

Musiques du monde: le point de vue d'un ethnomusicologue

Bernard Lortat-Jacob

CNRS, Paris

Revista Transcultural de Música
Transcultural Music Review

À l'heure où il n'est question que de mondialisation, et tandis que les musiques du monde occupent une place décisivement importante dans l'ensemble des productions musicales et discographiques, Bernard Lortat-Jacob fait entendre sa voix : celle d'une ethnomusicologue...

Sous une forme sensiblement plus développée, cet article a été publié dans L'Internationale de l'imaginaire [,N°11], numéro consacré aux musiques du monde, sous le titre : "derrière la scène : le point de vue de l'ethnologue": pages 156-171

1. Du malaise des ethnologues

On ne peut plus l'ignorer : les musiques du monde sont plus que jamais présentes chez les disquaires et dans les théâtres occidentaux. Cultures du monde en France - le guide, paru tout récemment [édit. Plume, 1999] nous le rappelle avec clarté : rien que pour la France, une vingtaine de collections de disques nous rendent ces musiques accessibles, et quelque deux cent cinquante lieux de diffusion leur consacrent des programmes spécifiques.

Partons d'un constat paradoxal : il semble bien que, de façon confuse au moins, ces pratiques de diffusion largement débridées, gênent les ethnomusicologues professionnels. Constat paradoxal, en effet, car ces lieux et moyens de diffusion désormais multipliés font entendre des cultures musicales que, précisément, les ethnomusicologues ont pour mission de faire connaître. Certes, tous ne réagissent pas de la même façon sous la pression désormais massive de la médiatisation — "Ils ne meurent pas tous, mais tous en sont frappés", comme aurait pu dire La Fontaine —, mais beaucoup s'en troublent. Ce trouble ne s'exprime pas nécessairement du haut d'une tribune; il se murmure plutôt dans ce contexte est déterminant. Mieux vaut, diront-ils, voir et entendre les Pygmées dans leurs campements, les Balinais dans leurs banjar, les Berbères dans leurs fêtes: "Là-bas, c'est tellement mieux!"

Les ethno(musico)logues entreraient donc dans la catégorie les "derniers snobs". Non seulement ils voyagent et ont l'extraordinaire privilège d'approcher les cultures des autres dans leur contexte réel, mais ils sont même payés pour cela [certains d'entre eux, du moins]. De leur côté, les ethnomusicologues, déçus par les spectacles que leur offrent les théâtres occidentaux, ne manqueront pas d'avancer quelques arguments :

— d'ordre éthico-financier [les deux choses étant malheureusement bien souvent associées]. C'est ainsi que beaucoup d'ethno(musico)logues sauront témoigner de ce que la venue d'un groupe dûment rétribué — même peu, car [diront-ils], "pour eux, c'est

toujours somptueux..." — introduit presque toujours un grand trouble dans le village ou la tribu d'origine. Dans le fond, si, comme en occident, les Africains de la brousse, les paysans du Yémen ou les Bergers de Sardaigne avaient des conceptions exclusivement mercantiles de leur art, le problème ne se poserait pas. Mais on sait qu'il n'en est rien : seuls les musiciens professionnels — et encore, pas tous — sont susceptibles d'associer et de proportionner, comme n'importe quel pianiste de chez nous, leur savoir à une rétribution personnelle. On le sait, le savoir traditionnel est toujours un savoir partagé. Ou, en tout cas, toujours plus largement partagé que le nôtre, lequel reste, le plus souvent confiné dans des lieux de transmission et de diffusion hautement spécialisés [conservatoire d'une part, salle de concert de l'autre]. C'est pourquoi, face à de telles embûches, les plus protectionnistes des ethnologues n'hésiteront pas à demander qu'on arrête toute forme de spectacles, pour éviter des circulations d'argent toujours difficiles à maîtriser : non seulement pour mettre fin à des privilèges abusivement accordés à ceux qui se produisent, mais encore pour épargner un traumatisme à ceux qui n'auront rien et qui demeurent au pays.

