degré relatif de blancheur de la peau.

Sur ces points, nous ne pouvons que suivre l'analyse de Carmen Bernand ; il nous semble cependant que sa prudence épistémologique – le fait d'en limiter la matière à la musique latino-américaine, dont l'homologue nord-américaine n'est traitée que comme un contrepoint allusif et occasionnel – laisse entier un problème. En effet, si le baroque colonial a favorisé le métissage musical de l'Amérique ibérique, il n'a pas pu avoir la même importance historique dans l'Amérique anglo-saxonne

où s'est pourtant produit un phénomène culturel structurellement équivalent, c'est-à-dire un métissage musical qui provenait également des catégories raciales marginalisées, et dont nous avons vu qu'il s'était composé et développé, jusqu'à nos jours, en association étroite avec le folklore latino-américain. Les États-Unis ont été fondés par les communautés puritaines de la Côte Est, résolument hostiles au baroque, au carnaval et au spectacle en général, lequel resta interdit en Nouvelle-Angleterre jusqu'à la fin du XVIII^e siècle¹⁶. Ces communautés étaient de surcroît racistes et rétives au métissage, qui était considéré comme une souillure (bien qu'inévitable dans les faits) ; elles résolurent le « problème indien » par une spoliation et une extermination presque complète. Les choses changèrent à partir du XIX^e siècle, lorsque la civilisation des États-Unis s'ouvrit sur l'Ouest et le Sud, assimilant les parties hispano-métisses du territoire conquis sur le Mexique, déterminant son histoire et son mythe dans une relation ambiguë à la *wilderness* – les grands espaces sauvages et cependant « patrimoniaux » de l'Ouest – et aux sociétés amérindiennes de chasseurs nomades, puissances à conquérir en même temps qu'objets d'une irrépressible fascination. C'est alors que cette civilisation s'inversait sur ses bases pour devenir, au XX^e siècle, contre la volonté de ses austères ancêtres fondateurs, la civilisation du spectacle, du sauvage, de l'*entertainment*, du cirque, du *minstrel show*, du Wild West Show, du cinéma de western et de gangsters, la civilisation du « péché », de Las Vegas et d'une musique populaire de « Nègres ».

Manifestement, la société des États-Unis, avec les luttes qui ont caractérisé son histoire – la conquête de l'Ouest, la guerre de Sécession, le mouvement des droits civiques notamment, qui signifient l'intégration dans la douleur des composantes hispano et afro-américaines –, a apporté au baroque ibérique une valeur ajoutée décisive dans la genèse métisse de la musique populaire de tout le continent. C'est un baroque américain, contraire à tous les préceptes puritains et cependant fidèle au christianisme, qui s'établit et s'épanche dans une sorte de paradoxe de l'Au-delà : un protestantisme baroque, où tous les métissages se conjoignent et s'annulent en même temps, ainsi que le donnent à voir les effusions provoquées par le gospel dans les églises évangélistes noires, ou les délires monomaniaques de ceux qui voient à travers l'image du musicien le plus célèbre de tous les temps, Elvis Presley, la figure d'un nouveau messie, et consacrent une bonne partie de leurs deniers à la gestion de leur « Elvis Presley Church »¹⁷. L'extrême étrangeté de cette culture musicale et de

16. Dans les colonies du Massachusetts et de Nouvelle-Angleterre, seul le sermon du dimanche était considéré comme un « spectacle » et un loisir honorable (cf. Boorstin 1981 : 22).

cette religiosité populaire, que Carmen Bernand connaît parfaitement puisqu'elle a même dirigé une thèse sur le culte Presley¹⁷, nous paraît indissociable des hybridations baroques qui se sont produites au sud du continent américain, d'autant plus qu'aujourd'hui, les Églises évangélistes sont en pleine expansion en Amérique latine, en particulier dans les communautés indigènes et noires. Cependant, Carmen Bernand nous rappelle que l'Amérique latine a eu aussi son Elvis en la personne de Carlos Gardel, dont l'histoire et la personnalité ont également donné lieu à une forme de culte baroque populaire (pp. 441-445). Certes, la renommée du grand chanteur de tango n'égale quand même pas celle de son homologue étasunien, mais le rapprochement entre les deux figures, judicieusement suggéré par notre auteur, pourrait ouvrir la perspective à l'étude comparative d'une mythologie musicale panaméricaine.

