

# NOUVEAUX OBJETS, NOUVEAUX ENJEUX : REPENSER L'ETHNOMUSICOLOGIE

Laurent Aubert

## L'ETHNOMUSICOLOGIE AUJOURD'HUI

De toute évidence, l'ethnomusicologie se trouve actuellement à un carrefour de son développement. En effet, quel que soit leur terrain, la plupart des chercheurs sont placés face à un dilemme concernant l'objet de leurs investigations. Si, selon la formule d'Alan P. Merriam<sup>1</sup>, l'ethnomusicologie est bien « l'étude de la musique dans la culture », « *music in culture* », voire, comme le suggéraient Marcia Herndon & Norma McLeod<sup>2</sup>, de la musique « en tant que culture », « *as culture* », force est de constater que les pratiques musicales font actuellement l'objet de transformations aussi rapides et radicales que les contextes dans lesquels elles se manifestent, ce qui nous amène souvent à effectuer des choix quasi idéologiques en ce qui concerne le champ et l'objet de nos investigations.

Le village planétaire annoncé en 1967 par Marshall McLuhan<sup>3</sup> est aujourd'hui devenu une réalité ; l'espace de « non-lieux » qui, selon Marc Augé<sup>4</sup>, caractérise la « surmodernité », est déterminé par divers mécanismes, que la sociologie contemporaine désigne par des termes tels que la « métropolisation » – résultant de l'exode rural –, l'« interculturalité » – produite par le brassage des identités – ou encore le « glocalisme »<sup>5</sup>,

<sup>1</sup> Alan P. Merriam, *The Anthropology of Music*, Evanston, Northwestern University Press, 1964.

<sup>2</sup> Marcia Herndon & Norma McLeod, *Music as Culture*, Norwood, Norwood Editions, 1979.

<sup>3</sup> Marshall McLuhan & Quentin Fiore, *Guerre et paix dans le village planétaire*, Paris, Robert Laffont, 1970 (traduction de *War and Peace in the global Village*, New York, Bantam Books, 1967).

<sup>4</sup> Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.

<sup>5</sup> Le terme de « glocalisme » a été proposé par le sociologue d'origine catalane Manuel Castells, auteur notamment de *La Galaxie Internet*, Paris, Fayard, 2002 (traduction de *The Internet Galaxy*, Oxford, Oxford University Press, 2001).

néologisme forgé aux États-Unis qui s'est imposé pour définir l'interpénétration du local et du global, autrement dit la mondialisation envisagée comme une dialectique nouvelle, qui nous pousserait à « penser localement et agir globalement »<sup>6</sup>. Mais, loin de fonder une utopie nouvelle, comme on aurait pu l'espérer, ce concept de « glocalisme » relève plutôt du réalisme économique le plus cru, et son influence sur le devenir des pratiques musicales est loin d'être anodine.

Toutes les cultures musicales sont en effet aujourd'hui affectées par les divers processus liés aux avancées technologiques, aux transformations sociales, aux migrations et à la « mise en marché » de leurs productions caractéristiques de l'époque actuelle. Les répertoires anciens sont délaissés, les formes et les structures musicales changent, les instruments traditionnels disparaissent, remplacés par d'autres de facture industrielle ; de manière générale, les musiques ayant fait l'objet de nos recherches passées perdent progressivement leur ancrage et leur raison d'être, remplacées par les expressions d'une modernité parfois revendiquée, parfois subie, mais en tout cas plus en phase avec l'air du temps. Quelle que soit sa position, l'ethnomusicologue est aujourd'hui amené à considérer ces changements et à les intégrer à sa recherche. Entre les deux pôles que représentent l'« ethnomusicologie d'urgence », préconisée notamment par Gilbert Rouget<sup>7</sup>, et l'*ethnomusicology of change*, axée sur l'étude des phénomènes récents, y compris ceux relevant de différentes formes de syncrétisme et d'hybridation issus de la « rencontre des cultures », il s'agit aujourd'hui de repenser la discipline en fonction des paramètres et des enjeux nouveaux auxquels est soumis son objet.

Si elle veut survivre – au risque de devoir être amenée à changer de nom –, l'ethnomusicologie doit se situer par rapport à ces mutations. Depuis plus de trente ans, l'ethnomusicologie anglo-américaine attache une importance particulière à ces questions. Rappelons que cette perspective était déjà largement admise en anthropologie depuis les travaux de Homer Barnett au début des années 1950<sup>8</sup>, suivis, vingt ans

<sup>6</sup> Manuel Castells, *Le pouvoir de l'identité*, Paris, Fayard, 1992.

<sup>7</sup> Voir notamment son entretien avec Véronique Mortaigne publié dans *Le Monde* du 30 septembre 1997.

<sup>8</sup> Homer G. Barnett, *Innovation, the Basis of Cultural Change*, New York, McGraw-Hill, 1953.

plus tard, de ceux de l'école « interprétative » postmoderne, avec des auteurs comme Clifford Geertz ou James Clifford<sup>9</sup>.

À cet égard, le symposium organisé en 1975 par Daniel Neuman sous le titre « The Ethnomusicology of Cultural Change in Asia »<sup>10</sup> a été l'un des premiers à intégrer explicitement cette notion de « changement culturel » dans les préoccupations générales de l'ethnomusicologie. Il ne s'agissait dès lors plus seulement d'étudier une musique comme un langage émanant d'une tradition déterminée (autrement dit d'aborder la musique comme structure ou comme système, selon des principes émanant de la *musicologie comparée*), mais davantage d'observer des phénomènes musicaux résultant de conditions sociohistoriques particulières (la musique en situation, comme expression de la société et de l'individu, ainsi que le préconise l'*anthropologie de la musique*), voire de s'y intégrer en étudiant une pratique musicale dans le but d'en analyser les mécanismes et les interactions de l'intérieur (la musique comme art, comme expérience, comme relation, par l'*approche participative*). On se rappellera à ce propos qu'en 1960 déjà, Mantle Hood proposait le concept de « bi-musicalité »<sup>11</sup>, tout en introduisant l'enseignement pratique de plusieurs musiques extra-européennes dans le cursus d'ethnomusicologie au UCLA (Université de Californie à Los Angeles).