Reste l'argument esthétique et éthique stricto sensu. Pour le premier d'entre eux, seule une longue thèse (une de plus!) saurait nous détailler les étranges relations qu'entretiennent l'ethnologie et une esthétique marquée par l'exotisme. Cela étant, considérer l'ethnologue comme un voyageur privilégié — voire un snob — ne me gêne pas¹. Dans le fond, et en dépit du respect que l'on doit à l'auteur de *Tristes tropiques* [on se souvient du début : "Je hais les voyages et les explorateurs..."], l'ethnologie n'est pas autre chose qu'une "exploration raisonnée", si l'on veut bien laisser à chacun de ces mots sa réelle valeur. Et, à travers cette "exploration", l'ailleurs prend souvent la valeur du sublime — un sublime que les ethnologues ont justement pour mission de rendre familier. On voit à quel point la démarche est grisante. De sorte qu'aucune représentation sur une scène européenne, aussi élaborée soit-elle, ne peut prétendre réussir à associer les deux termes d'une aussi étonnante aporie. Le sublime est rarement au rendez-vous : les clés qui vous en donnent l'accès font le plus défaut [elles se réduisent souvent à quelques notes de programme plus ou moins explicites] et, de toutes façons, le spectacle est toujours lointain : il n'est donc jamais familier. Et c'est à cette impossible collusion du sublime et du familier, via le spectacle, que doit se mesurer la désillusion de nos collègues lorsqu'ils assistent à quelque représentation de musiques moluque, touarègue ou sarde.

Quant à l'argument éthique proprement dit, il repose tout entier sur le fait que les ethno(musico)logues sont [ou s'estiment être] d'irremplaçables témoins et que, à ce titre, ils sont qualifiés pour faire entendre leur voix, en principe objective. De fait, ils ont le plus souvent la confiance des gens chez qui ils travaillent; ils peuvent en être les porte-parole, ² ce qui impose certains devoirs et donne certains droits. Et c'est à ce titre que, sans être à proprement parler, corporatistes, les ethno(musico)logues ont tous une certaine propension — voire une vocation — au protectionnisme.

De sorte que les problèmes rencontrés ne se résument pas à des considérations d'intérêt, ni à de simples faits d'imparité monétaire (entre la roupie et le dollar par exemple) même si, comme on sait, les histoires d'argent ont toujours leur importance dans les affaires humaines. Il me faut, en outre, préciser, à titre personnel, que je n'ai pas une passion pour la morale et il ne me semble pas indispensable que les ethno(musico)logues se transforment en une sorte de "Conseil de l'Ordre" se consacrant à une déontologie prétendument souveraine. Bref, au nom d'un certain libéralisme, il est possible d'accepter beaucoup de choses. À condition que chacun soit réellement informé sur ce qu'il fait. Ce qui, je crois, n'est pas toujours le cas. Aussi, cet article prétend-il apporter une modeste lumière à un débat, dont — si j'en juge d'après les réactions entendues lors d'un colloque récent sur le sujet 3 — est très souvent escamoté... et tout en sachant que cette lumière n'aveuglera pas le lecteur.

2. Deux ou trois choses que je sais d'elle...

C'est, bien sûr, de la musique qu'il s'agit. Et, sous une forme nécessairement très condensée, j'aborderai cinq points la concernant: 1] la musique comme langage universel — aphorisme des plus communs; 2] le champ couvert par le mot musique; 3] et 4] la notion de musique traditionnelle et de tradition; 5] la mission de l'ethno(musico)logue. Et, pour conclure, je ferai une proposition d'ordre réglementaire et non philosophique concernant les salles dites "de spectacle", afin de corriger l'impression d'"ethnopessimisme" latente dans cet article.

1. La musique comme langage universel.

Non seulement, en termes scientifiques, la musique n'est pas un langage, mais, du fait de son caractère éminemment culturel, de ses dimensions esthétiques propres, de la diversité de ses expressions et — plus encore — de la variété des codes qu'elle utilise, elle n'a aucune vocation à l'universalité. N'en déplaise à des idéologues aussi sympathiques et généreux qu'un Yehudi Menuhin, par exemple, l'intercompréhension des peuples à travers la musique est une utopie. Les musiques sont l'expression majeure de la différence et de l'identité. C'est ce que nous enseignent la pratique de l'ethnomusicologie. Celui qui fait une musique différente de la vôtre — celle d'une vallée voisine pour les gens du Haut-Atlas, ou d'une proche contrée pour les bergers de Sardaigne — pratique une forme de borborygme musical. La tour de Babel musicale existe bel et bien, contrairement à ce que veulent nous faire croire les apôtres prosélytes de la "World Music" et, à leur suite, quelques stars naissantes de la musique traditionnelle. L'idéologie "World Music", elle, se présente comme universelle. A ce titre, elle est fautive, et même dangereuse.

