Cahiers d'ethnomusicologie
Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles

9 | 1996
Nouveaux enjeux

Who's afraid of the big bad *world music*? [Qui a peur des grandes méchantes musiques du monde?]

Désir de l'autre, processus hégémoniques et flux transnationaux mis en musique dans le monde contemporain

Who's afraid of the big bad world music*? Drawn to the different, hegemony processes and transnational movement within music in the contemporary world.*

Denis-Constant Martin

Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1049
ISSN : 2235-7688

Éditeur
ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée
Date de publication : 1 décembre 1996
Pagination : 3-21
ISBN : 978-2-8257-0559-9
ISSN : 1662-372X

Référence électronique
Denis-Constant Martin, « Who's afraid of the big bad *world music*? [Qui a peur des grandes méchantes musiques du monde?] », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 9 | 1996, mis en ligne le 05 janvier 2012, consulté le 22 avril 2019. URL : http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1049

Ce document a été généré automatiquement le 22 avril 2019.

Tous droits réservés

Who's afraid of the big bad *world music*? [Qui a peur des grandes méchantes musiques du monde?]

Désir de l'autre, processus hégémoniques et flux transnationaux mis en musique dans le monde contemporain[1]

Who's afraid of the big bad world music*? Drawn to the different, hegemony processes and transnational movement within music in the contemporary world.*

Denis-Constant Martin

1 Musiques du monde, *world music*, sono mondiale, *world beat*... ces mots sont apparus depuis moins d'une dizaine d'années à propos d'enregistrements, de concerts et de manifestations diverses; il se lisent maintenant couramment sur les étiquettes des bacs des disquaires et en tête de rubriques publiées dans la presse. Il faut d'abord les voir ainsi: des mots, des mots sur des musiques, supposés désigner des catégories pour les distinguer d'autres.

2 D'emblée, ils donnent à lire leur ambiguïté, sinon la contradiction qui les sous-tend. D'une part, il est proclamé que des musiques sont du monde, ce qui n'est guère discriminant, toutes les musiques produites à nos oreilles ne pouvant qu'en être, même lorsqu'elles se réfèrent à d'autres univers, comme celles de Sun Ra et de son Intergalactic Research Arkestra ou de David Hykes et de son Harmonic Choir. D'autre part, si l'on examine plus attentivement le fonctionnement de ces expressions, on s'aperçoit qu'elles opèrent par exclusion: les «musiques du monde», c'est ce qui n'appartient pas aux champs repérés de la musique classique (occidentale, y compris celle qui est dite contemporaine), des variétés (avec le rock, les *pop musics*, etc.) et du jazz.

3 C'est sans doute à partir de cette combinaison d'une ambition globalisante et de procédures de nomination sélectives en négatif qu'il faut tenter de comprendre ce qui est dit dans la formule «musiques du monde». Cette combinaison met en effet l'implicite en relief: «musiques du monde» implique «entier» et «d'aujourd'hui». Le monde d'aujourd'hui, donc de ceux qui sont d'aujourd'hui, les jeunes en premier lieu, y est conçu

comme un univers entier, sans frontières géographiques ni culturelles que l'on peut à loisir parcourir auditivement; cela vise à le distinguer des autres univers qui seraient, eux, bornés, ceux de la musique classique et des variétés, essentiellement occidentaux. Le monde de ces «musiques du monde» est donc en même temps distinctif (l'Occident s'y voit assigné une place séparée) et cumulatif (doivent s'y retrouver et s'y fondre, par delà les barrières, cet Occident et le «reste» du monde).

4 Cette première lecture, très sommaire, des mots «musiques du monde», fait au moins ressortir que si, derrière eux, se profilent des stratégies commerciales, on ne saurait les réduire à n'être que cela: des appeaux à profit. Plus encore, leur succès relatif indique que l'offre de «musiques du monde» répond à une demande qui, plus largement, n'est sans doute qu'un élément d'un désir de monde, ou encore d'une envie de l'Autre, qui s'exprime aujourd'hui sous de multiples formes (Augé 1994). L'émergence de ces désirs et de ces envies en Europe, en Amérique du Nord et au Japon, dans des pays dits «développés», «modernes», «postmodernes» ou «surmodernes», souligne l'ambiguïté aperçue derrière les mots: s'y jouent les rapports entre l'Occident (auquel il faut sans doute ajouter le Japon) et le reste du monde, rapports qui ne sont pas seulement culturels mais aussi économiques; qui ne datent pas d'aujourd'hui mais sont en fait l'aboutissement de longues et anciennes histoires d'interactions et de domination.

5 De ces points de vue, les «musiques du monde» sont plus qu'une musique de mode, elles désignent des pratiques de conception et de production musicales qui opèrent comme un révélateur de manières de représenter le monde et de le reconstruire dans l'imaginaire, voire même de tentatives de le changer dans la réalité. Le fait qu'en ce cas il s'agisse de musique et l'importance prise par la musique dans les nouveaux «¾ux transnationaux» agitant la scène internationale[2] ne sauraient toutefois être négligés. Quels que soient les jugements, esthétiques et moraux, portés sur ces elles, ces musiques constituent un vaste champ d'investigation, encore bien peu labouré, qui exige, pour devenir fertile, que l'analyse sociologique soit combinée à l'analyse musicale.

La création du monde

6 L'étiquette «musiques du monde», ou plutôt *world music* puisqu'elle a d'abord été rédigée en anglais, est apparue récemment. C'est en 1982 que se tient à Somerset (Angleterre) le premier festival WOMAD (World of Music Arts and Dance) et qu'est publié sous ce label un double 33t. faisant entendre aussi bien des artistes considérés comme appartenant aux domaines du rock et de la pop, tels que Peter Gabriel, David Byrne, Pete Townshend, que des musiciens africains, indiens, jamaïcains ou balinais. Il est simplement intitulé *Music and Rhythm* mais fait l'effet d'un manifeste (Feld 1995: 101). Dans les années 1980, l'expression se répand, devient l'objet de campagnes de promotion commerciale, s'imprime de plus en plus sur les pochettes de disques. Un ouvrage le constate dès 1989 et le note dans son titre (Frith 1989). En 1990, elle est consacrée par le magazine *Billboard* comme une catégorie à part dans la mesure des ventes de disques et des temps de diffusion à la radio et à la télévision (Feld 1995: 104). Un Grammy Award *World Music* est institué dans la foulée, en 1992, (Feld 1995: 109) et en 1994, à Berlin, se tient la première *WOMEX (World Music Exhibit)*, sous l'égide de l'EFWMF (European Forum of Worldwide Music Festivals) (Lee 1995).