Quant à l'ethnomusicologie française, ce n'est que plus récemment qu'elle a intégré ces diverses problématiques à son domaine de recherche. Le volume de 1996 des *Cahiers de musiques traditionnelles*<sup>12</sup> était déjà centré sur le thème des « nouveaux enjeux », mais la démarche avait alors suscité l'étonnement, voire la réticence d'un certain nombre de professionnels, y compris parmi les plus en vue. Il aura fallu attendre le printemps 2007 pour que la Société française d'ethnomusicologie « officialise » en quelque sorte cette prise en compte des modernités en consacrant ses Journées d'étude à la question « Nouvelles musiques,

<sup>9</sup> Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books, 1973 ; James Clifford, *The predicament of culture*, Cambridge, Harvard University Press, 1988.

<sup>10</sup> Daniel Neuman, « Towards an Ethnomusicology of Cultural Change in Asia », *Asian Music* VII/2, 1976, pp. 1-5.

<sup>11</sup> Mantle Hood, « The challenge of "bi-musicality" », *Ethnomusicology* IV/2, 1960, pp. 55-59.

<sup>12</sup> *Cahiers de musiques traditionnelles* n°10, « Nouveaux enjeux », Genève, Ateliers d'ethnomusicologie/Georg éditeur, 1996.

nouvelles méthodes ? » et en y invitant notamment des spécialistes de domaines aussi iconoclastes que le rock, la variété et la musique électro.

Face à ces défis auxquels est aujourd'hui confrontée la discipline, j'aimerais tenter de soulever quelques questions épistémologiques sur le rôle de l'ethnomusicologue dans le contexte contemporain, celui-ci étant notamment caractérisé par la généralisation de l'accès à l'information et aux nouvelles technologies, par l'urbanisation, voire la métropolisation de la plupart des centres de culture et par l'accélération des mouvements migratoires. Rappelons tout d'abord, si nécessaire, que l'ethnomusicologie ne devrait pas avoir pour vocation première de s'intéresser à un domaine musical particulier, qui serait celui des musiques dites « traditionnelles », « ethniques », « populaires », « extra-européennes » ou autres : ces termes sont trop ambigus pour nous puissions encore nous en satisfaire ; ils suggèrent en effet une forme de réification, voire d'idéalisation de notions comme la tradition, l'authenticité ou l'altérité, qui a entre-temps été battue en brèche<sup>13</sup>.

On se rappellera à ce propos les travaux de l'historien britannique Eric Hobsbawm, et en particulier son livre sur *L'invention de la tradition*, dans lequel il s'est attaché à déconstruire la notion de tradition et celle de « conscience collective » qui lui est liée. Hobsbawm a ainsi démontré que l'« invention de la tradition » est un phénomène récent, dont les manipulations idéologiques et politiques de tout bord ont démontré l'ambiguïté. Pour lui,

« les "traditions inventées" désignent un ensemble de pratiques de nature rituelle et symbolique [...] qui cherchent à inculquer certaines valeurs et normes de comportement par la répétition, ce qui implique automatiquement une continuité avec le passé » ;

et il poursuit :

« toutefois, même lorsqu'il existe une telle référence à un passé historique, la particularité des traditions "inventées" tient au fait que leur continuité avec ce passé est largement fictive »<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Voir à ce propos Laurent Aubert, *La musique de l'autre. Les nouveaux défis de l'ethnomusicologie*, Genève, Georg éditeur, 2001, pp. 33-42.

<sup>14</sup> Eric Hobsbawm, « Introduction : inventer des traditions », in Eric Hobsbawm et Terence Ranger (éds.), *L'invention de la tradition*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006 (1983), p. 12.

Quant à la notion durkheimienne de « conscience collective » à laquelle Hobsbawm se réfère, elle suppose une forme de déterminisme culturel qui, en musique, est loin d'expliquer tous les phénomènes, ne serait-ce que parce qu'elle fait l'impasse sur la part de la création individuelle.

De manière générale, les développements contemporains d'un grand nombre de cultures musicales posent un problème de fond aux ethnomusicologues : quelles musiques nous appartient-il aujourd'hui d'étudier, dans quelle perspective et selon quels critères ? Les récents processus de porosité, d'hybridation et de créolisation des cultures, y compris les nouveaux tribalismes urbains auxquels ils ont donné lieu<sup>15</sup>, remettent en effet en cause nos anciennes catégories heuristiques. Il me paraît donc essentiel de souligner avec Denis-Constant Martin<sup>16</sup> qu'« il n'y a aucune définition musicale de l'objet de l'ethnomusicologie » ; l'ethnomusicologie se caractérise d'abord par ses méthodes, et j'ajouterais même par la diversité de ses méthodes, tant il est vrai que l'objet de la recherche détermine dans une large mesure la manière de l'appréhender.

Il est vrai qu'une des perspectives de notre discipline est d'étudier des particularismes musicaux afin d'en analyser le fonctionnement et d'en répertorier la diversité. Sur le terrain, il nous est arrivé à tous de privilégier certains genres, certains répertoires, certains styles individuels, certaines pratiques et situations musicales aux dépens d'autres. En effet, si l'ethnomusicologue entend saisir les normes et les structures d'un langage musical, il est amené à porter son attention – du moins provisoirement – sur ce que celui-ci a de spécifique, et à en écarter les développements ou les dérivés résultant d'influences récentes, ne serait-ce que pour éventuellement mieux situer par la suite les mécanismes et les processus d'élaboration de ces derniers. Si son terrain est l'Inde contemporaine, il gagnera à connaître l'univers des *rāga* avant de se pencher sur le *bhangra* ou les productions musicales de Bollywood ; s'il s'intéresse aux musiques des Balkans, il devra se référer à l'art des *lǎutari*, des ménétriers villageois, pour comprendre comment s'est constitué le *manele* roumain ou le *turbo-folke* serbe ; et s'il travaille en Afrique de l'Ouest, la fréquentation préalable du

<sup>15</sup> Voir à ce propos Jean-Louis Bischoff, *Tribus musicales, spiritualité et fait religieux. Enquête sur les mouvances rock, punk, skinhead, gothique, hardcore, techno, hip-hop*, Paris, L'Harmattan, 2007.

