Document generated on 07/19/2025 11:06 a.m.

Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique

Du « bon usage » des musiques du monde. Questions sur une éthique de la diversité culturelle
On the “Proper Use” of World Musics. Reflections on the Ethics of Cultural Diversity

Laurent Aubert

Volume 11, Number 1-2, March 2010

Éthique, droit et musique
Ethics, Law and Music

URI: https://id.erudit.org/iderudit/1054020ar
DOI: https://doi.org/10.7202/1054020ar

See table of contents

Publisher(s)

Société québécoise de recherche en musique

ISSN

1480-1132 (print)
1929-7394 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Aubert, L. (2010). Du « bon usage » des musiques du monde. Questions sur une éthique de la diversité culturelle. *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, *11*(1-2), 21–29. https://doi.org/10.7202/1054020ar

Article abstract

For a long time ethnomusicology has approached musics of the world from an essentializing perspective with roots that can be traced back to Plato. But one cannot escape the conclusion that oral traditions are now subject to changes that are just as rapid and abrupt as those of the societies from which they emerge. Some traditions are on the verge of disappearance, whereas others are confronted by the challenges of globalization, and in particular the various processes of urbanization, intercultural mixture, and exhibition-as-spectacle that have ensued. In light of this situation, a movement to protect musical patrimonies whose existence is threatened has arisen, especially under the auspices of an organization such as UNESCO. Between two extremes—“emergency ethnomusicology” and an ethnomusicology of change—this article offers some thoughts on what is newly at stake in the discipline as well as on the resulting deontological issues confronting the researcher.

Tous droits réservés © Société québécoise de recherche en musique, 2010

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

ENJEUX ÉTHIQUES DANS L'USAGE ET LA REPRÉSENTATION DES MUSIQUES

ETHICAL STAKES IN THE USE AND REPRESENTATION OF MUSIC

Du « bon usage » des musiques du monde. Questions sur une éthique de la diversité culturelle

Laurent Aubert
(Musée d'ethnographie de Genève)

Il peut paraître risqué d'aborder la musique sous l'angle de l'éthique. En effet, la musique ne s'adresse-t-elle pas d'abord à la sensibilité, aux émotions, à la subjectivité, et son appréciation ne fait-elle pas plus appel aux affects et au sens esthétique qu'à des considérations d'ordre éthique ? Tout au plus peut-on relever que certaines musiques peuvent inciter à des comportements particuliers ou être utilisées à des fins qu'on peut évaluer en termes moraux[1]. Toute musique est certes une expression des goûts et des sentiments humains, mais elle est aussi à la fois un langage, dont les formes et les structures ont été forgées par son histoire et les personnalités qui l'ont marquée, et un énoncé, dont les contenus sont déterminés par les circonstances dans lesquelles elle s'exprime et la fonction à laquelle elle est censée répondre. À cet égard, tout discours sur la musique est nécessairement aussi un discours sur la culture et la société, et si les propos qui suivent tentent de répondre à des questions spécifiquement contemporaines, ils s'inscrivent néanmoins dans une longue tradition discursive sur le rôle de la musique, dont on rencontre les prémices dans l'Antiquité, et tout particulièrement chez Platon.

Le Vrai, le Beau, le Bien... et la musique

« Pour le corps nous avons la gymnastique et pour l'âme la musique », peut-on lire dans *La République* (Platon 1966, 126) ; et plus loin : « L'éducation musicale est souveraine parce que le rythme et l'harmonie ont au plus haut point le pouvoir de pénétrer dans l'âme et de la toucher fortement, apportant avec eux la grâce et la conférant, si l'on a bien été élevé, sinon le contraire » (153). Ou encore, à propos de la « recherche sublime » dont la musique est l'objet : « La musique doit aboutir à l'amour du beau » (155). « Elle est utile en tout cas pour découvrir le beau et le bien ; mais poursuivie dans un autre but, elle est inutile » (290). On pourrait certes rétorquer que l'inutilité de la musique est peut-être un de ses plus grands privilèges, une de ses libertés majeures ; mais le philosophe nous met en garde : « Il est à redouter que le passage à un nouveau genre musical ne mette tout en danger », écrit-il. « Jamais, en effet, on ne porte atteinte aux formes de la musique sans ébranler les plus grandes lois des cités » (175-176).