7 Parallèlement, se développent des «événements géants» (*Mega Events*) qui, sans nécessairement reprendre les mots *world music*, relèvent du même phénomène. Le 13

juillet 1985, des concerts *Live Aid* destinés à recueillir des fonds pour lutter contre la famine en Afrique se déroulent simultanément à Londres, Philadelphie et Sydney (Australie) et sont diffusés à travers le monde jusqu'à toucher, paraît-il, 1,5 milliards d'auditeurs (Ullestad 1992). D'autres manifestations du même type suivent, notamment un concert en hommage à Nelson Mandela au cours duquel, le 11 juin 1988, au stade Wembley de Londres, se succèdent une pléiade d'artistes populaires qui touchent par les ondes environ 600 millions de personnes dans 60 pays (Garofalo 1992). Si l'affiche de *Live Aid* était surtout rock, le plateau du *Tribute to Mandela* comprenait, outre Whitney Houston, Sting, Stevie Wonder, Peter Gabriel, Dire Straits, des musiciens sud-africains et africains comme Miriam Makeba, Hugh Masekela et Youssou N'Dour. Enfin, à cette liste – qui est bien sûr loin d'être exclusive – d'événements ayant jalonné l'émergence des «musiques du monde» en tant que catégorie importante du monde présent de la musique, il convient d'ajouter, d'une part, *We are the World,* chanté par 37 musiciens des Etats-Unis regroupés sous le nom *USA for Africa*, et *Graceland*, enregistrement réalisé en 1986 par le chanteur américain Paul Simon avec des artistes sud-africains, qui mêle le rock au *mbaqanga* et à l'*isicathamiya*.

8 Ainsi s'est esquissé un mouvement caractérisé à la fois par son extension mondiale, le mélange des musiques qui y sont associées et une préoccupation marquée à l'égard de certains problèmes sociaux et politiques. A son origine se trouvent des hommes associés au rock euro-américain: Peter Gabriel, Mickey Hart, Brian Jones, Paul Simon. Ils sont fascinés par des musiques étranges, jouées ailleurs; ils entreprennent de les donner à entendre et vont utiliser pour ce faire leur expérience du show business, des stratégies de commercialisation et des techniques d'enregistrement. Et, pour accroître leur plaisir, pour renouveler leurs productions, pour, disent-ils, faire profiter des musiciens méconnus de leur célébrité, ils vont jouer et enregistrer avec certains de ces hommes et de ces femmes venus d'ailleurs (un ailleurs parfois intérieur, proche, puisqu'il peut s'agir aussi d'Amérindiens des Etats Unis ou de Sami de Norvège). Ces entreprises musicales sont parfois liées à des opérations humanitaires et, dans l'esprit du public qui commence à s'intéresser à ces musiques présentées comme nouvelles, un lien s'établit entre la consommation de «musiques du monde» et le souhait d'un monde meilleur, sans oppression, sans exploitation, sans racisme, sans faim, sans sida... d'un monde de rêve où le plaisir et le Bien se trouveraient réconciliés, par la grâce de rythmes mûris au soleil en communion avec la nature et sauvegardés dans les circuits technologiques les plus modernes. C'est un monde de l'harmonie: de la réconciliation humaine, du métissage revendiqué et de la synergie tradition/modernité qui se fantasme en musique alors que les blocs politiques mondiaux s'effritent et que les gouvernements, partout, étalent leur impuissance à satisfaire les besoins fondamentaux d'une partie, parfois importante, souvent très largement majoritaire, des populations qu'ils dirigent.

9 Mais ce rêve est aussi un marché. Défriché par des compagnies indépendantes, il n'a pas tardé à intéresser également les «majors» qui ont créé dans leurs catalogues des collections *world* et ont «signé» des artistes capables d'attirer un large public (Youssou N'Dour, Salif Keita, Alpha Blondy, Lokua Kanza, Cesaria Evora). De petites firmes parviennent néanmoins à se maintenir. Au total, les «musiques du monde» représenteraient 7% du marché du disque en France, et 17% dans les grandes surfaces spécialisées telles que les Fnac ou Virgin Mégastores (Lee 1995). Plus généralement, depuis le début des années 1990, les disquaires auraient enregistré les plus fortes

progressions de vente dans ce secteur (Broughton et al. 1994: XII). Les «musiques du monde» sont aussi source de profit.

Un ensemble flou

10 L'intérêt commercial et la soif d'ailleurs se conjuguent donc pour circonscrire de la façon la plus vague, mais aussi la plus vaste, les produits susceptibles de recevoir cette étiquette. Il ne faut donc pas s'étonner de ce que, définies en négatif (elles ne sont pas...), les «musiques du monde» composent un assemblage parfaitement hétérogène. Les directeurs du *Rough Guide*[3] de la *world music* l'énoncent clairement dans leur introduction:

> «Quand nous avons commencé à travailler sur ce livre, voici quatre ans, la tâche semblait relativement simple. Nous allions assembler un guide des vingt ou trente musiques les plus intéressantes existant sur le marché. Nous laisserions de côté la musique classique occidentale, le rock anglo-américain, la soul, le rap, le jazz et le country – déjà amplement traités par ailleurs – et nous nous intéresserions au reste. Nous parlerions de musiques variées, merveilleuses, fleurissant sous le nom de: zouk, soukous, cajun et zydeco, raï, qawwali, rebétiko, taarab, orchestres gitans de Transylvanie, ce genre de chose. Nous présenterions aussi des artistes méconnus en Occident mais qui sont des vedettes dans leur propre sphère – comme Juan Luis Guerra dont un album récent s'est vendu à cinq millions d'exemplaires dans le monde entier ou Asha Bhosle, chanteuse qu'on entend dans des films indiens (l'artiste qui a le plus enregistré). Nous ferions appel à des experts – des producteurs de disques, des commentateurs musicaux, les musicologues les plus facilement compréhensibles – et nous obtiendrions un livre de trois cents pages. Il n'a pas fallu longtemps pour que nous nous rendions compte qu'un tel objectif était irréaliste [...] En partie à cause du développement, énorme, sans précédent, de l'intérêt [pour ces musiques] de la part des compagnies phonographiques et des acheteurs de disques» (Broughton et al. 1994: XI).

11 Cette longue citation ne mentionne qu'une petite partie des «genres» traités dans cet ouvrage. Ce qui frappe ici, et plus encore à la lecture de la table des matières (d'ailleurs reprise d'une manière figurée sur un planisphère), c'est le mélange de musiques relevant de répertoires anciens (qawwali, flamenco), de traditions rurales européennes (d'Irlande, d'Ecosse, de Scandinavie ou des Balkans), de genres urbains du xx^{e} siècle (rébétiko, bandes sonores de films indiens), d'innovations liées à l'histoire des métissages américains (cajun et zydeco, tango, samba) et d'inventions récentes sorties de cultures particulières (raï, zouk, soukous et tout ce que l'on nomme d'ordinaire *afro-beat*) ou encore résultant de fusions entre rock ou pop et musiques appartenant à l'une ou l'autre de ces catégories. De fait, les «musiques du monde» amalgament ce qu'étaient naguère les domaines quasi-exclusifs des ethnomusicologues (accusés de n'avoir pas été capables de populariser les musiques sur lesquelles ils travaillent parce que ne sachant, ou ne voulant, pas les présenter de manière «accessible»), des collecteurs et recréateurs de traditions, notamment européennes, plus ou moins mourantes (les «folkeux»), et l'univers infini des arts du mélange, de la fusion, de la création contemporaine.

12 On voit bien alors comment fonctionne, en tant qu'étiquette commerciale, l'appellation «musiques du monde». Elle est utilisée pour proposer, sous couvert de nouveauté, à des acheteurs un peu lassés par le faible renouvellement des produits des industries musicales occidentales, des enregistrements extrêmement divers qu'il convient de regrouper pour intervenir plus puissamment dans le marché des phonogrammes et des vidéogrammes. Deux traits la caractérisent: l'exotisme et la prétention à l'originalité, que

celle-ci s'applique à l'utilisation des procédés de commercialisation habituellement destinés à promouvoir le rock et la pop music pour faire circuler des musiques dont l'existence est en fait déjà ancienne ou qu'elle signale le résultat d'un travail réellement inédit.