<sup>16</sup> Communication orale.

monde des griots lui permettra de décoder les mécanismes du *soukous*, du *mbalax* ou du « coupé-décalé<sup>17</sup> ». Ces préalables permettront en tout cas de fournir à sa recherche une base de référence et une profondeur historique utiles à l'évaluation de ces nouveaux objets.

### MÉMOIRE, ARCHIVES ET DÉONTOLOGIE

Face à la rapidité des mutations en cours, on peut estimer que l'« ethnomusicologie d'urgence » à la Rouget conserve toute sa raison d'être, ne serait-ce qu'en raison du « devoir d'inventaire » auquel elle invite. Il est un fait que de nombreux répertoires musicaux sont en train de disparaître sous nos yeux – ou plutôt sous nos oreilles – et qu'il est urgent et nécessaire d'en collecter les dernières traces, les ultimes manifestations, afin d'en préserver la mémoire.

Chaque enregistrement de terrain, chaque document d'archive est à cet égard voué à devenir un témoignage unique et irremplaçable. Il ne permettra certes pas de prolonger la vie d'une tradition obsolète – et tel n'est d'ailleurs pas son rôle – mais plutôt d'en conserver une trace, ce qui est déjà beaucoup. Mais il faut souligner que cette trace n'est que celle d'un moment, lui aussi unique ; elle fournit l'empreinte d'un événement musical qui s'est déroulé une fois, en un lieu et un temps précis, et qui ne se reproduira donc jamais à l'identique. Il ne s'agit dès lors pas de considérer un document d'archive comme une sorte de modèle, d'archétype immuable et reproductible en tant que tel, mais plutôt comme une réalisation parmi d'autres – mais une réalisation historiquement datée et, qui plus est, connotée par l'incidence de la présence du chercheur et de son microphone – d'un original qui, par définition, nous échappera toujours, dans la simple mesure où il n'a jamais existé : « On ne recueille jamais "une chanson" mais toujours une variante seulement », écrivait déjà Constantin Brăiloiu en 1928<sup>18</sup>.

Quant aux usages pouvant légalement être faits de nos archives, ils demeurent extrêmement limités, et ceci pour toutes sortes de raisons.

Tout d'abord, un archiviste est tenu de respecter les règles juridiques et déontologiques de son travail, qui lui interdisent en principe de copier ou de laisser copier tout document dont il ne détient pas expressément les droits de cession. Il est ensuite confronté à l'épineuse question de la propriété intellectuelle, sur laquelle je ne m'étendrai pas ici, mais qui a déjà fait l'objet de déclarations très précises et complètes de la part d'organisations internationales comme l'Unesco, l'OMPI (Organisation mondiale de la propriété intellectuelle), l'ICTM (International Council for Traditional Music), la SEM (Society for Ethnomusicology), l'ICA (International Council of Archives), UNIDROIT, etc<sup>19</sup>.

Les travaux et les documents produits par ces instances sont en théorie irréprochables ; mais le problème est qu'ils sont souvent difficilement applicables sur le terrain. Il suffit, pour s'en convaincre, de consulter le « Code de déontologie des archivistes » édicté par l'ICA en 1996 ou le « Statement on Ethical Considerations » (« Déclaration sur les questions d'éthique ») de la SEM en 1998 : effectivement, rien n'y manque ! Ces textes paraissent en soi inattaquables ; mais ils s'exposent au fait que, pour de nombreuses musiques de l'oralité, la notion même d'auteur ou de créateur ne revêt aucune pertinence ; et lorsqu'elle en a une, celle-ci fait souvent appel au registre mythologique ou à des références d'ordre supra-humain, difficilement compatibles avec une logique juridique.

Ce cadre légal a néanmoins le mérite de fixer des normes, même si nous avons conscience de leurs imperfections et de leurs fréquentes inadéquations. Nous savons en outre que ces conventions émanent d'une morale et d'une logique particulières – issues d'une conception essentiellement occidentale et individualiste des droits humains – et que ces normes doivent être harmonisées de cas en cas avec celles des collectivités qu'elles sont censées protéger. On soulignera à ce propos avec Anthony Seeger que :

« Les questions qui touchent à la propriété intellectuelle [...] sont trop importantes pour être laissées aux seuls juristes, car elles

<sup>17</sup> Voir à ce propos [www.afrik.com/article6691.html](http://www.afrik.com/article6691.html) (consulté en janvier 2009).

<sup>18</sup> Constantin Brăiloiu, « Du folklore musical dans la recherche monographique », in Constantin Brăiloiu, *Opere/Œuvres IV*, préfacé par Emilia Comișel, București, Editura muzicală, 1979, p. 84.

<sup>19</sup> Cette question a notamment été débattue lors d'un colloque sur « l'éthique, droit et musique », qui s'est tenu à Montréal du 18 au 21 octobre 2007 et dont les actes sont en cours de publication (2009).

relèvent non seulement du droit (ce qu'on peut faire), mais aussi de l'éthique (ce qu'on devrait faire) »<sup>20</sup>.

Les problèmes relatifs à la propriété intellectuelle s'inscrivent d'ailleurs dans un débat beaucoup plus large, qui inclut également l'autodétermination des peuples, le droit à la terre et les questions écologiques, sur lequel je ne m'étendrai pas ici.

En ce qui concerne maintenant le métier d'anthropologue, et plus particulièrement d'ethnomusicologue, le risque est évidemment qu'une sur-législation paralyse la recherche et nous incite à ne plus rien collecter, et a fortiori à ne plus rien publier, de peur d'empiéter sur les prérogatives des communautés avec lesquelles nous travaillons. J'aimerais à ce propos citer un article publié en 1995 par Monique Desroches et Brigitte DesRosiers, qui posait le débat en ces termes :

« L'anthropologie, rejeton de l'époque coloniale, paie aujourd'hui son tribut en remettant continuellement en question ses catégories heuristiques, ses perspectives et, dans l'absolu, son droit à interroger cet Autre et à parler de lui. La parole du chercheur issue de la tradition européenne porterait-elle les traces des inégalités entre les peuples comme si elle les avait elle-même forgées ? L'ethnomusicologue a failli se taire ; la tentation fut forte, à un moment donné, de n'attribuer de valeur qu'à la seule parole de l'informateur »<sup>21</sup>.