On retiendra de ces extraits de *La République* que Platon établit un parallèle entre le Vrai, le Beau et le Bien en musique, et donc un lien entre ses dimensions ontologique, esthétique et éthique. Les choix expressifs du musicien ne sont jamais neutres ; non seulement ils sont conditionnés par son environnement, mais ils l'influencent ; ils le connotent, puisque la musique est porteuse de sens ; et ils le transforment, ils modifient le cours des choses, dans la mesure où la musique apparaît comme dotée de pouvoirs. En outre, si les lois de la musique sont présentées comme immuables, c'est que, selon la vision platonicienne, ses rythmes et ses harmonies sont l'écho des rythmes et des harmonies cosmiques. Comme le relève Dominique Collin dans son essai sur *Platon et la musique* :

> Platon en conçoit l'identité du Vrai, révélé par les nombres, du Beau, perçu par la sensibilité esthétique, et du Bien, résultat d'une harmonie entre la raison, les passions et les désirs, harmonie qui, transmise au niveau de la société, fait apparaître la possibilité d'une cité juste fondée sur la loi morale plutôt que la force[2]. (Collin 1997)

[1] La *Resolution on the Use of Music in Physical or Psychological Torture*, proclamée le 15 mars 2008 par le Comité de l'*American Musicological Society*, s'insurge par exemple à juste titre contre certaines pratiques avérées qu'elle juge inadmissibles (www.ams-net.org/AMS-torture-resolution.pdf.).

[2] Précisons que, lorsque Platon parle de musique, il n'envisage pas seulement l'art des sons, mais l'ensemble des disciplines mathématiques auxquelles président les muses, y compris l'astronomie, l'arithmétique et la géométrie, qui forment avec la musique ce que Boèce (Ve siècle ap. J.-C.) appellera plus tard le Quadrivium, et dont chacune applique les lois du nombre, du rythme et de l'harmonie à son domaine propre. En outre, selon la conception générale de l'Antiquité, héritée notamment de Pythagore et reprise ensuite par les théori-

Mais, nous dit Collin, « Platon n'oublie pas que la musique est avant tout une réalité sensible. Elle nous fait vibrer, engage les émotions, secoue et entraîne l'âme » (Collin 1997) ; d'où l'ambivalence de la musique en tant que vecteur, susceptible d'engendrer le meilleur comme le pire. Le « mauvais usage » de la musique aurait ainsi pour effet d'engendrer les calamités naturelles, les désordres sociaux ou les maladies les plus terribles : une conception qu'on rencontre d'ailleurs de façon récurrente en d'autres cultures, aussi bien dans les textes classiques de la Chine, de l'Inde et du monde islamique qu'en de nombreuses traditions orales.

Ethnomusicologie et mondialisation

Même si elles sont de nature plus prescriptive qu'analytique – et en ceci elles se distinguent de l'approche ethnomusicologique –, ces références sont intéressantes, notamment par les questions épistémologiques qu'elles nous engagent à soulever sur le rôle de l'ethnomusicologie dans le monde contemporain, caractérisé notamment par l'accélération des phénomènes de transformation sociale et culturelle, l'amplification des flux migratoires et la mondialisation de l'accès à l'information.

Rappelons tout d'abord, si nécessaire, que la discipline qu'il est convenu d'appeler l'ethnomusicologie n'a pas pour vocation première de s'intéresser à un domaine particulier du champ musical, qui serait celui des musiques dites « ethniques », « traditionnelles », « populaires », « extra-européennes » ou autres. Les limites de ce domaine sont en effet trop floues, et en même temps trop artificielles, et les critères qu'elles présupposent trop ethnocentriques pour que nous puissions nous en satisfaire. Les rapides mutations subies par un grand nombre de ces musiques posent en outre un problème de fond aux ethnomusicologues : quelles musiques leur appartient-ils d'étudier, dans quelles perspectives et selon quels critères ? Les récents processus de porosité, de métissage et de créolisation des cultures remettent en effet en cause les anciennes catégories heuristiques (voir Aubert 2001, 31-45).

À cet égard, il me paraît essentiel de rappeler qu'il n'y a aucune définition musicale de l'objet de l'ethnomusicologie ; l'ethnomusicologie correspond plutôt à une certaine approche du fait musical, qui se caractérise d'abord par ses méthodes ; et ces méthodes sont en principe applicables à toute musique, y compris la musique savante occidentale au même titre que les musiques dites traditionnelles et populaires, que le jazz et ses dérivés, que la variété ou la *world music* interculturelle[3]. Chacune est en effet susceptible de fournir des données applicables à notre perception du phénomène « musique » et à son rôle dans la société. Plus de quarante ans après Alan P. Merriam et son *Anthropologie de la musique* (1964), il est temps de repenser l'ethnomusicologie comme une musicologie intégrale, non pas par la simple juxtaposition de ses différentes composantes, mais en tant que base d'une herméneutique musicale qui prenne en compte les nouveaux modes d'interaction entre le local et le global que la sociologie contemporaine désigne par le terme « glocalisme[4] ».

Cela pose évidemment la question de la place qu'il convient d'attribuer au domaine particulier des musiques dites « traditionnelles », et aussi celle de savoir si ce terme a de bonnes raisons d'être conservé. Il faut en effet se garder de céder à une vision essentialiste de la tradition comme paradigme, comme l'a notamment souligné l'historien britannique Eric Hobsbawm (2006), qui s'est attaché à déconstruire ce qu'il appelait « l'invention de la tradition[5] ».