L'art de combiner les sons

13 C'est de ces idées de nouveauté, d'originalité qu'il faut sans doute repartir pour mieux comprendre le phénomène «musiques du monde». En effet, le discours en termes d'inédit qui les accompagne ne recouvre en fait rien de bien nouveau du point de vue des pratiques musicales, tout au plus contredit-il le mythe de la pureté dont on a souvent voulu entourer aussi bien la musique classique occidentale que les musiques dites traditionnelles. En revanche, il met à juste titre l'accent sur la généralisation de moyens nouveaux de circulation et de promotion musicales.

14 La nouveauté des «musiques du monde» serait de deux ordres: d'une part elles feraient connaître des pratiques négligées ou «sous-entendues», de l'autre elles légitimeraient, mieux encore elles favoriseraient les mélanges. Point n'est besoin d'insister longuement sur l'incongruité de ce dernier point: toute l'histoire de la musique n'est qu'une longue succession de contacts, d'emprunts, d'influences et d'innovations liées à ces interactions. Il semble bien que la musique occidentale dite classique fut bercée par la musique arabe qui, elle-même, était en contact avec le monde indien et influença les musiques de la ceinture sahélienne et de la côte orientale d'Afrique. Au sein de cultures réputées plus «traditionnelles», les musiques ont évolué aussi parce qu'elles recevaient des apports extérieurs: les Xhosa d'Afrique du Sud, pour ne prendre que cet exemple, doivent, en ce domaine comme en d'autres, beaucoup aux populations khoisan qu'ils rencontrèrent au terme de leurs migrations (Dargie 1988). De même, dans les civilisations où il était possible de distinguer des arts savants des formes populaires, leur interpénétration fut constante. Il est vrai que, pendant très longtemps, ces relations musicales furent la conséquence de contacts humains directs, au sein de zones circonscrites par les possibilités matérielles de déplacement et que l'intégration d'éléments étrangers, la maturation des transformations qu'ils contribuaient à occasionner s'effectuaient lentement. Le développement des grands voyages, les colonisations qui en découlèrent entraînèrent une intensification des processus d'hybridation musicale. Les musiques européennes s'exportèrent; parfois, elles furent adaptées au goût de populations locales que l'on cherchait à séduire, parfois celles-ci les adoptèrent et les perpétuèrent par transmission orale, comme dans les communautés catholiques d'Amérique latine[4]. Presque toujours les autochtones s'emparèrent de la musique des colons pour la transformer selon leurs aspirations et ces derniers restèrent rarement insensibles à ce que jouaient, chantaient ou dansaient ceux qui leur étaient subordonnés; l'Afrique du Sud en fournit d'innombrables exemples (Coplan 1992).

15 Toutefois c'est probablement en Amérique du Nord et dans les Caraïbes que se produisirent les mélanges qui devaient jouer le rôle le plus important dans la configuration des musiques populaires commerciales du XX^e^ siècle. Les fusions qui s'y opérèrent entre musiques européennes et musiques africaines transplantées, avec selon les régions des apports amérindiens ou asiatiques (Martin 1991), donnèrent naissance à des formes originales et durables qui se fixèrent au XIX^e^ et au XX^e^ siècles alors qu'en Europe une «musique de société» (ce que Peter Van Der Merwe appelle *parlour music*)

commençait à se différencier et de la musique savante et de la musique populaire de tradition orale (Van Der Merwe 1989). Si les innovations américaines n'intéressent que de façon éphémère les compositeurs européens du début du XX^e^ siècle comme Debussy, Stravinski ou Milhaud, elles vont en revanche totalement modifier le paysage des musiques populaires. D'autant plus que celles-ci cessent d'être des «musiques de société» ou des «musiques folkloriques» mais deviennent, portées par les révolutions survenues dans les domaines de l'enregistrement et de la transmission des sons, puis des images, des musiques populaires modernes, des «musiques de masse» si l'on veut, dont la confection et la diffusion ne relèvent plus uniquement de l'esthétique mais d'intérêts commerciaux.

16 C'est donc au moment où la musique devient une marchandise que se produisent les phénomènes de métissage musicaux les plus profonds; les «musiques populaires modernes de diffusion commerciale» qui s'imposent demeureront, à partir de la fin de la première guerre mondiale, tributaires des inventions américaines et antillaises. En Europe, mais pas seulement: la diffusion d'enregistrements nord-américains ou caribéens dans les territoires africains, par exemple, suscitera la fascination des auditeurs puis provoquera l'émulation chez les musiciens qui, bien entendu, ne reproduiront pas à l'identique ce qu'ils entendent mais le réinsèreront dans leurs propres pratiques pour créer encore de nouvelles musiques, *highlife*, *rumba* congolaise, etc. (Bemba 1984; Bender 1991). De la même manière, les sons hollywoodiens ne laisseront pas indifférents ceux qui conçoivent les accompagnements musicaux des films égyptiens ou indiens. Finalement, les «musiques du monde» ne semblent bien être que le dernier avatar de dynamiques d'hybridation qui ont été à l'œuvre depuis que les hommes font de la musique mais qui se sont accélérées et enrichies, dans un premier temps avec les grands voyages, dans un second avec l'avènement des communications modernes.

17 De fait, la *world music* apparaît, un siècle plus tard, dans un univers transformé techniquement et culturellement, comme l'héritière de la *parlour music*. En effet, les mécanismes de métissage musical qu'analyse Peter Van Der Merwe (1989) des points de vue mélodique, harmonique et rythmique sont, pour l'essentiel, ceux qui régissent encore les produits étiquetés «musique du monde». Partout on retrouve une harmonie gouvernée par la tonalité occidentale, souvent telle que modifiée en Amérique du Nord, c'est-à-dire avec intégration d'éléments liés à la «modalité blues» que le jazz et le rock ont popularisés (en particulier l'altération des troisième, cinquième et septième degrés de la gamme créant une incertitude entre le majeur et le mineur) (Van Der Merwe 1989: chap. 15; Hess 1985). Très fréquemment, aussi, les progressions d'accords soutenant les mélodies sont construites à partir de la formule I-IV-V, largement diffusée par l'hymnodie missionnaire. Les musiques populaires modernes, et notamment les «musiques du monde», ont pour intention de toucher les corps, souvent de les mettre en mouvement dans la danse. Elles sont donc fortement scandées mais, de même que la modalité blues apporte une coloration nouvelle à l'harmonie occidentale sans en modifier radicalement l'économie, la présence d'accentuations fortes dans les musiques populaires modernes implique rarement la préservation des systèmes rythmiques complexes qui caractérisent nombre de musiques traditionnelles. La «musique de société» était pauvre sur ce plan, les musiques américaines et antillaises l'ont un peu réveillée mais le rock, simplifiant l'insistance sur le contretemps typique du *rhythm and blues* dont il sortit au début des années 1950, a installé une tendance à la binarisation qui n'a guère été remise en question jusqu'à aujourd'hui. Au nombre des musiques dites du monde, celles qui correspondent à des innovations latino-américaines ou caraïbes, ou africaines influencées

par celles-ci, et qui sont simplement présentées dans un emballage nouveau, conservent des bases polyrythmiques, ou au moins des traces de celles-ci (comme dans le reggae où elles s'entendent dans la combinaison de la ligne de basse et du jeu d'autres instruments tels que claviers ou guitares) (Constant 1982). Les autres, en particulier toutes celles qui résultent de fusions à partir du rock et des *pop musics* ont dû passer sous les fourches caudines de la binarisation et, dans bien des cas, ne sont pas grand chose d'autre que de la musique commerciale euro-américaine enluminée par des sonorités instrumentales, des timbres et des phrasés vocaux, des images aussi (dessins, photographies ornant les pochettes des disques ou vidéogrammes, dont l'importance ne saurait être ici sous-estimée).