Cette posture est d'ailleurs encore aujourd'hui adoptée par certains ethnomusicologues, qui n'envisagent leurs enregistrements de terrain que comme bases d'analyse, et qui ne feront rien pour les publier et les diffuser au-delà du cercle restreint des spécialistes. Une telle rétention d'information pose alors la question de la finalité de la recherche, même si elle se justifie dans certains cas, en particulier lorsque le chercheur a eu

<sup>20</sup> Anthony Seeger, « La propriété intellectuelle, les archives et les collections audiovisuelles », in Eddy Pennewaert (éd.), *Le patrimoine culturel immatériel. Droits des peuples et droits d'auteur*, Bruxelles, Colophon Éditions, 2007, pp. 70-71 (la version originale, en anglais, de cet article est accessible sur internet : *Intellectual Property and Audiovisual Archives and Collections*, <http://www.clir.org/pubs/reports/pub96/rights.html>, consulté en janvier 2009).

<sup>21</sup> Monique Desroches et Brigitte DesRosiers, « Notes "sur" le terrain », *Cahiers de musiques traditionnelles* n°8, « Terrains », Genève, Ateliers d'ethnomusicologie/Georg éditeur, 1995, p. 8.

accès à des répertoires secrets ou réservés, qu'on lui a expressément demandé de ne pas divulguer.

« Ici se posent de véritables questions éthiques », souligne Seeger. « Si l'artiste émet des restrictions à propos de quelque chose, le collecteur ou le contributeur, ainsi que les archives, devraient prendre toutes les mesures possibles pour respecter ces souhaits. On peut y voir un obstacle à la diffusion, mais cela devrait être un principe fondamental de la politique suivie par les archives »<sup>22</sup>. C'est un tel principe restrictif qu'a par exemple appliqué Gilbert Rouget avec la publication à tirage limité de son étude sur « Deux chants initiatiques pour le culte des vòdoun au Bénin », avec les photographies et les enregistrements de terrain qui l'accompagnent<sup>23</sup>.

De manière générale, la solution en ce qui concerne le dépôt d'enregistrements inédits me semble résider dans l'établissement de protocoles clairs relatifs à toutes les questions de *copyright*. Ces protocoles devraient déterminer les différents droits revenant respectivement à l'interprète (l'individu ou le groupe enregistré), au collecteur et aux archives où les enregistrements sont déposés ; adaptés de cas en cas, ils devraient notamment inclure des clauses relatives à l'éventualité de leur diffusion et de leur publication. De tels documents permettent de poser une référence déontologique, même s'ils ne résolvent évidemment pas le problème des enregistrements anciens, rarement assortis de telles conventions et pour lesquels il est souvent impossible d'en établir *a posteriori*, ni d'ailleurs celui des enregistrements réalisés auprès de communautés « sans écriture », pour lesquelles certains chercheurs ont toutefois imaginé la solution d'enregistrer des accords oraux explicites auprès de leurs informateurs.

Il n'en demeure pas moins vrai qu'un des drames de nombreuses archives ethnomusicologiques demeure la difficulté de leur accès, et que les travaux en cours visant à la mise en réseau, notamment via Internet, des plus anciennes – celles qui ne sont plus protégées par les droits d'auteur (70 ans) et d'éditeur (50 ans) – et de celles dont les ayants droit

<sup>22</sup> Anthony Seeger, *op. cit.*, p. 74.

<sup>23</sup> Gilbert Rouget, *Musica reservata. Deux chants initiatiques pour le culte des vòdoun au Bénin*. Enregistrements, photographies, mise en page et texte de Gilbert Rouget, Institut des France, Académie des beaux-arts, séance du 26 octobre 2005, Paris, Palais de l'Institut, 2006.

le souhaitent sont à encourager le plus vivement, ne serait-ce que pour contribuer à un meilleur partage de ces pans de mémoire<sup>24</sup>.

Un autre aspect de la déontologie professionnelle souvent débattu concerne la manière dont nous sommes amenés à communiquer l'objet de nos travaux. Une position susceptible de concilier les impératifs de la recherche et ceux de l'éthique – et en particulier le respect du droit à la propriété intellectuelle – est celle, issue du courant postmoderniste, qui vise à « abolir les frontières entre le statut d'observateur et celui d'observé, liées aux rapports de domination dans les contextes coloniaux et postcoloniaux », comme l'écrit Dimitri Béchacq à propos de ses travaux sur le vodou haïtien<sup>25</sup>. Le fait d'intégrer un ou plusieurs experts locaux à tous les stades de la recherche et – autant que possible – de la production de ses résultats est ainsi un principe qui a souvent été revendiqué.

Outre son évidente dimension déontologique, une telle démarche se justifie aussi par le fait qu'elle relativise le seul point de vue de l'observateur extérieur, avec ses structures de référence et ses présupposés intellectuels. Elle incite par exemple le chercheur à assumer la part de sa propre subjectivité – y compris ses éventuelles motivations extrascientifiques – en la frottant à la pluralité des autres subjectivités en jeu, et ceci dans toutes les phases de son travail. On se rappellera à ce propos la fameuse formule de Nietzsche (quel que soit le sens qu'elle ait eu pour lui) : « il n'y a pas de faits, il n'y a que des interprétations »<sup>26</sup>.

La prise en compte de ce principe d'intersubjectivité permet en tout cas de dépasser les clivages : elle implique notamment pour le chercheur d'admettre que ce qu'il relate n'est pas la réalité en soi, mais toujours la reconstruction qu'il en propose, laquelle procède d'une perspective et d'un cadre conceptuel particuliers, et donc nécessairement non exclusifs. Comme le souligne François Laplantine,

<sup>24</sup> Voir à ce propos les travaux du réseau ethnoArc (<http://www.ethnoarc.org>, consulté en janvier 2009), ainsi que les articles de Katharina Biegger, Maurice Mengel, Pál Richter et Nicolae Teodoreanu dans Laurent Aubert (éd.), *Mémoire vive. Hommages à Constantin Brăiloiu*, Collection Tabou n°6, Gollion, Infolio/Genève, MUG, 2009.

<sup>25</sup> Dimitri Béchacq, « Courants de pensée, réseaux d'acteurs et productions littéraires. La construction d'un vodou haïtien savant », in Jacques Hainard, Philippe Mathez et Olivier Schinz. (éds.), *Vodou, un art de vivre*. Collection Tabou n°5, Gollion, Infolio/Genève, MUG, 2007, p. 51.