Mais il est clair que, si nous appliquons à nos terrains les critères platoniciens du Vrai, du Beau et du Bien, nous serons tentés de privilégier certains genres, certains répertoires, certaines pratiques et situations musicales aux dépens d'autres. En effet, si l'ethnomusicologue entend saisir le fonctionnement d'une musique en tant que langage, dans une perspective culturaliste, il est amené à porter son attention sur ce que celle-ci a de spécifique, et à en écarter – du moins provisoirement – les dérivés plus ou moins hybrides résultant d'influences externes, ne serait-ce que pour mieux analyser par la suite les mécanismes de formation de ces derniers. Si son terrain est l'Inde, il lui faudra connaître l'univers des rāga avant de se pencher sur les productions musicales de Bollywood ; s'il s'intéresse aux musiques des Balkans, il devra se référer à l'art des ménétriers villageois pour comprendre comment s'est constitué le *turbo-folk* serbe ou les *manele* roumains ; et s'il travaille en Afrique de l'Ouest, la fréquentation préalable du monde des griots lui permettra de décoder les procédés de création du *soukouss* ou du « coupé-décalé[6] ».

À cet égard, l'« ethnomusicologie d'urgence », préconisée notamment par Gilbert Rouget[7], demeure une priorité, ne serait-ce qu'en raison

ciens médiévaux, le vrai musicien est d'abord celui qui médite et spécule sur la nature des sons, plus que le simple interprète. Que celui-ci soit chanteur ou instrumentiste, il n'est qu'un porte-parole, qu'un truchement des lois du cosmos, de la société et de l'homme ; son rôle et sa responsabilité se limitent ainsi à propager de la façon la plus adéquate que possible cette expression sonore du Vrai, du Beau et du Bien qu'est la musique ; ce qui n'exclut évidemment ni le talent, ni l'inspiration.

3 Les récents travaux communs de l'ethnomusicologue Simha Arom et du sociologue Denis-Constant Martin (2006) ouvrent à cet égard des pistes analytiques intéressantes.

4 Le terme « glocalisme » a été forgé aux États-Unis par le sociologue d'origine catalane Manuel Castells (Castells 2002).

5 Pour Hobsbawm, « 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 » ; mais 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. En bref, ce sont des réponses à de nouvelles situations qui prennent la forme d'une référence à d'anciennes situations, ou qui construisent leur propre passé par une répétition quasi obligatoire » (Hobsbawm dans Hobsbawm et Ranger 2006, 12). Mais n'est-ce pas au fond le cas de la plupart des « traditions », inventées ou non, dans leur capacité à établir une filiation (vraie ou fictive) avec le passé tout en renvoyant à des situations et des enjeux contemporains ?

de la rapidité des mutations contemporaines et du « devoir d'inventaire » auquel elle invite. Il est un fait que de nombreux patrimoines 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, ne serait-ce que pour en conserver la mémoire. Mais il est tout aussi important de se questionner sur la pertinence d'actions pouvant contribuer à les maintenir en vie et à en stimuler la pratique.

Questions déontologiques

Face aux innombrables pillages et spoliations culturelles dont la plupart des peuples autochtones du monde ont été les victimes – et dont plusieurs le sont toujours –, il était nécessaire de fixer un cadre législatif international permettant de contribuer à la défense de leurs droits[8]. C'est dans cette perspective qu'a notamment été introduite la notion juridique de « propriété intellectuelle collective ». Dans le domaine de la musique, cette notion concerne essentiellement les questions de droits d'auteurs et d'interprètes, qui ont fait l'objet de déclarations extrêmement précises et complètes de la part d'organisations internationales telles que l'UNESCO, l'International Council for Traditional Music (ICTM), l'Organisation mondiale de la propriété intellectuelle (OMPI), l'International Council of Archives (ICA) ou la Society for Ethnomusiocology (SEM)[9].

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 » 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 aux yeux de leurs détenteurs ; 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[10].

Ce cadre législatif 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 ce cadre émane d'une morale et d'une logique particulières – issues de l'Occident post-colonial de tradition judéo-chrétienne –, et que ses normes doivent être harmonisées de cas en cas avec celles des collectivités qu'elles sont censées protéger. À cet égard, on soulignera avec Anthony Seeger que « les questions qui touchent à la propriété intellectuelle […] sont trop importantes pour être laissées aux seuls juristes, car elles relèvent non seulement du droit (ce qu'on peut faire), mais aussi de l'éthique (ce qu'on devrait faire) » (2007, 70-71). Les problèmes relatifs à la propriété intellectuelle s'inscrivent d'ailleurs dans un débat beaucoup plus large, qui concerne également l'autodétermination des peuples, le droit à la terre et les questions écologiques.