Un supermarché musical

18 Ainsi, parmi les «musiques du monde», les plus originales sont donc paradoxalement celles qui dérivent le plus directement des musiques commerciales modernes apparues en Europe et en Amérique du Nord depuis la fin de la seconde guerre mondiale. Mais, on l'a vu, se retrouvent sous la même appellation des arts plus ou moins centenaires (comme le calypso, le tango, le rébétiko), des musiques savantes non européennes (arabe andalouse, indienne), des musiques populaires depuis longtemps transmises oralement. Ici la nouveauté ne tient pas à la musique mais à la manière dont elle est diffusée. Si tout n'a pas été enregistré depuis qu'ont été inventés le phonographe puis le magnétophone, le stock des musiques conservées est impressionnant et n'a cessé de s'accroître tout au long du xx^{e} siècle. Pour ne pas remonter plus loin, dans les années 1960, il était possible de trouver, sans trop de difficulté, des disques de Ravi Shankar, Oum Kalsoum, Seigneur Rochereau, Vassilis Tsitsanis, Hadj el Anka, Mighty Sparrow, Carlos Gardel... Des collections spécialisées proposaient des enregistrements réalisés par des collecteurs locaux (en Europe et aux Etats-Unis surtout) ou des ethnomusicologues dont, par ailleurs, les écrits présentaient avec précision et passion des musiques traditionnelles de tous les continents. Les premiers comme les seconds, pourtant, ne touchaient qu'un public restreint; la presse et la radio se faisaient rarement l'écho de ces productions; peu d'occasions étaient données d'entendre ces musiques en direct hors de leur aire d'origine. C'est cela que la *world music* a changé: elle a mis le lointain, l'insoupçonné à portée d'oreille; elle a mélangé les genres et les publics; mais, pour y parvenir, elle a commercialisé les traditions, elle a technicisé l'oralité, elle a rentabilisé les envies d'ailleurs sonores.

19 Invention de la tsf et du gramophone, du microsillon et de la télévision, de la cassette audio et de la cassette vidéo, de l'enregistrement numérique et de la transmission par satellite... autant d'étapes qui ont marqué l'évolution des musiques populaires modernes et aboutissent à l'avènement du produit commercial «musiques du monde». Celui-ci a pu être fabriqué parce qu'existait un public solvable, formé aux musiques populaires modernes mais, en Europe et en Amérique du Nord, un peu lassé par leur banalisation dans les années 1970 et 1980. Parce que l'information musicale s'est mise à voyager à cadences accélérées[5]. Parce que les techniques d'enregistrement et de mixage ont permis d'aller chercher des sons dans des endroits autrefois inaccessibles, de les rapporter dans des studios *high tech* permettant de les retravailler, de les mélanger à d'autres en des bidouillages infinis. Parce que les cassettes, les disques laser ont favorisé la commercialisation licite et le piratage à grande échelle des produits ainsi manufacturés.

20 Les conditions techniques de l'apparition des «musiques du monde» sont elles-mêmes intimement liées à la modification de l'organisation de la production phonographique et vidéographique. Il existe cinq grandes compagnies multinationales qui contrôlent les 2/3 du marché du disque mondial (Garofalo ed.: 5). A côté subsistent de nombreuses firmes indépendantes dont les moyens sont plus limités, qui doivent souvent s'associer aux grandes pour la distribution de leurs productions, qui voient parfois leur travail de défricheurs de talents et de marchés récupéré par les «majors»... Chez les unes comme chez les autres, un groupe de personnes occupe des fonctions clefs dans le processus de production des musiques commercialisées: le directeur artistique ou le producteur. Certes, ces derniers ont commencé à prendre de l'importance dès que le marché du disque est devenu profitable. Le rôle des *talent scouts* qui, dans les années 1930, «chassaient» les chanteurs de blues dans le Sud des Etats-Unis est bien connu. Dans un tout autre domaine, l'influence de Walter Legge dans la découverte et la promotion de nombre d'interprètes classiques de l'après seconde guerre mondiale a été mainte fois soulignée. Aujourd'hui, cependant, dans les musiques populaires commercialisées, le producteur est devenu un véritable concepteur de musique. Il pense le produit final, en particulier les mélanges qui lui confèreront sa spécificité et seront capables d'attirer le consommateur[6]. Il participe à la plupart des étapes de son élaboration: sélection (donc «découverte») des musiciens, choix du répertoire, organisation de l'enregistrement dans des studios différents s'il y a lieu, mixage qui va polir le son pour atteindre l'équilibre recherché sur un marché donné (qui peut varier d'un point à l'autre du globe, d'où les remixages qu'il faut parfois opérer), éventuellement confection de la pochette et du livret d'accompagnement. S'il n'est pas un monarque absolu, il n'en possède pas moins un grand pouvoir. Notamment dans l'enregistrement des «musiques du monde»: Ben Mandelson (Globestyle), Mickey Hart (Rykodisc World Series), Peter Gabriel (RealWorld), David Byrne (chez Warner) ou, plus près de chez nous, Martin Meissonnier ont, entre autres, occupé cette place. Ce qui distingue un producteur, c'est une combinaison de curiosité (trouver des sons, des alliages de sons inédits), de flair (sentir ce qui va «marcher») et de savoir-faire (fabriquer le produit fini). Dans cette perspective, quels que soient son talent et ses motivations, il travaille pour répondre à une demande qu'il serait absurde de considérer comme fabriquée de toute pièce ou entièrement manipulée.

Les imaginaires de la globalisation

21 Et si, comme le dit Laurent Aubert reprenant Platon, la musique est «à la fois l'écho et le modèle d'autre chose qu'elle-même» (Aubert 1995: 13), cette demande reflète un aspect du monde actuel en même temps qu'elle parle de ce monde. D'un monde où les notions d'espace et de temps ont été totalement bouleversées par les évolutions techniques: les personnes, les biens, les idées, les productions culturelles peuvent désormais se déplacer partout, littéralement en un rien de temps, même si la possibilité de voyager, de mettre en circulation des produits (y compris culturels) ou d'accéder à des produits venus d'ailleurs témoigne de la structuration toujours très inégalitaire de ce monde. Il n'en demeure pas moins que la multiplication en presque tous les points du globe de répertoires d'images, de sons, de récits, de morceaux de réalité livrés dans un arrangement particulier donne de nouvelles dimensions aux imaginaires et leur ouvre des rôles élargis: ils constituent plus que jamais des champs organisés de pratiques sociales (Appadurai 1990).

