

## MUSIQUES TOPIQUES, WORLD MUSIC ET FICTION IDENTITAIRE

Eric MONTBEL

Les hommes n'ont pas de racines. Les hommes ont des pieds. Les arbres ont des racines et c'est pourquoi ils sont enracinés dans la terre qui leur a donné le jour. Ils ne peuvent pas inventer de pas, et sans ces pas, ils ne peuvent laisser de traces.<sup>1</sup>

Le lieu de la musique est un lieu lointain, mis à distance, c'est aussi le lieu intime. Ce croisement topologique devient profusion de directions et d'origines lorsqu'il s'enrichit des retours vers le passé, des souvenirs de voyage et de la fascination de l'étranger. L'exotisme est un carrefour du sens, et particulièrement l'exotisme musical : amour de l'autre et de son désir, de sa danse, de son univers sonore parfaitement insensé. Mettre des mots et du sens sur le monde, s'approprier le son global en domestiquant ses objets, voilà l'un des effets de la World Music telle qu'elle se développe depuis la fin du XX<sup>e</sup> siècle. Les « musiques du monde » sont donc convoquées en ce lieu géopolitique, où primitivité et modernité sont des poncifs bien établis.

Les musiques de quel monde ? De quels lieux la musique est-elle le son sémantisé ? S'agit-il du lieu de pratique, du lieu d'écoute ? S'agit-il du lieu de concert, de la cathédrale, du stade ? Est-il le jardin, la place de village, la rue, l'université, le studio ou le casque ? Musique en soi, musique hors-soi ? Est-il lieu de mémoire, lieu d'enfance, lieu rêvé des premiers chants ? Le lieu de la musique peut-il appartenir, peut-il être confisqué et circonscrit dans des limites tracées par l'idéologie identitaire ?

Il n'est rien comme l'insensé pour produire de l'interprétation, de l'appropriation. Et notamment, certainement, l'objet dans ses formes multiples. L'*objet*, dans sa polysémie, comme une altérité, un hors-soi, présence polymorphe. Parler d'*objet* en musique, c'est aussi parler des instruments de musique, des objets matériels producteurs de sons, producteurs de sens. Il s'agit donc aussi de cet outil que l'homme inventa comme prolongement de son corps

---

<sup>1</sup> Jorge Lopez Palacio, « Ma voix nomade », *Musiques Migrantes*, Genève, Laurent Aubert éd., 2005, p. 59.

pour amplifier ou pour traduire en sons ce que la voix, le langage n'exprimaient que différemment, partiellement. L'instrument de musique quel qu'il soit possède cet anthropomorphisme natif, dès son origine : il est l'homme sous une forme différente, mais fondamentalement il est ce corps ajouté qui amplifie la déclamation et le langage. C'est pourquoi le corps étant un lieu du sens, l'objet comme prolongement du corps - l'instrument de musique - est un autre lieu du sens. Objet producteur de son, parfois décoré à l'extrême, porteur d'images et de signes, et devenu lui-même icône, cet instrument de musique (notamment dans les cultures de l'oralité) est lieu de sens. Il est donné à voir tout autant qu'à entendre. Et parfois la perte du sens d'origine, de celui qui traça les décors, les images, qui donna forme à l'instrument, conduit à interpréter l'insensé<sup>2</sup>.

La parole elle-même en tant que forme énoncée, fluide de mots et de bruits, langage, est sans doute un objet virtuel en tant que sons organisés, sémantisés, destinés à remplir le vide du temps : paroles qui emplissent l'absence, dans nos dialogues quotidiens d'amitiés, de famille et de voisinage, conventions du sonore et du social, par exemple lorsque nous parlons de l'orage qui s'annonce, de la pluie et du beau temps. « L'hiver qui dure » : rituel de sociabilité langagière que connaissent bien les paysans, lorsque le langage abolit la fatalité du temps, la fatalité de l'heure qui passe. Ainsi le langage en tant que « musique » devient cet objet qui emplit l'espace et les lieux de la proxémie, qu'elle soit individuelle et collective.