En ce qui concerne maintenant le métier d'anthropologue, et plus particulièrement celui d'ethnomusicologue, le risque est évidemment qu'une sur-législation paralyse la recherche et incite les chercheurs à ne plus rien collecter, et *a fortiori* à ne plus rien publier, de peur d'empiéter sur les prérogatives des communautés avec lesquelles ils travaillent. 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. (Desroches et DesRosiers 1995, 8)

C'est d'ailleurs la posture 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 rendre accessibles au-delà du cercle restreint des spécialistes. Si elle se justifie dans certains cas, notamment lorsque le chercheur a eu accès à des répertoires secrets qu'on lui a expressément demandé de ne pas divulguer, une telle attitude pose néanmoins problème et ne devrait pas à mon avis être généralisée[11].

Cela nous amène en tout cas à nous questionner sur un aspect de la déontologie professionnelle : celui qui concerne la manière

6 Voir à ce propos www.afrik.com/article6691.html.

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

8 Je renvoie ici le lecteur à un article à paraître, qui évalue la question sur la base de deux cas récents (Aubert, à paraître). J'y fais allusion non seulement aux « emprunts » de certains enregistrements de musiques « autochtones » à des fins commerciales (voir les fameux articles de Steven Feld et de Hugo Zemp dans le *Yearbook for Traditional Music*, 1996), mais aussi, de manière générale, aux effets culturels désastreux – et de notoriété publique – de certaines actions missionnaires, coloniales, néocoloniales, etc.

9 Voir à ce propos les sites suivants : http://portal.unesco.org/culture/fr ; http://www.ictmusic.org/ICTM ; http://www.wipo.int/about-ip/fr/collective_mngt.html ; http://www.ica.org/fr ; http://webdb.iu.edu/sem/scripts/aboutus/aboutethnomusicology/ethical_considerations.cfm.

10 Les récents travaux d'Anthony Seeger sur la question sont à cet égard d'une importance capitale (voir notamment Seeger & Chaudhuri 2004 et, en français, Seeger 2007).

11 Aujourd'hui, de plus en plus de musiciens « locaux » enregistrent d'ailleurs eux-mêmes leur propre musique, parfois dans des studios équipés à cette fin. La question de la pertinence des enregistrements ethnomusicologiques peut dès lors se poser. Ce qu'on peut signaler est que les motivations des musiciens et des ethnomusicologues

dont nous sommes amenés à communiquer l'objet de nos travaux de terrain. Une position susceptible de concilier les impératifs de la recherche et ceux de l'éthique – et en particulier 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 récents sur le vodou haïtien (Béchacq 2007, 51). 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, y compris ses structures de référence et ses présupposés intellectuels. Elle incite 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[12].

L'application d'un tel principe d'intersubjectivité ne s'oppose pas au caractère nécessairement réflexif du travail de terrain et de la construction de l'objet scientifique de l'ethnomusicologue, mais elle permet de dépasser certains 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 :

> 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. (Laplantine 2001, 180)

Cette décolonisation du regard et du discours sur l'autre me paraît non seulement recommandable sur le plan éthique, mais elle offre aussi un supplément de fiabilité à la dimension interprétative de l'enquête.

Vers une ethnomusicologie appliquée

Un autre domaine mérite à cet égard d'être considéré : celui de « l'ethnomusicologie appliquée ». Une ethnomusicologie appliquée est par définition une ethnomusicologie engagée, soit dans la diffusion de certaines musiques et la vulgarisation de leur connaissance, soit dans la recherche de solutions aux problèmes suscités par les mutations auxquelles ces musiques et leur environnement sont exposés : sauvegarde de patrimoines menacés, soutien à la transmission des pratiques et des répertoires traditionnels, développement de nouveaux outils et recherche de débouchés inédits pour les expressions contemporaines de ces musiques, etc.

Le problème est qu'en ethnomusicologie comme dans la plupart des sciences humaines, nos études académiques et le contexte institutionnel – essentiellement universitaire ou muséal – dans lequel s'exerce ordinairement le métier prédisposent bien mal les professionnels à s'adonner à certaines formes d'ethnomusicologie appliquée[13]. L'ethnomusicologie est-elle alors par nature vouée à ne pas outrepasser les limites strictes du trinôme « recherche de terrain/analyse en laboratoire/communication savante des résultats obtenus », ou n'a-t-elle pas encore – en tant que science « jeune » – développé tout le potentiel de ses applications possibles ? En médecine ou en biologie, la recherche n'a de raison d'être que dans la mesure où, en dégageant des principes, des phénomènes et des processus, elle débouche sur des réalisations pratiques ; notre discipline en serait-elle alors incapable, ou devons-nous admettre que tel n'est pas son rôle ?