<sup>26</sup> Cité par Jean-Jacques Nattiez, *Profession musicologue*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2007, p. 24.

\* « L'anthropologie, c'est aussi la science des observateurs susceptibles de s'observer eux-mêmes, en visant à ce qu'une situation d'interaction (toujours particulière) devienne le plus consciente que possible. C'est vraiment le moins que l'on puisse exiger de l'anthropologie »<sup>27</sup>.

Cette « utilisation consciente et délibérée de [...] l'approche intersubjective en tant qu'outil méthodologique »<sup>28</sup> s'inscrit ainsi dans une démarche visant à « décoloniser » le regard et le discours sur l'autre, une démarche qui me paraît non seulement recommandable sur le plan de l'éthique, mais qui offre aussi un supplément de fiabilité à la dimension interprétative de l'enquête<sup>29</sup>.

#### ETHNOMUSICOLOGIE APPLIQUÉE ET PATRIMONIALISATION

La perspective de ce qu'il est convenu d'appeler l'« ethnomusicologie appliquée » mérite également d'être considérée car elle manifeste un courant de la discipline complémentaire à ce qui vient d'être énoncé. Voici la manière dont l'ICTM définit cette notion : <sup>P. 73</sup>

« L'ethnomusicologie appliquée est l'approche, guidée par des principes de responsabilité sociale, qui étend les buts académiques habituels d'élargir et d'approfondir la connaissance et la compréhension par la recherche de solutions à des problèmes concrets et par un travail qui s'exerce à la fois à l'intérieur et au-delà des contextes typiquement académiques »<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> François Laplantine, *L'anthropologie*, Paris, Payot & Rivages, 2001, p. 180 (Réédition de : *Clefs pour l'anthropologie*, Paris, Seaglers, 1987).

<sup>28</sup> Laurent Aubert, *Les Feux de la Déesse. Rituels villageois du Kerala (Inde du Sud)*, Lausanne, Éditions Payot, Collection Anthropologie – Terrains, 2004, p. 18.

<sup>29</sup> « Si les mots pour relater nos observations communes sont dans l'ensemble les miens, ils traduisent néanmoins une perception des choses résultant de la complémentarité de nos regards et de nos interrogations. Il me paraît important de le souligner car, dans la mesure où les affinités entre les membres d'une équipe non seulement interdisciplinaire, mais aussi interculturelle, sont réelles, une telle démarche constitue en soi une garantie de fiabilité supplémentaire que, faute de certains critères d'appréciation, l'étranger seul ne serait souvent pas à même d'offrir » (Aubert, *op. cit.*, p. 376).

<sup>30</sup> « Applied ethnomusicology is the approach guided by principles of social responsibility. Which extends the usual academic goals of broadening and deepening knowledge and understanding toward solving concrete problems and toward working

L'ethnomusicologie appliquée est ainsi une ethnomusicologie qui se veut engagée dans une forme ou une autre de coopération, que celle-ci soit tournée vers la conservation d'anciennes formes, d'anciens répertoires, ou vers le développement de nouveaux moyens, de nouveaux débouchés et de nouvelles stratégies de communication pour les musiques qu'elle investit et leurs interprètes. De telles actions peuvent s'exercer essentiellement selon trois axes : d'abord sur le terrain, dans les sociétés d'origine de ces musiques ; ensuite parmi les populations migrantes, pour autant qu'elles le souhaitent ; et enfin vers le monde extérieur, à travers un travail de vulgarisation et de diffusion visant à faire connaître ces musiques hors de leurs frontières culturelles ordinaires. Ce travail peut bien sûr passer par la publication d'écrits, de disques et de documents audiovisuels, mais aussi par l'organisation de concerts, de festivals, de « résidences » ou de stages de pratique musicale à l'étranger. Il peut aussi s'exercer sur place, intégré par exemple à certains projets de tourisme culturel. Il est entendu que, dans ces derniers cas, la musique est nécessairement soumise à un reformatage correspondant à sa finalité nouvelle, et qu'il ne s'agit pas de voiler cette caractéristique, mais au contraire de la faire connaître en tant que telle, y compris les éventuelles transformations esthétiques qu'elle a suscitées.

En ce qui concerne les actions sur le terrain, la première question qui se pose est celle du cadre dans lequel elles devraient être menées. Il est vrai qu'a priori, le contexte institutionnel – essentiellement universitaire et muséal – dans lequel s'exerce ordinairement le métier d'ethnomusicologue prédispose bien mal les professionnels à s'adonner à une forme ou une autre d'action concrète, sinon par la communication des connaissances et des matériaux scientifiques dont ils disposent.

Certaines initiatives ont été menées sur le terrain par des chercheurs, que ce soit individuellement ou dans le cadre d'ONG ou d'associations. Généralement développées sous forme de microprojets réalisés en partenariat direct avec les détenteurs des savoirs concernés, elles ont parfois eu des effets positifs. Des exemples existent, qui ont notamment permis la création d'écoles de musique là où la transmission ne s'exerçait plus par les voies ordinaires, la reconstitution d'ensembles

musicaux avec les derniers tenants d'une tradition fragilisée ou l'encouragement à la pratique de répertoires en voie d'extinction. Ces coups de pouce providentiels ont pu contribuer à créer temporairement une dynamique nouvelle et à susciter un regain d'intérêt de la part des jeunes générations ; mais les pressions économiques sont souvent trop fortes et les mutations sociales trop profondes pour que de telles actions aient des chances d'avoir des effets durables si elles ne sont pas assorties de débouchés immédiats et, à plus long terme, d'un soutien logistique suivi, tout particulièrement pour les musiques dont l'acquisition requiert un degré élevé de technicité, et donc une longue période d'apprentissage.

On considère généralement que ce genre d'actions de sauvegarde est plutôt du ressort d'organisations internationales à vocation culturelle, à commencer par l'Unesco, avec sa section consacrée au « Patrimoine immatériel de l'humanité ». Mais il faut admettre qu'elle est dans l'ensemble mal outillée pour résoudre la plupart des problèmes qui lui sont soumis ; et ceci pour diverses raisons, liées non seulement à l'immensité de la tâche et aux inévitables lenteurs administratives d'une grosse institution, mais encore à l'extrême diversité des cas, et surtout aux limites de sa marge de manœuvre. Les statuts de l'Unesco stipulent en effet que ses membres sont des États, et qu'en toute circonstance, les États demeurent souverains sur leur territoire. Le rôle de l'Unesco se borne ainsi à formuler des principes consensuels, et éventuellement à faire pression pour qu'ils soient appliqués ; mais son pouvoir s'arrête là.