Il n'en reste pas moins que, comme chacun sait, les expressions non plus strictement régionales, mais réellement planétaires s'affirment

chaque jour. Daniel Cohn-Bendit a peut être raison de penser — parmi d'autres choses — qu'on avancera sur les problèmes ethniques de la Bosnie-Herzégovine en favorisant l'éclosion d'un Rock néo-yougoslave et en programmant, sur place, un énorme Woodstock. Un "Woodstockovitch", en quelque sorte. Mais ce type d'initiative n'intéresse pas, au premier chef, l'ethnomusicologie. Ce n'est pas que rock ne l'intéresse pas, mais elle a d'autres urgences et pour vocation première d'étudier des faits micro-culturels, non les grandes messes inter-culturelles.

2. La musique, c'est toujours beaucoup plus que la musique:

L'expression est certes un peu elliptique. Je la tiens de Gilbert Rouget. En effet, le même terme est répété deux fois. La seconde occurrence du mot musique renvoie à la dimension acoustique de la musique; la première à sa dimension sémantique. Une sémantique complexe et toujours obscure, certes, mais néanmoins réelle, que s'efforcent de connaître les ethnomusicologues.

Pour rester concret, je me référerai à mon dernier livre consacré au chant polyphonique de Sardaigne 4 où il apparaît que la musique est à la fois : 1. Expression d'une pensée abstraite [sa construction l'atteste] et forme-symbole [produit de calculs théologiques]; 2. Projet esthétique : elle pénètre un champ de signification où l'ineffable a certes sa place; mais où la douleur et la douceur s'expriment de façon contiguë [il s'agit précisément de chants religieux liés au rituel de la Semaine Sainte]. Ce rapport entre douleur et douceur est au centre d'un débat entre les chanteurs et renvoie directement à leur conception du monde et du sacré; 3. Témoin d'une entente sociale et, à ce titre, pleinement révélatrice de la personnalité des chanteurs. Ceux qui sont animés par un esprit de domination, pratiquent le défi et chantent d'une voix rugueuse et forte. Les pacifistes et les doux chantent d'une voix plus sereine. L'homme est toujours derrière le chant qu'il exécute et, derrière l'homme, des conceptions précises d'une certaine façon d'être-au-monde. 4. Incarnation de l'ineffable : Plus largement, le chant représente le divin et a l'étrange propriété de pouvoir le figurer de façon assez précise: c'est la quintina, la "voix de la vierge", dont la présence acoustique est toujours perceptible, même si elle échappe à l'auditeur non averti. Cette voix fusionnelle, obtenue par une juxtaposition des quatre voix du chœur, est d'une nature en quelque sorte "métaphysique". La vierge est acoustiquement configurée. Elle est une photographie acoustique du divin. En chantant, les confrères, qui pourtant ne connaissent pas très bien le sens des textes qu'ils chantent produisent de l'Histoire sainte, comme autrefois les peintres de la Renaissance offraient une figuration concrète et picturale de leur catéchisme. Mais la musique est aussi, et simultanément, 5. Un vecteur du politique . Elle est liée au pouvoir et, d'ailleurs, pour les rituels, personne ne chante "librement". Pour chanter, il faut être choisi par le

Prieur de la confrérie, lequel "fait ses comptes" avant d'investir ses différents chanteurs.

A travers ce court exemple, qu'il n'y a pas lieu de développer ici, on comprendra que la musique recouvre et irrigue à peu près tous les aspects culturels et humains que l'anthropologue a le devoir et le métier de détecter. De sorte qu'une culture musicale ne peut se concevoir comme une machine à programmer des sons mais comme un dispositif à produire du sens, lequel passe par un agencement de sons et une volonté d'expression que particularise chaque culture. Ces considérations doivent être prises très au sérieux par ceux qui acceptent les lourdes charges et responsabilités d'organiser des concerts dans des théâtres occidentaux.

3. Musique traditionnelle:

Le terme est impropre. Non pour des raisons lexicales, qui renvoient elles-mêmes à quelque interminable débat : "où commence la tradition et où elle finit-elle?" mais pour des raisons logiques. "Musique traditionnelle" est une syllepse, tout comme l'expression "minuit sonnèrent" donnée par le Robert. Minuit n'a jamais sonné et ne sonnera jamais. Seul le carillon indiquant qu'il est minuit peut le faire.

De la même façon, la musique n'est pas traditionnelle. Seul l'est le milieu qui la produit. Musique de milieu (ou de société) traditionnel(le), pourrait-on dire. De sorte qu'une musique produite à la Maison des Cultures du Monde, au théâtre de la Ville ou en tout autre lieu n'est plus à proprement parler traditionnelle, puisque la société qui la porte n'est pas convoquée à la messe qui en célèbre l'existence. Conçédons que la forme peut en être traditionnelle, mais pas le fond, qui est "resté au pays" et qui, pour mieux dire, "constitue" le pays.