Le langage, puis le chant, le langage chanté, sont à ce titre des « instruments » de la musique. Ils sont un prolongement de l'être, ils occupent le *territoire du moi*, comme le disait Goffman<sup>3</sup>.

Du langage à l'outil qui porte le langage, qui le discipline ou le traduit, le chemin est vite parcouru. Nous connaissons les instruments des peuples antiques qui permettaient ce passage d'un monde à un autre, d'un lieu à un autre : rhombes tournoyants, conques soufflées, crécelles, instruments de ténèbres, tambour du shaman<sup>4</sup>. La culture occidentale a réintégré par le biais des musiques traditionnelles, des musiques du monde, ou du rock, ce qu'elle avait évacué depuis l'âge classique : la dimension symbolique de l'instrument de musique en tant qu'objet à voir et à entendre, corps humanisé, investi d'une sémantique des formes et du geste. Cet instrument de musique est aussi porteur de mémoire, il

---

<sup>2</sup> Eric Montbel, *Les cornemuses à miroirs du Limousin. Essai d'anthropologie musicale historique. XVII<sup>e</sup>, XVIII<sup>e</sup>, XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, L'Harmattan, 2013.

<sup>3</sup> Erwing Goffman, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, t. 1 : *La Présentation de soi*, t. 2 : *Les Relations en public*, Paris, Éditions de Minuit, 1973.

<sup>4</sup> André Schaeffner, *Origine des instruments de musique*, Paris, Payot, 1936.

signifie un lieu et un temps. Il est objet fonctionnel dans son opérationnalité parce qu'il produit du son, et a fonctionnel dans son opérativité<sup>5</sup> parce qu'il produit du sens.

Toute une catégorie d'objets semble échapper au système fonctionnel : ce sont les objets anciens, baroques, folkloriques, exotiques. Ils semblent contredire aux exigences de calcul fonctionnel pour répondre à un vœu d'un autre ordre : témoignage, souvenir, nostalgie, évasion. On peut être tenté d'y voir une survivance de l'ordre traditionnel et symbolique. Mais ces objets, tout différents qu'ils sont, font partie eux aussi de la modernité, et prennent là leur double sens. L'objet ancien est purement mythologique dans sa référence au passé. Il n'a plus d'incidence pratique, il est là uniquement pour signifier. Pourtant il n'est pas a fonctionnel ni simplement "décoratif", il a une fonction bien spécifique dans le cadre du système : il signifie le temps.<sup>6</sup>

Ce lieu du sens (l'instrument de musique, le producteur de son) sera décoré ou non, surchargé d'autres signes, de mémoires et d'affect qui vont de la marque du fabricant jusqu'à l'image de la Vierge ou du Saint, la croix, le miroir sacralisant dans nos cultures occidentales, mais aussi des matières humaines, animales, dents, os, cheveux, sang, clous... incrustés dans les instruments extra-européens. La couleur, la brillance, l'inscription, la forme elle-même, autant de signes zoomorphes et anthropomorphes. L'ethnomusicologie a débusqué particulièrement ces objets puissamment pittoresques que sont les instruments « ethniques », le Musée de l'Homme en son temps et surtout le Musée du Quai Branly ayant porté à l'extrême ce discours sur la force sémantique des trésors de l'exotisme – tout en masquant leur mémoire douloureuse, issue de guerres coloniales, de luttes de domination et d'un exorcisme de la cruauté. Cette décontextualisation radicale de l'objet colonial s'expose alors en vitrines, beautés fulgurantes et tragiques des esthétiques aztèques ou mandingues ou zoulous, cultures d'un théâtre de la cruauté, du sang, du destin nietzschéen. Crânes, os, têtes réduites, épingles, clous, scalps, pierres à fendre les cœurs deviennent des productions plastiques inscrites dans notre champ culturel avide de nouvelles frontières. L'homme occidental est assoiffé d'étrangeté, et les musées ethnographiques lui en offrent à profusion, tels ces *cabinets des Merveilles* de la Renaissance.