22 Ce monde est tramé de contradictions au cœur desquelles opèrent les imaginaires pour leur donner sens, tenter éventuellement, ce faisant, de les surmonter dans un ordre rêvé qui n'est pas sans effet sur les réalités. On y voit s'abolir les distances et les différences entre soi-même, les Siens et les Autres, tout en assistant à une multiplication sans précédent des récits identitaires (Augé 1994; Martin dir. 1994). On y ressent la tension entre la multiplication des flux transnationaux et le découpage politique de la planète en Etats (Badie, Smouts 1992). On y constate que la globalisation des circuits économiques a pour effet un accroissement des inégalités sociales. Et on enregistre l'expression d'aspirations à la justice, à la dignité, au mieux-vivre alors que les idéologies et les organisations politiques installées paraissent aux yeux de beaucoup impuissantes à les prendre en charge.

23 Les imaginaires qui englobent les musiques populaires modernes, sans bien sûr prétendre qu'ils sont les seuls, s'attaquent en tout cas eux aussi à ces contradictions mais, ne pouvant complètement y échapper, nourrissent des pratiques ambiguës. Les musiques du monde, du côté des consommateurs mais aussi de celui des artistes, représentent des efforts pour reconstruire diversement le monde. Elles permettent à chacun de voyager dans sa tête, en fantasmant l'Autre et les conditions dans lesquelles il vit: le désir de l'Autre aboutit à une consommation de son image sonore et visuelle, remodelée pour qu'elle ne choque pas par une différence radicale, qui maintient la distance; alors s'opère comme une virtualisation de l'Autre.

24 Pourtant, ce désir étant exprimé en demande économique, il permet à des artistes nés dans des groupes défavorisés, au sein des pays dits développés comme dans ceux dits sous-développés, de se faire entendre. Ce qui signifie que certains d'entre eux peuvent mettre sur le marché leur vision du monde tel qu'il est ou tel qu'il devrait être, non en toute liberté sans doute mais en tenant compte de ce qu'ils pensent être les attentes des acheteurs les plus nombreux, par la médiation des producteurs. Ainsi, ils ont la possibilité, même s'ils doivent utiliser les idiomes internationaux, de proclamer leur existence, donc d'énoncer un récit identitaire propre (Béhague 1994; Lipsitz 1994). Plus encore, ils démontrent leur participation à la modernité – donc à un universel symbolique contemporain -, participation qui leur est généralement déniée pour des raisons sociales ou raciales. Toutefois, cette modernité se trouve repensée à la fois en fonction de leur culture d'origine et de leurs aspirations propres; l'aventure de l'orchestre «aborigène» australien Yothu Yindi est exemplaire de cette démarche (Daoudi 1994; Lipsitz 1994: chap. 7); c'est aussi, d'une autre manière, celle des Cheb du raï, ou de bien des jeunes émigrés antillais qui ont adopté le reggae. S'ils rencontrent le succès, les conséquences sur la place du groupe auquel ils appartiennent dans leur pays d'origine ou d'accueil peut en être affectée: la légitimation internationale provoque parfois la reconnaissance locale de leur existence en tant que créateurs de culture; ce mécanisme a fonctionné notamment en ce qui concerne les musiques noires d'Afrique du Sud (Martin 1992).

25 Dans cette perspective, les questions de droits et de propriété artistique ne sont pas négligeables mais apparaissent sous un angle différent. La demande économique fait des musiques du monde un marché profitable; les compagnies internationales, les indépendantes, les producteurs en tirent des ressources variables; les artistes aussi, selon qu'ils occupent une position solide sur la scène rock et pop ou qu'ils ne sont encore que des musiciens «locaux». Les seconds accèdent parfois au rang des premiers, ne serait-ce que pour un temps; Youssou N'Dour, Cesaria Evora ou Nusrat Fateh Ali Khan en sont des exemples. De là, ils peuvent faire valoir leurs droits; affirmer leur autonomie créative. Du

Nigéria, par exemple, si King Sunny Ade a certainement beaucoup pâti de sa «reconfiguration *world*», Fela Anikulapo Kuti a toujours joué la musique qu'il voulait, en en prenant les éléments là où il le souhaitait, même si sa personnalité «ingérable» lui a sans doute fermé quelques portes.

26 Les «musiques du monde» rapportent, pas autant à tout le monde sans doute, et les circuits de redistribution ne dérogent pas à l'inégalité qui caractérise les sociétés actuelles; les musiques traditionnelles peuvent être «copyrightées», à peine retouchées, par des compositeurs commerciaux; les opérateurs de mélanges peuvent se réserver la part du lion (d'où l'intensité des débats qui ont suivi l'opération Graceland de Paul Simon). D'un autre côté, le piratage sur cassettes est dans certains pays une industrie florissante, et les rappeurs de partout échantillonnent à tout va... Dans le domaine musical comme dans les autres, les flux transnationaux remettent en question les découpages officiels, évitent et contournent les droits ou prennent avantage de leurs silences; ils appellent à leur révision plus qu'ils ne les contestent ouvertement (Badie, Smouts 1992). Cela ne signifie aucunement qu'il faille négliger les droits des artistes, fussent-ils considérés comme traditionnels, tels qu'ils sont codifiés aujourd'hui; il faut évidemment veiller à leur application et à leur renforcement mais cela n'interdit pas de constater que, pour quelques uns, l'accès à la notoriété internationale a plus de prix symbolique que le versement honnête des royautés, parce qu'elle peut être reconnaissance culturelle et politique, accès à des moyens techniques modernes, intégration à des circuits commerciaux qui semblent prometteurs de dignité et, éventuellement, de richesses à venir. C'est pour cette raison que certains n'hésitent pas à parler d'empowerment, de mise en position de pouvoir des musiciens de groupes défavorisés, et de l'ensemble de ces groupes eux-mêmes, grâce à la *world music* (Feld 1995).

Les bonnes volontés de l'hégémonie mondiale

27 Le lien établi par certains opérateurs des «musiques du monde» entre musiques venues d'ailleurs, intégrant ou représentant des ailleurs et les problèmes socio-politiques contemporains relève d'une même logique. Dans les «événements géants», par la simultanéité de l'audition en des lieux très éloignés les uns des autres, se construirait une conscience du monde qui pourrait se muer en conscience de l'injustice de ce monde. Benedict Anderson (1983), se référant à la généralisation de l'imprimé, avait suivi un raisonnement similaire pour analyser l'émergence des nationalismes en tant que «communautés imaginées»; aujourd'hui, les images et les sons transmis par satellites peuvent mettre le monde en forme de multiples communautés imaginées et la *world music* , les «événements géants» contribuent certainement à façonner certaines d'entre elles. Ces derniers se tinrent surtout dans le seconde moitié des années 1980 et eurent pour objet de récolter des fonds en faveur de projets humanitaires ou de manifester un soutien aux droits de l'Homme (Garofalo 1992: 15-65). Les «musiques du monde» ont suscité des projets d'un type différent destinés à renforcer l'indépendance des artistes locaux (Lee 1995) ou à soutenir des opérations bénéficiant à des populations subordonnées et défavorisées. En tant que récit sur la *world music*, l'expérience de Steven Feld (1995) vaut ici d'être notée. Ethnomusicologue ayant travaillé en Papouasie-Nouvelle Guinée chez les Kaluli, il avait publié deux disques qui n'avaient pas suscité d'intérêt particulier hors du cercle des spécialistes. Contacté, à la suite d'une émission de radio, par Mickey Hart,

batteur du groupe rock *Grateful Dead* et maître d'œuvre de la World Series chez Rykodisc, Steven Feld conçoit un enregistrement intitulé *Voices of the Rainforest* qui, en une heure, recompose une journée de la vie des Kaluli en faisant entendre tous les sons qu'ils produisent ou qu'ils perçoivent (musiques, chants d'oiseaux, bruits naturels, etc.) dans leur vie quotidienne. Les techniques d'enregistrement et de mixage les plus élaborées sont employées à la confection de ce disque. Un prémixage réalisé sur le terrain fait, dit-il, de la préparation du produit fini un dialogue avec les Kaluli. Le CD publié par Rykodisc est lancé en grandes pompes commerciales et Steven Feld parcourt les Etats-Unis pour le présenter, ce qui lui permet de parler des Kaluli et des difficultés auxquelles ils sont confrontés. Enfin, sont créés un *Bosavi People's Fund* destiné à recueillir les royautés dérivées des ventes du disque et le Rainforest Action Network pour mener campagne contre la déforestation en Papouasie-Nouvelle Guinée.