4. La tradition:

C'est ce qui nous a été donné à notre naissance. C'est "ce que nous avons trouvé dans notre berceau", disent souvent les gens eux-mêmes, sans y voir de malice et en confondant très spontanément leur état de nature et leur état de culture.

Rien de plus faux, bien entendu car, pour pouvoir être dénommée comme telle, une tradition se (re)construit chaque jour; elle est donc fondamentalement active et, productrice de sens, elle mobilise ses acteurs. Elle est donc tout sauf un phénomène naturel et se présente comme une configuration changeante, suscitant des conduites parfois hésitantes et des comportements fragiles. Une tradition est "illusion de permanence", comme le dit justement Woody Allen dans un de ses derniers films "Harry dans tous ses états". Les traditions, surtout lorsqu'elles sont vivantes, sont paradoxalement presque toujours dotées d'un fort pouvoir intégrateur. Et l'on pourrait d'ailleurs s'interroger longuement sur les raisons de ce paradoxe. Ces traditions-là n'ont pas grand chose à craindre d'une diffusion massive et s'expatrient sans

problème, puisque l'intérêt majeur des gens qui les connaissent c'est de continuer à les pratiquer et à les faire vivre sur place au jour le jour. Mais reconnaissons que, aujourd'hui du moins, toutes les traditions ne sont pas de cette nature.

5. L'ethno(musico)logue:

Il n'est pas celui qui "va sur le terrain", mais celui qui y retourne. Cette idée de retour est centrale. Lorsque le terrain se déroule bien, chaque retour est une fête, et la confiance croît en même temps que la multiplication des visites. Les Indiens des différents groupes d'Amazonie — qui ont chacun "leur" ethnologue — passent des soirées, me dit-on, à comparer les fidélités qu'on leur accorde. Ils ironisent: "Ah? votre ethnologue n'est pas venu vous voir depuis trois ans; le mien était là l'année dernière..." Ce "retour obligé" est générateur d'un double crédit — celui de "ses" Indiens, et celui de ses collègues et interlocuteurs — dont l'ethnologue a toutes les raisons de s'enorgueillir : les uns comme les autres sauront tirer les conséquences de ces retours réitérés et accorder quelque valeur à ses assertions.

3. Du côté des spectacles ou comment améliorer les conditions de diffusion des musiques du monde ? éléments de réflexion. Les réflexions qu'on va lire sont nées à l'occasion de la future création à Paris du "Musée des Arts et des Civilisation". Soit le MAC : nouveau Musée de l'Homme, en quelque sorte, revisité par quelques concepteurs qui, tous, ne se sont pas encore fait connaître, et dont, en ce moment, on parle beaucoup dans la presse.

La création de ce nouveau Musée, décidée, comme on dit, "au niveau des plus hautes instances de l'Etat", et dont chacun espère qu'il ne sera pas une simple vitrine esthétisante des diverses expressions du monde reconnues comme belles par un Occident volontiers édicateur de normes technico-esthétiques, offre l'occasion non seulement de penser la culture des autres, mais de repenser nos propres habitudes culturelles, notamment en matière de spectacle. L'auteur de ces lignes a donc, pour l'occasion — et bien qu'il n'ait pas de compétences techniques particulières dans le domaine — ébauché un projet de salle de spectacle qui, précisément, ne serait pas être, à proprement parler, une salle de spectacle 5 .

Ce projet part de l'observation que, pour ce qui est des spectacles de musiques du monde, les pratiques actuelles relèvent d'un étrange paradoxe: ces spectacles, toujours plus nombreux, offrent une immense variété d'expressions [opéra de Pékin, bardes turkmènes, kawali pakistanais, polyphonistes pygmées etc...]. Mais, en même temps, le caractère spécifique de ces expressions n'est pas pris en compte par ceux-là mêmes qui veulent, justement, en célébrer la particularité, en utilisant des salles de théâtre qui ont été conçues pour tout autre chose. En les conditionnant de la sorte, on nie leur nature propre, qu'il s'agirait au contraire de mettre en évidence.

Il s'agit donc maintenant de repenser complètement nos espaces de diffusion qui, par leur structure et leur fonction, imposent autoritairement leurs conditions de réception aux productions qu'elles accueillent.