Ce serait donc la civilisation américaine dans son ensemble, sur sa triple base latino-anglo-afro, qui génère un baroque original, un baroque indigène (*stricto sensu*) dépassant les influences européennes coloniales. Ce mouvement culturel panaméricain est probablement issu du phénomène historique, analysé par Carmen Bernand (pp. 324-325), de confusion du sacré et du profane, malgré le zèle des autorités religieuses, dans les déploiements festifs et spectaculaires qui ont encadré la genèse des musiques métisses. La transgression originelle de la norme chrétienne européenne, historiquement située dans les colonies ibéro-américaines, puis radicalisée dans la société du spectacle anglo-américaine à partir de la conquête de l'Ouest et de l'absorption des influences hispano-métisses, amérindiennes et africaines sur les terres de la *Manifest Destiny*, est la rupture sur la base de laquelle s'est redéfinie l'unité culturelle du continent. Cette dernière était autrefois inscrite dans la mythologie amérindienne et les systèmes de transformations qu'elle recèle, ainsi que Claude Lévi-Strauss l'a magistralement démontré. Elle est désormais réalisée par un folklore musical dont la variabilité stylistique et la mythologie propre, d'ordre historique, pourraient faire l'objet d'une analyse structurale suivant le modèle des *Mythologiques*. Une telle entreprise supposerait une démarche analogue à celle de Carmen Bernand dans son approche de l'ethnomusicologie latino-américaine, soit un affranchissement de tout dogme puriste, en l'occurrence le purisme culturaliste et passéiste auquel

17. Il existe, aux États-Unis, de nombreuses Églises dédiées à Elvis Presley. Citons entre autres : Church of Elvis, The Eighth Day Transfigurist Cult, Elvis Seance, The Elvis Shrine, The First Church of Jesus Christ, Elvis, The Gospel of Elvis, Little Shrine to the King, Oracle of the Plywood Elvis (la limite entre le sérieux et la dérision est souvent ténue aux États-Unis), ou The First Presleyterian Church of Elvis the Divine.

18. Thèse ayant donné lieu à une belle publication (cf. Segré 2003).

restait attaché le maître de l'anthropologie française, afin d'aborder le métissage comme un processus doté d'une cohérence globale, à l'échelle du continent. La musique populaire, canalisant la brute créativité des marges, du plus bas de la hiérarchie que les puissances européennes avaient voulu imposer ici, a favorisé le mouvement d'émancipation culturelle dont l'Amérique tout entière est, à travers le monde, à la fois le résultat et la figure inspiratrice.

La musique, médiatrice de l'intellect et des sens

De la « pensée sauvage » émanant de l'oralité et des processus transformationnels qu'elle implique, Claude Lévi-Strauss (1962) a montré qu'il fallait, pour en comprendre la logique, accorder les ressources les plus sophistiquées du raisonnement avec la liberté d'une sensibilité élémentaire qui engendre les valeurs, les représentations, les passions. C'est dans la musique et son double, la mythologie, que Lévi-Strauss a trouvé le support de cette correspondance sublime entre l'intellect et les sens. Quelle qu'en soit la source, la musique est le vecteur du transport des émotions et de la diffusion du savoir par le jeu d'une séquence tonale, rythmique et narrative qui est à la fois signification et vibration, sens et sensation épidermique, assimilation par l'écoute et pulsion extériorisée par la danse. C'est ainsi qu'en Amérique elle a déterminé le folklore des populations indigènes et métisses qui ont subi la conquête et la colonisation, rompant les catégories du savant et du populaire, et s'épanchant dans la transformation et l'hybridation : « De toutes les activités humaines, la musique est la plus ouverte aux brassages culturels et sociaux » (p. 17). Cet aphorisme de Carmen Bernand explique pourquoi la musique a trouvé un terreau privilégié sur ce continent, où la complexité du mixage interculturel et la force de résistance d'une territorialité indigène, renforcée par le métissage, lui ont donné la dimension universelle d'un produit indéfiniment adaptable par le genre humain.

Avec ce livre, Carmen Bernand offre ainsi une belle matière à discussion ; mais, outre les justifications scientifiques de son ouvrage, elle a aussi voulu libérer une passion personnelle qui remonte à son enfance à Buenos Aires, vers la fin des années 1940, et aux banquets communautaires de réfugiés espagnols où l'emmenaient ses parents. Ces agapes aux atours ritualistes aidaient les exilés politiques à surmonter l'amertume d'avoir perdu leur patrie. Comme pour entretenir la nostalgie tout en se projetant au cœur du Nouveau Monde qui les avait accueillis, les convives, après les toasts, entonnaient des zarzuelas de là-bas et des tangos d'ici-bas, recréant dans la culture métisse, où ils avaient trouvé le salut, un folklore qui leur avait

été confisqué par la tyrannie franquiste. Avec beaucoup de pudeur, car cette émouvante évocation intimiste n'excède pas les deux premières pages du livre, l'auteur explique ainsi les motivations qui l'ont poussé à réaliser – et à brillamment réussir – ce premier essai dans le domaine musical. De façon plus implicite, cette petite ouverture aux tonalités proustiennes fait apparaître l'aiguillon de la recherche de toute une vie, consacrée aux formes du métissage et des recompositions qui ont pris corps sur le continent américain et dans lesquelles Carmen Bernand a certainement trouvé la voie de sa propre émancipation intellectuelle.