28 Ces actions, à partir d'un enregistrement, sont exceptionnelles; le récit en est peut-être idéalisé[7]. Pourtant les unes et l'autre ne sauraient être considérés comme insignifiants. Dans un monde que Marc Augé (1992 et 1994: chap. 6) dit «surmoderne», où le temps, l'espace et l'individualisme se trouvent en excès, il est difficile de ne pas reconnaître que les «musiques du monde» sont un des moyens d'expression à l'aide desquels des personnes habitant en divers lieux de la planète pensent trouver une arme pour combattre la crise de sens qui les environne. Que ce moyen d'expression soit soumis à des codes culturels dominants, à des monopoles technologiques, à des puissances économiques, cela est indéniable et rend simplement compte de l'organisation inégalitaire des sociétés humaines. Qu'il soit possible d'utiliser ces mêmes moyens au sein de situations de domination pour y modifier certains déséquilibres, cela paraît plausible. L'intéressant de ce point de vue est bien que ces moyens d'expression sont transnationaux et que les inégalités qu'ils révèlent, dont ils parlent plus rarement, sont internationales. Ils constituent des flux de sons, d'images, d'information qui participent à des processus complexes d'interaction culturelle. Cultures locales et culture globale, cultures dominantes et cultures dominées s'en trouvent modifiées par les échanges dans lesquels elles entrent, que leurs acteurs en aient conscience ou non. A l'intérieur même des pays, l'apport des populations immigrées, leur rapport à la société d'installation déclenchent des dynamiques d'innovation qui touchent les unes et l'autre (Lipsitz 1994: chap. 6; Daoudi, Miliani 1996; Mignon 1985). Globalement, transculturation, brassages, métissages s'inscrivent dans une situation hégémonique[8] à l'échelle mondiale et les «musiques du monde» fournissent un idiome pour parler des relations sociales nouées à cette échelle, dans toute leur complexité, avec toutes leurs contradictions.

Un monde à explorer

29 Réalité essentiellement sociale et économique, les «musiques du monde» sont indéfinissables en termes strictement musicaux. Pourtant, dans leur diversité même, elles soulignent que les musiques populaires (dans toutes les acceptions possibles: traditionnelles de transmission orale jusqu'à modernes commercialisées) ne sont, dans le monde actuel, ni isolées ni immobiles. Certains des genres vendus sous cette étiquette ne sont en fait que l'aboutissement de processus centenaires de contacts et de métissages musicaux qui ont été adaptés aux conditions techniques, économiques et sociales contemporaines. De ce point de vue, il semble difficile de croire que l'avènement de la *world music*, phénomène avant tout commercial, représente un risque pour les musiques

traditionnelles. La production de ces musiques est étroitement liée au mode de vie des sociétés où elles se sont développées; ces modes de vie ont été bouleversés à l'ère moderne, depuis plusieurs siècles pour certains, plus récemment pour d'autres, par suite de la réorganisation politique, économique et sociale de la planète, et non à cause de la diffusion des musiques populaires modernes, l'apparition de celles-ci n'étant qu'un épiphénomène de cette réorganisation. Ce sont les contradictions, les hégémonies du monde dans lequel nous vivons qui mettent en péril les communautés encore riches de musiques traditionnelles. Les musiques populaires modernes, y compris les «musiques du monde», participent de ces contradictions et elles les expriment à leur manière.

30 Nombre de ceux qui ont tenté de les analyser y insistent: il y a, comme l'écrivait Steven Feld (1995), une certaine «ironie» à constater que, par la technologie d'avant garde, par les procédés commerciaux les plus modernes, des musiques traditionnelles ou des musiques métisses qui n'étaient pas sorties de leur terroir sont tout d'un coup exposées aux oreilles de milliers, voire de millions d'auditeurs. Des artistes porteurs de savoirs musicaux très anciens, ayant accepté de se livrer aux alchimistes world, voient, semble-t-il, leurs productions les plus classiques connaître un succès auparavant inconnu[9]. Les enregistrements des ethnomusicologues bénéficient d'un intérêt sans précédent: certains sont recensés dans la presse musicale et générale (où ont été ouvertes des rubriques spécialisées[10]), diffusés au cours d'émissions de radio; les concerts de musiques savantes non européennes ou de musiques de tradition orale se multiplient. Cela n'est pas nécessairement dû à la vogue des «musiques du monde», mais les deux phénomènes vont au moins de conserve.

31 Cette diffusion élargie, cette commercialisation ont évidemment des contreparties. Des musiques sont pillées, triturées, déformées; s'y projettent des sens pertinents d'abord pour ceux qui les manipulent et les reçoivent mais n'ayant plus grand chose à voir avec ceux qu'elles ont «chez elles»; des artistes sont mal traités, pressés comme des citrons jusqu'à épuisement de l'attrait qu'ils peuvent exercer sur le public international, puis abandonnés à leur fatigue et à leur frustration; des collections de disques publient des enregistrements d'une médiocrité alarmante quant à la musique et quant à la qualité technique. C'est à cause de ces abus, qui sont à distinguer des processus normaux de rencontres et d'hybridation préludant à l'innovation, que les «musiques du monde» doivent faire l'objet d'une attention critique.

32 Si la mondialisation des musiques populaires modernes est un fait irréversible placé dans la continuité d'évolutions musicales anciennes et gouverné par des logiques sociales globales, les phénomènes qu'elle engendre peuvent susciter l'intérêt des musicologues d'un double point de vue. Ils ont, en premier lieu, la capacité d'exercer cette fonction critique, et peuvent sans doute profiter de nouvelles tribunes pour ce faire. Car constater l'existence des «musiques du monde», tenter d'analyser la place qu'elles occupent dans les sociétés contemporaines, comme ce texte essaie trop sommairement de le faire, n'exclut absolument pas, exige au contraire, qu'on en juge les produits sur le plan esthétique et les productions sur le plan éthique, que ceux qui détiennent des compétences interviennent dans les discours et les débats qu'elles suscitent. Puis, plus généralement, saisir les «musiques du monde» comme une partie des musiques populaires modernes commercialisées, comme le résultat de métissages et d'hybridations qui se sont développés dans la longue durée soulève la question des mécanismes sociaux et musicaux qui sous-tendent ces métissages.