En effet, l'espace théâtral traditionnel, classique, se déroulant le plus souvent dans des salles "à l'italienne", est à la fois 1] un lieu [d'un côté les acteurs, de l'autre le public assis, généralement sur des chaises, le plus souvent rouges]. Entre les deux: un mur symbolique qu'on ne peut franchir que latéralement, après le spectacle, lorsqu'on a l les couloirs des institutions scientifiques ou à l'occasion des entractes de concert, mais il n'en est pas moins réel.

Allons! diront certains: les raisons sont toutes simples ; "ce que veulent les ethno(musico)logues, c'est d'abord protéger leur terrain, et par là-même, leur profession; voici pourquoi ils n'aiment pas voir les musiques dont ils s'occupent s'exhiber à tout vent. C'est pour les mêmes raisons qu'ils acceptent mal que les gens dont ils s'occupent sortent de chez eux pour fréquenter les théâtres occidentaux".

Il serait aisé de montrer que cet argument — même à travers la formulation forcée que je lui donne — n'a pas une grande portée. Pourquoi? D'abord, parce que le corporatisme est peu présent dans la profession [les ethnologues sont d'ailleurs trop peu nombreux pour constituer une véritable corporation]; ensuite, parce que le monde est assez vaste et diversifié pour laisser des espaces à la fois aux activités de recherche et aux actions de diffusion; enfin et surtout, parce que, dans leur ensemble, les actions de diffusion ne relèvent pas du champ de recherche prioritaire de l'ethno(musico)logie. Au risque de simplifier un peu, disons que le spectacle est une chose, et la science — aussi "humaine" soit-elle — une autre.

De leur côté, les ethnomusicologues, déçus par les spectacles que leur offrent les théâtres occidentaux, ne manqueront pas d'avancer quelques arguments :

— d'ordre esthétique d'abord : ce qui leur est donné à voir n'est pas conforme. Il y manque, le contexte; ore privilège d'être l'ami d'un acteur ou d'un musicien et qu'on peut aller le voir dans sa loge; 2] une institution, avec ses programmations, ses conventions, ses abonnements, ses publics hiérarchisés [à la fois spatialement, socialement et financièrement], ses durées, ses applaudissements et, plus largement ses critères esthétiques: "ça passe la scène/ou ça ne passe pas la scène"; 3] un répertoire : tous les spectacles sont programmés en fonction de leur dimension spectaculaire, précisément, et de la scène européenne en particulier; ils doivent s'y conformer. Certains s'y prêtent [ce sont les plus rares], d'autres non. D'autres encore s'en accommodent comme ils peuvent et, pour "passer la rampe", acceptent de sérieux sacrifices. D'autres s'y adaptent de force: c'est ainsi que, voulant montrer qu'ils chantent des chants de moisson, des chanteurs yéménites ou albanais, des paysannes chanteuses bulgares, font semblant de se servir d'une faucille et de cueillir des gerbes, grâce à une scénographie figurative que ne renierait pas Greuze lui-même.

Ajoutons à cela que, pour les musiques du monde, on a désormais recours systématiquement à l'amplification (qui n'a pas pour seul effet de renforcer le son), et à des éclairages souvent puissants, qui n'ont pas pour seul effet d'aider la visibilité: sons et lumières amplifiés renforcent aussi l'épaisseur du mur existant entre acteurs-musiciens et publics. Espace théâtral, scénographies imposées [du côté des acteurs et de la mise en scène], positions désespérément assises [du côté du public], entractes et conduites programmées, applaudissements, amplifications de tout genre etc. , n'offrent rien de compatible avec le respect que l'on doit porter aux diverses expressions musicales du monde.

D'où la nécessité de re-penser fondamentalement le rapport public/acteur, dans un projet où l'utopie devrait prendre corps en une réalisation architecturale spécifique pensée non pas en fonction d'une attente "pré-programmée", du public, mais en fonction des exigences mêmes de ce[ux] qu'il s'agit de montrer.

Dans l'article de l'International de l'imaginaire, suit un projet architectural pour la création d'une salle pensée en fonction de la nature de nombreuses "musiques du monde".

[Chants de Passion, Au coeur d'une confrérie de Sardaigne, Edit. du Cerf, 1998] .voire un snob — ne me gêne pas.

Je n'irai pas pour autant suivre les thèses prétendument neuves de l'école post-moderne très en vogue aux Etats-Unis qui n'hésite pas à associer l'ethnologie classique au colonialisme [et la condamne à ce titre], puisqu'elle est supposée se fonder sur l'utilisation d'outils conceptuels supposés universels et, à travers ses travaux et ses publications, n'a de cesse d'affirmer la suprématie des outils conceptuels de l'Occident.