Parmi les récentes actions menées par l'Unesco, rappelons la proclamation, en 2001, 2003 et 2005, des « chefs-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'humanité ». Actuellement au nombre de 90, ces chefs-d'œuvre constituent effectivement un catalogue impressionnant de pratiques culturelles issues du monde entier. Mais ils ne représentent qu'une goutte d'eau dans l'océan, et, même en ce qui les concerne, il n'est pas sûr que ce processus de patrimonialisation ne soit pas, en définitive, en train de faire plus de mal que de bien aux traditions qu'il est censé protéger. En effet, toute action patrimoniale imposée de l'extérieur impose presque inévitablement une forme d'institutionnalisation, et donc de contrôle et de normalisation des pratiques, dont les conséquences sont facilement prévisibles.

L'Unesco a d'ailleurs renoncé à poursuivre cette proclamation de chefs-d'œuvre pour se concentrer sur une nouvelle « Convention pour la

both inside and beyond typical academic contexts » (définition proposée par Svanibor Pettan, responsable scientifique du colloque « Historical and Emerging Approaches to Applied Ethnomusicology », Ljubljana, 8-13 juillet 2008).

sauvegarde du patrimoine culturel immatériel », lancée en 2003 et entrée en vigueur en 2006. Celle-ci a bientôt été suivie par une autre, portant sur la « promotion et la protection de la diversité des expressions culturelles », datant de 2005 et entrée en vigueur en 2007<sup>31</sup>. Ces deux conventions, au contenu plus général et consensuel que celle concernant les « chefs-d'œuvre », sont donc moins susceptibles d'effets pervers du type de ceux que je viens de mentionner. Elles ont à ce jour été ratifiées par 105 États membres<sup>32</sup>. Signalons en passant que les deux seuls gouvernements à les avoir officiellement rejetées sont ceux des États-Unis et d'Israël.

Ayant participé en tant qu'expert associé à certaines sessions visant à l'élaboration de ces projets<sup>33</sup>, j'ai été amené à me demander, là aussi, dans quelle mesure de tels documents avait réellement le pouvoir de « contribuer à la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel de l'humanité », ainsi que le stipule l'Unesco. Ils peuvent certes attirer l'opinion publique, et tout particulièrement celle des décideurs politiques et économiques, sur ce que l'Unesco appelle les « bonnes pratiques » en matière de culture. Mais de telles directives comportent nécessairement des limites, ne serait-ce que parce qu'elles se doivent d'être conformes aux « instruments internationaux existant relatifs aux droits de l'homme », comme l'a justement souligné Riëks Smeets, alors chef de la Section du patrimoine immatériel à l'Unesco<sup>34</sup>.

<sup>31</sup> Dans un courrier adressé le 18 mars 2007 à M. Koichiro Matsuura, Directeur général de l'Unesco, Jacques Chirac affirmait que « cette convention affirme avec force l'égalité de dignité des cultures du monde. Elle inscrit dans le droit international la possibilité pour chaque État de mener la politique culturelle de son choix, dans le respect des valeurs que consacre la Déclaration universelle des Droits de l'Homme. Elle est ainsi la garante de la spécificité des biens et services culturels et audiovisuels dans les négociations internationales. Elle reconnaît le rôle fondamental de la culture dans le développement et instaure des mécanismes de coopération pour aider les États à préserver leur patrimoine, matériel et immatériel, ainsi qu'à défendre leurs créations culturelles » ([http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/actions-france\\_830/diversite-culturelle\\_1046/convention-unesco-sur-protection-promotion-diversite-expressions-culturelles-18-mars-2007\\_47198.html](http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/actions-france_830/diversite-culturelle_1046/convention-unesco-sur-protection-promotion-diversite-expressions-culturelles-18-mars-2007_47198.html), consulté en mai 2008).

<sup>32</sup> Ce chiffre correspond à la liste des États signataires au 10 décembre 2008 (cf. [www.unesco.org/culture/ich/index.php?pg=00024](http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?pg=00024), consulté en janvier 2009).

<sup>33</sup> Voir Laurent Aubert, « Question de mémoire : les nouvelles voies de la tradition », *Internationale de l'Imaginaire* n°17, « Le patrimoine culturel immatériel. Les enjeux, les problématiques, les pratiques », Arles, Babel, 2004, pp. 113-123.

<sup>34</sup> Riëks Smeets, « Réflexions autour d'un projet de convention internationale pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel », *ibid.*, p. 206.

Les « bonnes pratiques » édictées par l'Unesco semblent faire écho aux notions platoniciennes du Vrai, du Beau et du Bien : elles proclament en tout cas un ensemble de normes excluant implicitement les « mauvaises pratiques » – celles qui ne respectent pas les droits humains en particulier ceux des minorités, qui dénotent une ségrégation sur des critères de genre, qui font appel à l'usage d'alcool ou de stimulants, ou encore qui impliquent une forme ou une autre de mutilation... Effectivement, vu sous cet angle, une comparaison peut être envisagée. Mais la principale différence est que l'Unesco – comme toute organisation internationale contemporaine – fonctionne sur la base d'un consensus, et que son action est nécessairement soumise à diverses pressions, alors que Platon était un philosophe, un homme libre, sans compromission, et que ses propos émanaient d'une vision contemplative de l'ordre du monde : il ne cherchait pas à préserver un patrimoine, mais à formuler les principes de la Cité idéale.

La notion même de préservation est d'ailleurs en soi ambiguë. En effet, qui dit préservation, dit contrôle. La juriste Marie Cornu souligne à ce propos que :

« Les interrogations autour de la notion de patrimoine immatériel renvoient à la nature du contrôle exercé au plan local et international ainsi qu'aux types de protection que peut offrir un instrument international »<sup>35</sup>.