33 Etudier la manière dont les musiques se compénètrent pour donner naissance à d'autres musiques, les conditions dans lesquelles cela se fait[11]; tâcher de comprendre, par exemple, la nature des liens qui pourraient exister entre la domination politique et économique de certains pays sur le monde et l'hégémonie de caractères musicaux euro-américains; analyser la signification des innovations survenues en situation de subjugation: il y a là tout un domaine d'étude où le savoir des musicologues et celui des sociologues doivent se compléter. Cela ne signifie pas qu'il faille cesser de s'intéresser aux musiques traditionnelles[12], de les enregistrer, de les analyser; au contraire, les connaître sera toujours indispensable, y compris pour la compréhension des transformations qu'elles subissent. Cela implique seulement que l'étude sociologique et musicologique des musiques populaires modernes soit pleinement reconnue comme un domaine supplémentaire, un domaine légitime d'investigation. Quoi qu'on en pense, qu'on les aime ou qu'on les déteste, qu'on les trouve fascinantes ou dénuées de la moindre qualité, la part prise par ces musiques qu'on dit «du monde» dans la vie sonore contemporaine signale l'existence d'un vaste univers qui commence tout juste à être exploré[13].

BIBLIOGRAPHIE

ANDERSON Benedict, 1983, *Imagined Communities, Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres: Verso.

APPADURAI Arjun, 1990, «Disjuncture and difference in the global cultural economy», *Public Culture* 2 (2): 1-24.

AUBERT Laurent1995, «Les ailleurs de la musique: paradoxes d'une société multiculturelle» in: *La musique et le monde*, Paris: Babel/Maison des cultures du monde (Internationale de l'Imaginaire 4): 13-25.

AUGÉ Marc, 1992, *Non-lieux*. Paris: Le Seuil.

AUGÉ Marc, 1994, Le sens des autres, actualité de l'anthropologie. Paris: Fayard.

BADIE Bertrand, SMOUTS Marie-Claude, 1992, *Le retournement du monde, sociologie de la scène internationale*. Paris: Presses de la Fondation nationale des sciences politiques/Dalloz.

BÉHAGUE Gérard H. (ed.), 1994, *Music and Black Ethnicity, The Caribbean and South America*. New Brunswick: Transaction.

BEMBA Sylvain, 1984, *Cinquante ans de musique du Congo-Zaïre (1920-1970), de Paul Kamba à Tabu-Ley*. Paris: Présence africaine.

BENDER Wolfgang, 1991, *Sweet Mother, Modern African Music*. Chicago: The University of Chicago Press.

BROUGHTON Simon et al. (eds.), 1994, *World Music, The Rough Guide*. Londres: The Rough Guides.

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

COPLAN David B., 1992, In Township Tonight!, Musique et théâtre dans les villes noires d'Afrique du sud. Paris: Karthala/CREDU.

DAOUDI Bouziane, 1994, «L'école Yothu Yindi», *Libération* 31 mars: 43.

DAOUDI Bouziane, MILIANI Hadj, 1996, *L'aventure du raï, musique et société*. Paris: Le Seuil (Point V 165.)

DARGIE David, 1988, Xhosa Music, Its Techniques and Instruments, With a Collection of Songs. Le Cap: David Philip.

ERLMANN Veit, 1996, Night Song, Performance, Power and Practice in South Africa. Chicago: The University of Chicago Press.

FELD Steven, 1995, «From Schizophonia to schismogenesis: The discourse and practice of world music and world beat» in: George MARCUS, Fred R. MYERS (eds.), *The Traffic in Culture, Refiguring Art and Anthropology*. Berkeley: University of California Press: 96-126.

FRITH Simon (ed.), 1989, *World Music, Politics and Social Change*. Manchester: Manchester University Press.

GAROFALO Reebee, 1992, «Nelson Mandela, the concerts: Mass culture as contested terrain», in: GAROFALO ed. 1992: 55-65.

GAROFALO Reebee (ed.), 1992, Rockin' The Boat, Mass Music and Mass Movements. Boston: South End Press.

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

HESS Jacques B., 1985, «Note sur le métissage dans le blues», *Vibrations* 1: 81-92.

LEE Hélène, 1995, «Le monde vu depuis Womex», *Libération* 30 octobre: 34.

LIPSITZ George, 1994, *Dangerous Crossroads, Popular Music, Postmodernism and the Poetics of Place*. Londres: Verso.

MARTIN Denis-Constant, 1991, «Filiation or Innovation? Some Hypotheses to Overcome the Dilemma of Afro-American Music's Origins», *Black Music Research Journal* 11 (1): 19-38.

MARTIN Denis-Constant, 1992, «La musique au-delà de l'apartheid?», postface à Coplan 1992: 377-402.

MARTIN Denis-Constant (dir.)1994, *Cartes d'identité, comment dit-on «nous» en politique*. Paris: Presses de la Fondation nationale des sciences politiques.

MIGNON Patrick, 1985, «Enquête sur la musique et les Beurs», *Vibrations* 1: 137-165.

MORTAIGNE Véronique, 1996, «Le mystère de Nusrat Fateh Ali Khan», *Le Monde* 30 mars.

ROSEBERRY William, 1994, «Hegemony and the language of contention» in: Gilbert M. Joseph, Daniel Nugent (eds.), *Everyday Forms of State Formation, Revolution and the Negotiation of Rule in Modern Mexico*. Durham: Duke University Press: 355-366.

ULLESTAD Neal, 1992, «Diverse rock rebellions subvert mass media hegemony» in: Garofalo (ed.): 37-53.

VAN DER MERWE Peter, 1989, *Origins of the Popular Style, The Antecedents of Twentieth Century Popular Music*. Oxford: Clarendon Press.

NOTES

1. Je voudrais exprimer ma gratitude à Simha Arom (CNRS), Bertrand Badie (IEP de Paris), Amélie Blom (IEP de Paris), Patrick Lavaud (Festival «Nuits atypiques» de Langon) et aux membres du comité de rédaction des *Cahiers de musiques traditionnelles* qui ont lu une première version de cet article et m'ont communiqué des commentaires et des précisions permettant de l'améliorer sensiblement, ainsi qu'à Bennetta Jules-Rosette (Université de Californie) qui, en outre, m'a transmis plusieurs des documents utilisés dans la préparation de ce texte. Ils n'ont évidemment aucune responsabilité dans les faiblesses qui demeurent.

2. «[...] l'espace international est [...] peu à peu livré à une dynamique de l'éclatement entretenue par un pluralisme culturel qui chaque jour révèle sa montée en puissance, tout en étant effectivement traversé, parcouru, voire articulé par des flux transnationaux sans cesse plus actifs et plus structurants» (Badie, Smouts 1994: 19).

3. Il est d'ailleurs symptomatique que ce soit dans une collection de guides de voyage qu'ait été publié la plus imposante introduction à la *world music*.

4. Le travail effectué récemment par Gabriel Garrido a permis d'apprécier la richesse des conséquences musicales de l'invasion européenne des Amériques méridionales et des entreprises d'évangélisation dont elles furent le lieu. Voir la collection d'enregistrements «Les chemins du Baroque» publiés par K 617/Sur mesure, ainsi que *Il Secolo D'Oro nel Nuovo Mondo, Villancicos e Orationes del '600 Latino-Americano*, Symphonia SY 91S05, 1992.

5. Des émissions de télévision telles que, en France, Mondo Sono (FR 3) ou Mégamix (Arte) pouvaient construire une partie importante de leurs programmes avec des vidéogrammes enregistrés par des télévisions étrangères ou des reportages réalisés aux autres bouts du monde.