On considère généralement que ce genre d'actions est plutôt du ressort d'organisations internationales à vocation culturelle, à commencer par l'UNESCO, avec sa section consacrée au « Patrimoine culturel immatériel de l'humanité ». Mais il faut admettre qu'elle est dans l'ensemble mal outillée pour résoudre la plupart des problèmes concrets qui lui sont soumis ; et ceci pour diverses raisons, liées non seulement à l'immensité de la tâche et à l'extrême morcellement de la matière, mais encore et surtout aux inévitables lenteurs administratives d'une grosse institution et aux limites de sa marge de manœuvre imposées par ses statuts. Ceux-ci 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

enregistrant une même musique ne sont généralement pas de même ordre (désir d'autopromotion d'une part, préoccupations patrimoniales de l'autre) et qu'il en résulte souvent des enregistrements de nature fort différente.

[12] Voir à ce propos, le volume 1/1994 de la revue *The World of Music*, qui fournit un dossier passionnant sur la question : "Power-Laden Australian Aboriginal Songs : Who Should Control the Research ?" (« Chants aborigènes australiens chargés de pouvoir : qui devrait contrôler la recherche ? »), publié sous la direction de Catherine J. Ellis.

[13] Même si elle est en train d'évoluer, cette orientation purement académique demeure prépondérante dans l'ethnomusicologie pratiquée en Europe, plus qu'en Amérique du Nord, ceci pour des raisons d'ordre non seulement historique, mais aussi et surtout économique.

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 les effets de ce processus de patrimonialisation soient nécessairement bénéfiques, dans la mesure où toute action patrimoniale imposée de l'extérieur impose presque inévitablement une forme d'institutionnalisation, et donc de contrôle et de normalisation, dont les conséquences ne sont pas nécessairement positives.

On sait par exemple que, suite à sa proclamation en 2003, la pratique du *qin*, la cithare des lettrés chinois, a été fortement renforcée dans les conservatoires de Chine. Mais les rares maîtres authentiques de cet instrument ayant survécu aux purges de la révolution culturelle ont refusé de s'impliquer dans cette démarche académique, la jugeant incompatible avec l'essence même de leur art. Le résultat est qu'une version édulcorée de cette musique, formatée par des enseignants peu compétents, est en train de se répandre en Chine, sous prétexte d'affirmer la « renaissance » d'un art qui n'en avait en fait aucun besoin (voir Goormaghtigh 2007).

Un autre exemple est celui du Kūtiyāttam, le fameux théâtre sanscrit du Kerala. La première conséquence de sa nomination en 2001 a été un véritable « combat des chefs » entre les responsables des cinq troupes concurrentes existant alors au Kerala, chacun s'estimant seul détenteur de sa tradition. La presse locale s'en est emparée, contribuant à attiser les antagonismes, et ce mini-scandale a en définitive contribué à ce que rien ne soit entrepris pour le soutien officiel d'un art dont les détenteurs ne parvenaient pas à s'entendre (voir Venu 2002, 111-112).

Dès 2006, l'UNESCO a d'ailleurs renoncé à poursuivre cette proclamation de chefs-d'œuvre pour se concentrer sur une nouvelle « Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel », au contenu plus général et donc moins susceptible d'effets pervers du type de ceux qui viennent d'être mentionnés.

Lancée en 2003 et entrée en vigueur trois ans plus tard, cette nouvelle convention a à ce jour été ratifiée par 114 États membres[14]. Ayant participé en tant qu'expert associé à certaines sessions visant à l'élaboration de ce projet, j'ai été amené à me demander, là aussi, dans quelle mesure un tel document avait réellement le pouvoir de « contribuer à la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel de l'humanité », ainsi que le formule l'UNESCO. Il peut certes attirer l'opinion publique, et tout particulièrement celle des décideurs politiques et économiques, sur ce que l'UNESCO appelle les « bonnes pratiques ». 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 le souligne Rieks Smeets, ancien chef de la Section du patrimoine immatériel à l'UNESCO (Smeets 2004, 206).

Les « bonnes pratiques » édictées par l'UNESCO semblent faire écho aux notions platoniciennes du Vrai, du Beau et du Bien : elles proclament en effet 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, vue 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 et 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 des principes, ceux de la Cité idéale.

Qui dit préservation dit contrôle, comme le relève la juriste Marie Cornu, qui souligne 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 » (Cornu 2004, 215). La question qu'on peut se poser à cet égard 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

[14] Ce chiffre correspond à la liste des États signataires au 1er septembre 2009 (www.unesco.org/culture/ich/index.php?pg=00024).

« à la Bernard Kouchner » qui, si elle n'est pas appliquée avec tact, pourrait être assimilée à une démarche de type paternaliste, voire néocolonialiste, et, en définitive, produire des effets opposés aux résultats escomptés.