La question qu'on peut se poser à ce stade est, tout d'abord, de savoir s'il est opportun de vouloir préserver artificiellement des cultures musicales, des « espèces musicales », de la même façon que d'autres se vouent à la préservation d'espèces animales ou végétales. Il y a en effet là une forme d'assistanat, d'ingérence « à la Bernard Kouchner », qui, si elle n'est pas appliquée avec tact, pourrait être assimilée à une démarche de type paternaliste, voire franchement néocolonialiste et, en définitive, faire plus de mal que de bien.

Un autre risque de ce type d'action est qu'elle tend à « figer le temps et l'espace de ceux qu'il faudrait sauver », comme le soulignait

<sup>35</sup> Marie Cornu, « La protection du patrimoine culturel immatériel », in Nébila Mezghan & Marie Cornu (éds.), *Intérêt culturel et mondialisation*, tome 2 : « Les aspects internationaux », Paris, L'Harmattan, Collection Droit du patrimoine culturel et nature, 2004, pp. 197-218.

Steven Feld<sup>36</sup>. La remarque est importante : un corpus musical n'est en effet pas un patrimoine immuable, fixé une fois pour toutes dans le temps et l'espace, mais une matière éminemment ductile et malléable, en constante transformation. Si une pratique musicale est menacée de disparition, c'est qu'en l'état, elle ne répond plus aux attentes de la communauté à laquelle elle s'adresse, qu'elle n'est plus adaptée à aucune situation de jeu, et qu'elle a donc perdu sa raison d'être. C'est alors sa mémoire qu'il convient éventuellement de conserver, à travers les traces qui auront pu en être préservées. De vouloir en maintenir les formes seules au nom de la tradition ou de l'identité culturelle équivaut à une forme de « sanctuarisation », qui risque de l'exposer à la sclérose et aux manipulations idéologiques de toutes sortes ; nous avons déjà connu cela avec les dérives et les récupérations politiques des mouvements folkloristes des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles.

#### DES MUSIQUES MISES EN SPECTACLE

Le grand marché des « musiques du monde » est dès lors devenu un des débouchés les plus lucratifs – parfois le seul – pour de nombreux musiciens originaires des pays dits « émergents ». D'une part, cette perspective stimule la création et permet à certains courants novateurs de se manifester et de se confronter aux enjeux de la scène internationale ; d'autre part, et paradoxalement, elle offre de nouveaux horizons à des pratiques musicales souvent fragilisées dans leur propre société, mais valorisées hors contexte. Dans certains cas, on constate même que ce transfert contribue à réanimer des pratiques qui semblaient en voie d'extinction, notamment en stimulant l'intérêt de la jeune génération pour ces musiques et pour les éventuels bénéfices dont elles paraissent porteuses. Soulignons que, contrairement à ce qui a parfois été dit, le « passage par l'étranger » et la « mise en spectacle » qu'il suppose peuvent avoir des effets positifs, non seulement sur le plan économique, mais aussi sur celui de l'auto-estime et du prestige social qui en découlent pour celles et ceux qui se prêtent au jeu avec succès.

<sup>36</sup> Steven Feld, « From Schizophonia to schismogenesis : The discourse and practice of world music and world beat », in George Marcus & Fred R. Myers (éds.), *The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology*, Berkeley, University of California Press, 1995, pp. 96-126.

Les référents circonstanciels d'une musique disparaissent évidemment – ou plutôt sont profondément modifiés – dès lors qu'elle s'exprime hors de son cadre de référence. Elle devient une musique « en représentation », un « spectacle », que ce soit à l'étranger dans le cadre de tournées ou de festivals ou sur place pour une audience de touristes. La performance musicale est alors soumise à un processus d'esthétisation destiné à répondre aux besoins de la manifestation et du public auquel elle s'adresse. Qu'elle apparaisse sous une forme prétendument « traditionnelle » ou « authentique », sous une version folklorisée et normalisée, « homogénéisée », ou sous un habillage ouvertement moderne et transculturel répondant aux exigences du marché de la *world music*, la musique perd évidemment son ancrage culturel pour devenir un produit de consommation qui, comme tout autre, est dès lors soumis aux lois de l'offre et de la demande.

Mais la concurrence est rude, et les compromis qu'elle suscite multiples. De telles perspectives impliquent d'une part la présence d'intermédiaires fiables et l'intégration à des réseaux de diffusion toujours aléatoires, d'autant plus si l'expression musicale proposée n'est pas en phase avec les derniers courants de la mode ; et d'autre part une reconstruction de l'objet de la prestation, un nouveau formatage destiné à répondre à la demande de ses nouveaux destinataires. Quoi qu'il en soit, ces pratiques décontextualisées, ou plutôt transcontextualisées, sont désormais un fait qui dépasse largement le seul domaine des « musiques du monde » ; elles s'inscrivent dans la logique de la mondialisation des marchés et de la « nouvelle problématique de l'identité culturelle » qu'elle a engendrée, comme l'a notamment souligné Jérôme Fromageau<sup>37</sup> :

« "Défi pour la diversité culturelle", la mondialisation est un concept d'une redoutable efficacité symbolique, écrit-il, même s'il n'est pas aisé d'en proposer une définition. Le mot est récent [...], mais il n'empêche que son enracinement dans une réalité historique très contemporaine ne doit pas occulter le fait qu'il correspond à bien des situations antérieures. [...] La nouveauté, car il y a nouveauté, réside dans le prodigieux déploiement des nouvelles technologies de

<sup>37</sup> Jérôme Fromageau, « Mondialisation et culture : les interrogations d'un juriste », in Nébila Mezghani & Marie Cornu (éds.), *Intérêt culturel et mondialisation*, tome 1, « Les protections nationales », Paris, L'Harmattan, Collection Droit du patrimoine culturel et naturel, 2004, p. 12.

l'information et de la communication qui engendrent des interrelations dynamiques. La technologie facilitant les échanges provoque la totale inefficacité du contrôle de flux et cela d'autant plus que de tels progrès technologiques ont été réalisés sur une très courte période. C'est dans un tel contexte qu'émerge "une nouvelle problématique de l'identité culturelle" ».