Aix-Marseille Université

Institut d'ethnologie méditerranéenne, européenne et comparative (IDEMEC), Aix-en-Provence
saumade@msh.univ-aix.fr

MOTS CLÉS/KEYWORDS : folklore – musique latino-américaine/*Latin American music* – musique nord-américaine/*North American music* – musique métisse/*Métis music* – musiques populaires/*popular music* – imitation – Nouveau Monde/*New World*.

RÉFÉRENCES CITÉES

Bernand, Carmen

2006 *Un Inca platonicien : Garcilaso de la Vega (1539-1616)*. Paris, Fayard.

2013 « “Musiques métisses”, musiques *criollas* : sons, gestes et paroles en Amérique hispanique », *L'Homme* 207-208 : 193-214.

Bernand, Carmen & Serge Gruzinski

1991-1993 *Histoire du Nouveau Monde*. Paris, Fayard, 2 vol.

Béthune, Christian

2004 « Le jazz comme oralité seconde », *L'Homme* 171-172 : 443-458.

Boorstin, Daniel J.

1981 *Histoire des Américains*, 1. *L'aventure coloniale*. Paris, Armand Colin.

Bromberger, Christian

2014 « Le “patrimoine immatériel” entre ambiguïtés et overdose », *L'Homme* 209 : 143-152.

Dehouve, Danièle

2008 « La última fiesta de carnaval en Xalpatlāhuac », in Jaime García Leyva & Mario Martínez Rescalvo, eds, *Los Surcos y senderos de la historia. Cultura y sociedad del municipio de Xalpatlāhuac*. Chilpancingo, Guerrero, Universidad autónoma de Guerrero : 103-125.

Désveaux, Emmanuel

2002 *Quadratura americana. Essai d'anthropologie lévi-straussienne*. Genève, Georg (« Ethnos »).

Elias, Norbert

1973 *La Civilisation des mœurs*. Paris, Calmann-Lévy
(« Archives des sciences sociales »).

Galinier, Jacques

1997 *La Moitié du monde. Le corps et le cosmos dans le rituel des Indiens Otomi*. Paris, Presses universitaires de France
(« Ethnologies »).

Goody, Jack

1979 *La Raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*. Trad. de l'anglais par Jean Bazin et Alban Bensa. Paris, Minuit (« Le Sens commun »).

Gruzinski, Serge & Gilles Mermet

1994 *L'Aigle et la Sibylle. Fresques indiennes du Mexique*. Paris, Imprimerie nationale.

Havard, Gilles

2007 « Le rire des jésuites : une archéologie du mimétisme dans la rencontre franco-amérindienne (XVII^e-XVIII^e siècle) », *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 3/2007 : 539-573.

Iverson, Peter

1994 *When Indians Became Cowboys. Native Peoples and Cattle Ranching in the American West*. Norman, University of Oklahoma Press.

Jamin, Jean & Patrick Williams, eds

2001 *L'Homme 158-159 : Jazz et anthropologie*. Paris, Éd. de l'EHESS.

Laran, Michel

1967 « Le folklore soviétique (1941-1945) : arme psychologique et document historique », *Revue d'histoire de la Deuxième Guerre mondiale* 68 : 65-82.

Lévi-Strauss, Claude

1962 *La Pensée sauvage*. Paris, Plon.

Morris, Ronald L.

2013 *Le Jazz et les gangsters (1880-1940)*. Paris, Le Passage (« Essais »).

Rittersporn, Gábor T.

2003 « Le régime face au carnaval : folklore non conformiste en URSS dans les années 1930 », *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 2/2003 : 471-496.

Saumade, Frédéric

1994 *Des sauvages en Occident. Les cultures tauromachiques en Camargue et en Andalousie*. Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme (« Ethnologie de la France » 14).

2004 « Carnaval et émigration saisonnière au Mexique : la cosmogonie otomi régénérée par l'acculturation », *Études rurales* 169-170 : 215-236.

2008 *Maçatl. Les transformations mexicaines des jeux taurins*. Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux (« Corps de l'esprit »).

Saumade, Frédéric & Jean-Baptiste Maudet

2014 *Cowboys, clowns et toreros. L'Amérique réversible*. Paris, Berg International.

Segré, Gabriel

2003 *Le Culte Presley*. Paris, Presses universitaires de France (« Sociologie d'aujourd'hui »).

Soustelle, Jacques

1941 « Une danse dramatique mexicaine : le "torito" », *Journal de la Société des américanistes* 33 : 155-164.

Wissler, Clark

1914 « The Influence of the Horse in the Development of Plains Culture », *American Anthropologist* 16 (1) : 1-25.