Le risque d'une action de ce type est qu'elle tend à « figer le temps et l'espace de ceux qu'il faudrait sauver », nous dit Steven Feld (1995, 104), et qu'elle présente un certain nombre de risques, parmi lesquels ceux « de réification de l'authenticité et de conflits concernant les formes hybrides » (Seeger 2007, 79). La remarque est importante : un patrimoine musical n'est en effet pas un corpus immuable, fixé une fois pour toutes dans le temps et l'espace, mais une matière éminemment ductile et malléable, en constante transformation. Si une musique de tradition orale est menacée de disparition, c'est qu'en l'état, elle ne répond plus aux attentes de son environnement, qu'elle n'est plus adaptée à aucune situation vécue, et qu'elle a donc perdu sa raison d'être. C'est alors sa mémoire qu'il convient éventuellement de préserver, à travers les traces qui auront pu en être conservées. De vouloir en maintenir les formes seules au nom de la tradition ou de l'identité culturelle risque de l'exposer à la sclérose et aux manipulations idéologiques de toutes sortes ; nous avons déjà connu cette situation avec les dérives et les récupérations politiques des divers mouvements folkloristes des XIXe et XXe siècles.

Dans un autre registre, il faut mentionner les initiatives menées dans des cadres associatifs, notamment par certaines ONG. Généralement développées sous forme de microprojets réalisés sur place, en partenariat direct avec les détenteurs des savoirs concernés, celles-ci ont parfois eu des effets positifs. Des exemples concrets existent, qui ont conduit par exemple à la création d'une école de musique gérée par des griots au Burkina Faso, à la reconstitution d'un ensemble de percussions rituelles au Népal ou à la préservation de répertoires vocaux en voie d'extinction en Amazonie péruvienne. Ces coups de pouce providentiels ont pu contribuer à créer une dynamique nouvelle ; mais les pressions économiques sont généralement trop fortes et les mutations de l'environnement social trop profondes pour que de telles actions aient de réelles chances d'avoir des effets durables.

Le constat n'est d'ailleurs pas nouveau. En effet, en 1964, l'ethnomusicologue Peter Crossley-Holland écrivait déjà : « Il est assez facile de parler du *renouveau* des musiques traditionnelles. Mais sans deux conditions essentielles, tout cela n'est qu'un rêve vide. Ces conditions sont d'abord le *renouveau de la société traditionnelle* elle-même et, ensuite, la *manifestation du génie*. Admettons franchement que nous ne disposons d'aucun de ces deux éléments » (Crossley-Holland 1964, 18).

La mise en spectacle des musiques du monde

Le grand marché des « musiques du monde » est dès lors devenu un des débouchés les plus lucratifs – parfois le seul – pour de nombreuses expressions des pays « émergeants ». 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 modernité ; d'autre part, et paradoxalement, elle offre de nouveaux horizons à des pratiques musicales souvent en train de perdre leur ancrage et leur raison d'être dans leur propre société. Soulignons que, contrairement à ce qui a parfois été dit, le « passage par l'étranger » et la « mise en spectacle » 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 ceux qui se sont prêtés au jeu avec succès. Dans certains cas, on a même pu constater que de telles stimulations avaient contribué à réanimer des pratiques moribondes, notamment en ravivant l'intérêt de la jeune génération pour des musiques ainsi revalorisées et pour les éventuels bénéfices dont elles paraissaient porteuses.

Les référents circonstanciels d'une musique disparaissent évidemment – ou en tout cas sont profondément modifiés – dès lors qu'elle s'exprime hors de son contexte d'origine. Elle devient une musique « en représentation », un « spectacle », que ce soit sur place pour un public de touristes ou à l'étranger dans le cadre de tournées ou de festivals. La performance musicale est alors soumise à un processus d'esthétisation censé répondre aux besoins de la manifestation et du public auxquels elle est destinée. Qu'elle apparaisse sous une forme « authentique », sous une version folklorisée ou sous un habillage ouvertement moderne répondant aux exigences de la *world music* transculturelle, avec tout l'appareillage électronique que suppose la démarche, la musique devient alors un produit de consommation qui, comme tout autre, est dès lors soumis aux lois du marché[15].

Mais la concurrence est rude, et les compromis qu'elle suscite multiples. De telles perspectives impliquent non seulement la présence

[15] Pour une évaluation des mutations que traverse la musique des Tsiganes de Roumanie, voir Aubert 2008.

d'intermédiaires fiables (on a vu à quelles dérives pouvait mener une opération entreprise sur la seule base du profit), mais aussi une reconstruction de l'objet de la prestation, un nouveau formatage destiné à répondre à la demande de ses nouveaux destinataires, et à ce qu'il faut bien appeler « le paradoxe du concert » (voir Aubert 2001, 47-65).