6. Présentant le disque *Night Song* (RealWorld CDR 50) publié sous le nom de Nusrat Fateh Ali Khan dans une collection dirigée par Peter Gabriel, Véronique Mortaigne évoque les qualités («docilité» et «concentration intérieure», dit-elle) qui permettent «à ce chanteur dont l'univers intérieur se situe entre Lahore et Faiçalabad, capitale du textile et du chant qawwali, de passer les frontières de la rythmique en boucle ou des exercices de guitare hawaïenne trafiquée, imaginés par un producteur canadien [Michael Brook] musicalement proche de Brian Eno» (Mortaigne 1996).

7. Encore que Steven Feld soit bien conscient des contradictions dans lesquelles son travail est pris: «Après tout, *Voices of the Rainforest* incarne de manière transparente la plus grande des ironies postmodernes: ce disque nous présente un monde demeuré à l'abri de la technologie, mais cela est possible parce qu'il nous est apporté grâce aux techniques les plus élaborées d'enregistrement sur le terrain et en studio. Il faut aussi ajouter que cet enregistrement est un portrait très particulier, un portrait d'un paysage sonore [*soundscape*] bosavi dans un monde de plus en plus bouleversé. Il s'agit clairement d'un univers sonore dont certains Kaluli ne se soucient pas, que d'autres Kaluli ont momentanément choisi d'oublier, à l'égard duquel certains Kaluli éprouvent une nostalgie croissante et qui les met mal à l'aise, un univers dans lequel d'autres Kaluli vivent encore, qu'ils créent et écoutent. Il s'agit d'un monde sonore que de moins en moins de Kaluli connaîtront activement et chériront, mais que de plus en plus de Kaluli entendront sur cassette pour s'en émerveiller sentimentalement» (Feld 1995: 119).

8. Au sens où l'entend William Roseberry (1994: 360-361): «Je propose d'utiliser ce concept [hégémonie] non pour comprendre l'acceptation mais pour comprendre la lutte: les manières dans lesquelles les mots, les images, les symboles, les formes, les organisations, les institutions et les mouvements utilisés par les populations subordonnées pour parler de la domination à laquelle elles sont assujetties, la comprendre, y faire face, s'en accomoder ou y résister, sont coulés dans le processus de domination lui-même. Ce que construit l'*hégémonie*, ce n'est donc pas

une idéologie partagée, mais un cadre matériel et signifiant commun pour vivre dans les systèmes sociaux caractérisés par la domination, en parler et agir sur eux».

9. «Alors que vient de sortir ce surprenant *Night Song* chez RealWorld, le label de Peter Gabriel où Nusrat [Fateh Ali Khan] avait fait ses premières armes d'occidentalisation avec Massive Attack et Michael Brook en 1990 (l'album *Mustt Mustt*), jamais on n'a aussi bien vendu l'archi-classique concert du Théâtre de la Ville enregistré par Ocora en 1987» (Mortaigne 1996).

10. Mon itinéraire de pigiste dans la presse d'information générale fournit un exemple du développement d'un champ critique autonome concernant les «musiques du monde»: chargé d'une rubrique de jazz à la fin des années 1960, j'ai cherché par goût personnel à l'élargir dans les années 1970 pour y inclure ce qui n'était alors pas toujours «couvert» («folk», musiques populaires africaines, antillaises et latino-américaines); dans les années 1980, j'ai donc pu présenter l'actualité d'un vaste domaine que l'on pourrait résumer en musiques afro-américaines et «musiques du monde»; dans les années 1990, en revanche, il m'a été demandé de m'intéresser exclusivement aux «musiques du monde», le jazz étant confié à un autre pigiste. Des quotidiens français tels que *Le Monde et Libération* comptent désormais des collaborateurs se consacrant aux «musiques du monde»; la rubrique des disques du *Monde de la musique* combine «traditions» et «musiques du monde»; celle de *Télérama*, en revanche, les distingue le plus souvent.

11. Vérifier, notamment, les analyses et les conclusions de Peter Van Der Merwe (1989), les étendre ou les contredire.

12. Il est d'ailleurs amusant de noter que chez les partisans de la *world music* comme chez ses adversaires, on insiste sur la nécessité de préserver des «musiques en voie de disparition» (*endangered music*) (Feld 1995: 118)...

13. On peut ici se référer, parmi quelques autres, aux travaux de Gage Averill (dans Béhague 1994 et Guilbault 1993), de David Coplan (1992), de Veit Erlmann (1996) et de Jocelyne Guilbault (1993).

RÉSUMÉS

Depuis le milieu des années 1980, on a vu apparaître l'étiquette «musique du monde» ou *world music* sur des musiques extrêmement diverses, traditionnelles ou modernes et commerciales. Ce phénomène, s'il ne peut être défini en termes musicaux, n'en est pas moins un révélateur social très important: les «musiques du monde» sont un domaine de recomposition imaginaire du monde actuel qui, étant situé au cœur de ses contradictions, contribue à les mettre au jour. S'il est intéressant de les analyser sous cet angle, cela ne saurait pourtant conduire à négliger les problèmes plus strictement musicaux qu'elles soulèvent: mettent-elles en péril les musiques traditionnelles et ceux qui ont à cœur d'en préserver la pureté, que nous apprennent-elles des processus de métissage qui sont à l'origine de la plupart des musiques populaires commerciales d'aujourd'hui? Dans ces deux perspectives, il semble que, sans négliger leurs champs d'études propres, les ethnomusicologues puissent apporter des connaissances et porter des jugements, indispensables les unes et les autres à une meilleure compréhension de ce que signifie la popularité des «musiques du monde».

Coined in the mid nineteen eighties the term '*world music*' has since been applied to widely diverse types of music; – traditional, modern and commercial. Although this phenomenon cannot be defined in strictly musical terms, it is nevertheless an important social indicator. 'World

music' lies in the domain of the imaginary reconstruction of our present day world and being at the heart of its contradictions helps shed light on them. While it is interesting to analyse these contradictions from this standpoint, this shouldn't lead us to forget the more strictly speaking musical problems that these contradictions raise: Do they put traditional music in peril, together with those who dearly wish to maintain its purity? What do they tell us about the process of cross-cultural exchange that is at the origin of most of today's popular commercial music? With these two perspectives in mind and not forgetting their own specific field of study, it would seem that ethnomusicologists can both provide information and knowledge and in addition, an assessment, both essential for an understanding of what the popularity of '*world music*' really means.

AUTEUR

DENIS-CONSTANT MARTIN

Denis-Constant Martin, sociologue, est directeur de recherches au Centre d'études et de recherches internationales de la Fondation nationale des sciences politiques, ainsi que commentateur musical pour plusieurs organes de presse. Depuis plusieurs années, il a centré son travail sur l'étude des rapports entre culture et politique et s'est intéressé aux musiques et aux fêtes populaires (notamment des Antilles et d'Afrique du Sud). Outre des textes politologiques, il a publié deux ouvrages de sociologie musicale: Aux sources du reggae, musique, société et politique en Jamaïque, Marseille, Parenthèse, 1982 (rééditions 1986 et 1993) et L'Amérique de Mingus, musique et politique, les «Fables of Faubus» de Charles Mingus, Paris, P.O.L., 1991 (avec Didier Levallet).