Il faut à cet égard souligner l'émergence, un peu partout dans le monde, de « jeunes musiques »<sup>38</sup> en priorité destinées à des audiences locales ou régionales, et ne devant rien aux incitations de l'étranger, si ce n'est l'éventuel apport d'instruments ou de procédés musicaux importés. Certaines de ces musiques s'intègrent à des contextes préexistants, où elles remplacent d'anciennes formes rendues désuètes par le changement des mentalités et des attentes esthétiques de leurs destinataires ; d'autres coexistent avec celles-ci, par exemple selon la fraction du public visée par telle ou telle phase d'un événement comme une fête calendaire ou une cérémonie de mariage ; d'autres encore répondent à des situations musicales inédites, auxquelles elles sont expressément destinées. Il est avéré que de telles mutations ont eu lieu en tout temps et en tout lieu. En effet, comme l'écrit l'historien et essayiste Tzvetan Todorov, « rien n'est plus normal, plus commun que la disparition d'un état précédent de la culture, son remplacement par un état nouveau »<sup>39</sup>. La particularité de l'époque actuelle réside cependant dans la rapidité croissante et la radicalité des transformations en cours. Il est évident que l'influence des médias, y compris sur Internet, y est pour beaucoup ; mais l'intérêt que présentent ces « nouvelles musiques », notamment pour le chercheur, réside dans la spécificité des réponses qu'elles apportent localement à des sollicitations dont la nature s'inscrit dans un « nouvel ordre » largement tributaire de la mondialisation.

Si cette problématique découlant de la mondialisation concerne aujourd'hui l'ensemble des pratiques musicales, elle est particulièrement significative dans le cas des musiques dites « migrantes » ou « issues de l'immigration ». En effet, la reterritorialisation d'une musique suscite des

ME&E

<sup>38</sup> Voir notamment Julien Mallet, « "Asio Elany !" Le tsapiky, une "jeune musique" qui fait danser les ancêtres », *Cahiers d'ethnomusicologie* n°21, « Performance(s) », Genève, Ateliers d'ethnomusicologie/Gollion, Infolio, 2008, pp. 155-174.

<sup>39</sup> Tzvetan Todorov, *La peur des barbares. Au-delà du choc des civilisations*, Paris, Robert Laffont, 2008, p. 89.

processus de syncrétisme inédits, ne serait-ce que par l'abondance de stimuli nouveaux auxquels elle est soumise. Nous assistons en fait à une complexification croissante de la notion d'appartenance culturelle, dans laquelle les référents identitaires « du sang » se mêlent à ceux « du sol » et souvent s'y dissolvent. Il faut alors se garder d'assimiler flux musicaux, flux humains et flux commerciaux, dont les devenirs ne se recoupent pas forcément. La transplantation des musiques est en effet distincte de celle des porteurs de musique, de même que la musique en tant que bien culturel se démarque de la musique comme produit de consommation.

La situation vécue par les migrants – musiciens ou non – met en exergue la dimension à la fois individuelle, cumulative et, dans une large mesure, élective de la notion de culture : nul n'est aujourd'hui tenu de s'inscrire dans la tradition héritée des générations qui l'ont précédé, ni d'ailleurs d'y renoncer. Les cas de conservatisme musical se rencontrent ainsi dans l'émigration aussi souvent que ceux de dissolution, et ceci indépendamment de la distance spatiale et temporelle qui sépare un individu ou une communauté de la terre de ses ancêtres. Les musiciens migrants sont amenés à se situer par rapport à leurs « racines », à leur culture d'origine – ou à la perception qu'ils en ont – tout comme ils doivent trouver leur place dans leur nouvel environnement, y compris éventuellement vis-à-vis de leur propre diaspora. À cet égard, les solutions adoptées sont d'une extrême diversité, compte tenu de facteurs à la fois sociologiques, psychologiques et économiques, dont l'incidence sur les choix artistiques demeure prépondérante<sup>40</sup>.

#### PERSPECTIVES...

De tous les cas évoqués, il ressort que nous sommes nécessairement amenés à repenser l'ethnomusicologie en tant que discipline, ne serait-ce que parce que le monde change et que nous sommes confrontés à des enjeux nouveaux, à des paramètres inédits. Le grand paradoxe de l'ethnomusicologie contemporaine est que, presque partout, les musiques qui ont fait ses beaux jours sont en train de

<sup>40</sup> Voir à ce propos Laurent Aubert, « Les passeurs de musiques : images projetées et reconnaissance internationale », in Laurent Aubert (éd.), *Musiques migrantes. De l'exil à la consécration*, Genève, Gollion/Infolio/ME&E, Collection Tabou 2, 2005, pp. 109-127.

cf. Bourke, CIM (coll. par Jean)

disparaître, et qu'il est probable que celles qui sont amenées à survivre en tant que telles ne le pourront qu'à travers une forme ou une autre de recontextualisation.

« N'est-ce pas au cœur de cette contradiction que l'ethnomusicologue est aujourd'hui obligé de travailler ? », s'interroge Julien Mallet<sup>41</sup>. Cette question nous incite en tout cas à dépasser les discussions stériles auxquelles ont donné lieu les vieux clivages entre tradition et modernité, ou entre culture collective et création individuelle. Si, effectivement, on peut admettre que, de manière générale – avec heureusement de nombreuses exceptions –, la diversité des langages musicaux s'affadit et que leur esthétique a tendance à s'homogénéiser, en particulier au niveau des échelles, des rythmes et des timbres, il n'en demeure pas moins vrai que toute musique est toujours une manifestation sociale et une expression culturelle hautement révélatrice, et qu'en tant que telle, elle mérite notre attention la plus vive.

L'ethnomusicologie est aujourd'hui amenée à considérer tous les paramètres de la musique en tant que fait humain, tous ses aspects – ce qui ne veut évidemment pas dire que tout ethnomusicologue se doit de le faire ; la recherche aura toujours besoin de ses spécialistes de terrain. Mais, pour faire face aux enjeux du XXI<sup>e</sup> siècle, nous ne devons pas seulement investir de nouveaux territoires et développer des axes de recherche inédits ; il nous faut aussi de toute urgence repenser le rôle de notre discipline dans la société, prendre position et explorer de nouvelles stratégies de communication, faute de quoi il est probable qu'elle ne parviendra pas longtemps à justifier sa place au sein du monde académique.

---

<sup>41</sup> Julien Mallet, « "World Music". Une question d'ethnomusicologie ? », *Cahiers d'études africaines* n°168, 2002, disponible via <http://etudesafricaines.revues.org/index168.html>, consulté en janvier 2009.