De tels ajustements peuvent être critiqués – et ils l'ont de fait souvent été. Deux catégories musicales sont particulièrement visées : d'une part les musiques à caractère rituel, comme le *sama* des derviches tourneurs de Turquie ou de Syrie, les chants rituels du *vodou* haïtien ou de la *santería* cubaine, ou encore les danses monastiques du Tibet, dont la « mise en spectacle » est apparue à certains comme une forme de profanation ; d'autre part les prestations émanant de communautés autochtones comme les Huli de Papouasie-Nouvelle-Guinée ou les Pygmées Aka de Centrafrique. De telles prestations ont été vertement critiquées par une partie de la presse et du public, d'une part en raison du fait que ces communautés seraient fragiles et mal préparées à affronter le « choc des civilisations » auquel elles sont ainsi exposées, et d'autre part parce qu'elles nous mettraient en situation de voyeurs culturels. En effet, quel est le sens de ces exhibitions ? Ne s'agit-il pas de parodies ? Qu'apportent-elles à celles et ceux qui s'y prêtent et quelle image en fournissent-elles aux publics auxquels elles s'adressent ? Mais inversement, pour quelles bonnes raisons devraient-elles être exclues de l'offre culturelle de nos sociétés nanties ? La discussion mérite en tout cas d'être engagée.

Quoi qu'il en soit, ces pratiques décontextualisées, ou plutôt transcontextualisées, sont un fait de société qui dépasse largement le seul domaine des « musiques du monde » : elles s'inscrivent dans la logique de la mondialisation contemporaine et de la nouvelle problématique de l'identité culturelle qu'elle a engendrée, comme l'a notamment souligné Jérôme Fromageau :

> « 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 l'information et de la communication qui engendrent des interpellations 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. » (Fromageau 2004, 12)

Cette problématique concerne aujourd'hui l'ensemble des pratiques musicales, et tout particulièrement celles des populations migrantes. En effet, la reterritorialisation de la musique dans des espaces nouveaux suscite des processus de syncrétisme inédits, qui prennent parfois la forme de nouveaux tribalismes urbains. 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 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. Les musiciens migrants sont ainsi amenés à se situer par rapport à leur culture d'origine, tout comme ils doivent trouver leur place dans leur nouvel environnement, y compris vis-à-vis de leur propre diaspora. À cet égard, les solutions adoptées sont d'une extrême diversité, compte tenu aussi des facteurs économiques, dont l'incidence sur les choix artistiques demeure en tout état de cause prépondérante (voir Aubert 2005, 116).

De tous les cas évoqués, il ressort que nous sommes constamment amenés à remodeler notre positionnement éthique, ne serait-ce que parce que le monde change et que nous sommes sans cesse confrontés à des enjeux nouveaux, à des situations inédites. « N'est-ce pas au cœur de cette contradiction que l'ethnomusicologue est aujourd'hui obligé de travailler ? », s'interroge Julien Mallet (2002, 839). Cette question nous incite tout d'abord à dépasser les discussions stériles auxquelles ont donné lieu les vieux clivages entre tradition et modernité, ou entre culture collective et création individuelle. L'ethnomusicologie est aujourd'hui amenée à considérer toutes les dimensions de la musique en tant que fait humain, tous ses aspects – ce qui ne veut évidemment pas dire que tout ethnomusicologue se doive de le faire ; la discipline aura toujours besoin de ses spécialistes de terrain. Mais elle ne peut pas faire l'impasse sur les

questions déontologiques, seules susceptibles de lui fournir un sens. Une telle démarche implique en outre nécessairement le développement de stratégies de communication, sans lesquelles elle sera vouée à demeurer simplement imprécatoire, et donc inopérante. ◄

RÉFÉRENCES

AROM, Simha et Denis-Constant MARTIN (2006). « Combiner les sons pour réinventer le monde. La *World Music*, sociologie et analyse musicale », *L'Homme*, vol. 177-178, p. 155-178.

AUBERT, Laurent (2001). *La musique de l'autre. Les nouveaux défis de l'ethnomusicologie*, Genève, Georg éditeur ; (2007). *The Music of the Other. New Challenges for Ethnomusicology in a Global Age*, Aldershot, Ashgate. Traduit par Carla Ribeiro, avec une préface d'Anthony Seeger.

_____ (2004). « Question de mémoire : les nouvelles voies de la tradition », *Internationale de l'Imaginaire*, Arles, Babel, vol. 17 : « Le patrimoine culturel immatériel. Les enjeux, les problématiques, les pratiques », p. 113-123.

_____ (2005). « Les passeurs de musiques : images projetées et reconnaissance internationale », Laurent AUBERT (dir.), *Musiques migrantes. De l'exil à la consécration*, Gollion, Infolio/Genève, MEG, collection « Tabou », vol. 2, p. 109-127.

_____ (à paraître). « Woodstock en Amazonie et la superstar du ghetto de Kingston. Droits patrimoniaux et droit moral : deux cas d'école ». À paraître dans les actes du colloque « Ethnographies du *copyright* » (2009), *Gradhiva*, Paris, Musée du quai Branly.

BÉCHACQ, Dimitri (2007). « Courants de pensée, réseaux d'acteurs et productions littéraires. La construction d'un vodou haïtien savant », Jacques HAINARD, Philippe MATHEZ et Olivier SCHINZ (dir.), *Vodou, un art de vivre*, Gollion, Infolio/Genève, MEG, collection « Tabou », vol. 5, p. 27-68.

CASTELLS, Manuel (2002). *La Galaxie Internet*, Paris, Fayard. Traduit de l'anglais par Paul Chemla ; (2001), *The Internet Galaxy*, Oxford, Oxford University Press.

COLLIN, Dominique (1997). « Platon et la musique », *Encyclopédie de l'Agora*, http://agora.qc.ca/reftext.nsf/Documents/Platon–, consulté le 19 janvier 2010.

CORNU, Marie (2004). « La protection du patrimoine culturel immatériel », Nébila MEZGHANI et Marie CORNU (dir.), *Intérêt culturel et mondialisation*, Paris, L'Harmattan, collection « Droit du patrimoine culturel et naturel », vol. 2 « Les aspects internationaux », p. 197-218.

CROSSLEY-HOLLAND, Peter (1964). "Preservation and Renewal of Traditional Music", *Journal of the International Folk Music Council*, Vol. XVI, p. 8.

DESROCHES, Monique et Brigitte DESROSIERS (1995). « Notes 'sur' le terrain », *Cahiers de musiques traditionnelles*, vol. 8 « Terrains », Genève, Ateliers d'ethnomusicologie/Georg éditeur, p. 3-12.

ELLIS, Catherine J. (éd.) (1994). "Power-Laden Australian Aboriginal Songs : Who Should Control the Research ?", *The World of Music*, Vol. 1, p. 3-103.

FELD, Steven (1995). "From Schizophonia to Schismogenesis : The Discourse and Practice of World Music and World Beat", George MARCUS et Fred R. MYERS (éd.), *The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology*, Berkeley, University of California Press, p. 96-126.

FROMAGEAU, Jérôme (2004). « Mondialisation et culture : les interrogations d'un juriste », Nébila MEZGHANI et Marie CORNU (dir.), *Intérêt culturel et mondialisation*, Paris, L'Harmattan, collection « Droit du patrimoine culturel et naturel », tome 1 « Les protections nationales », p. 11-23.

GOORMAGHTIGH, Georges (2007). « Un patrimoine intangible », *Cahiers d'ethnomusicologie*, Genève, Ateliers d'ethnomusicologie/Gollion, Infolio, vol. 20 « Identités musicales », p. 302-304.

HOBSBAWM, Eric et Terence RANGER (dir.) (2006 [1983]). *L'invention de la tradition*, Paris, Éditions Amsterdam. Traduit de l'anglais par Christine Vivier.

LAPLANTINE, François (2001). *L'anthropologie*, Paris, Payot & Rivages. Édition originale (1987). *Clefs pour l'anthropologie*, Paris, Seghers.

MALLET, Julien (2002). « 'World Music'. Une question d'ethnomusicologie ? », *Cahiers d'Études africaines*, vol. 168, nº LXII-4, p. 831-852.

MERRIAM, Alan P. (1964). *The Anthropology of Music*, Evanston, Northwestern University Press.

PLATON (1966). *La République*, Paris, Garnier-Flammarion. Introduction, traduction et notes de Robert Baccou.

SEEGER, Anthony (2007). « La propriété intellectuelle, les archives et les collections audiovisuelles », Eddy PENNEWAERT (dir.), *Le patrimoine culturel immatériel. Droits des peuples et droits d'auteur*, Bruxelles, Colophon Éditions, p. 69-89. Version originale anglaise disponible sur http://www.clir.org/pubs/reports/pub96/rughts.html, consulté le 22 octobre 2009.

SEEGER, Anthony et Shubha CHAUDHURI (éd.) (2004). *Archives for the Future. Global Perspectives on Audiovisual Archives in the 21st Century*, Calcutta, Seagull Books.

SMEETS, Rieks (2004). « Réflexions autour d'un projet de convention internationale pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel », *Internationale de l'Imaginaire*, Arles, Babel, vol. 17 « Le patrimoine culturel immatériel. Les enjeux, les problématiques, les pratiques », p. 197-206.

VENU, Gopal (2002). *Into the World of Kutiyattam with the Legendary Ammannur Madhava Chakyar*, Irinjalakuda, Natana Kairali.