---

<sup>5</sup> La praticité de l'objet renvoie pour moi aux caractères purement mécaniques qui font de l'instrument de musique un appareil à produire du son, de la mélodie, bref à être un outil strictement musical : nous parlons également d'opérationnalité. L'opérativité de l'objet élargit cette notion : elle couvre tout le champ d'activités de l'instrument, activités technique, esthétique, sémantique, affective, mémorielle, etc.

<sup>6</sup> Jean Baudrillard, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 1968.

Parmi ces objets de vitrine, on trouve de nombreux instruments de musique, ou plutôt devrait-on dire, de nombreux producteurs de sons – la notion de musique n'étant en rien universelle. Eros et Thanatos, vie et mort, sont les éléments communs à toutes ces cultures du son symbolique. Les muséographes du musée des Arts Premiers de Branly ont réuni ces instruments étranges en une colonne verticale et centrale, forçant une interrogation non aboutie, de visite en visite. Éloignées de leurs lieux d'origine, ces productions plastiques prennent alors le sens d'œuvres d'art occidentalisées, hors de leur contexte de rituel, de cérémonie, de magie et d'exorcisme. Elles expriment dès lors le sens nouveau de leur nouvelle localisation, celui d'œuvre d'art globalisée, marchandisée, « articulée » dans le sens d'une soumission à l'évaluation, à l'expertise de l'artiste – au sens occidental. L'authenticité qui suppose une vérité des origines, peut ainsi être évaluée en termes marchands. Ces objets dépouillés de leur contexte d'utilisation, savamment mis en lumière froide, esthétisés, théâtralisés, deviennent ainsi les gardiens du lieu : ils ont les clefs de l'interprétation, le code d'accès du musée, le passe-partout de la connaissance ethnographique recentrée. Plus de sang, plus de meurtre, plus d'arrachement du cœur : beauté des formes<sup>7</sup>, index du catalogue, photographies sans flash autorisées.

Le lieu d'origine, c'est aussi le lieu mythologique, celui du temps, de la passion du passé :

Plus vieux sont les objets, plus ils nous rapprochent d'une ère antérieure, de la *divinité*, de la nature, des connaissances primitives, etc. Le simple fait que tel objet ait appartenu à quelqu'un de célèbre, de puissant, lui confère une valeur. La fascination de l'objet artisanal lui vient de ce qu'il est passé par la main de quelqu'un, dont le travail y est inscrit. Or la recherche de la trace créatrice, depuis l'empreinte réelle jusqu'à la signature, est aussi celle de la filiation et de la transcendance paternelle. L'authenticité vient toujours du Père : c'est lui la source de la valeur.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> La mise en avant d'une « égalité devant la beauté » fait partie du discours de légitimation de la part des tenants de l'exotisme radical. « Cette exposition rassemble les œuvres de 100 artistes contemporains, les uns appartenant au monde artistique occidental ou fortement occidentalisé (ainsi la Corée du Sud), les autres appartenant à celui des arts dits “archaïques” ou “premiers”, celui du “tiers monde” auxquels la qualité de “contemporain” est refusée, comme si leurs auteurs n'étaient pas vivants, comme s'il s'agissait de fantômes ravivant de vieilles civilisations à jamais englouties » pouvait-on lire dans le catalogue de l'exposition *Les Magiciens de la terre*, 18 mai 1989 - 14 août 1989, Paris, Centre Georges Pompidou / Mnam -, sous la plume du commissaire Jean-Hubert Martin.

<sup>8</sup> Baudrillard, *op. cit.*, p. 108.

Ce rôle du lieu comme espace d'expression de l'objet est fondamental pour l'anthropologie musicale. C'est aussi le lieu de l'investissement identitaire, celui qui marque l'origine, la trace, la naissance et le sol.

### LA WORLD-MUSIC ET SES TRISTES TOPIQUES

On jouait du *didjeridoo* en Australie dans quelques rares tribus du nord, il y a une trentaine d'années seulement ; instrument exceptionnel, pratique particulière, diversifiée de tribu à tribu, avec près de 50 noms différents pour désigner l'objet : *yidaki*, *mooloo*, *djubini*, *gamalag*, *maluk*, etc. Et puis cet instrument est devenu un marqueur culturel universel du *Dreamtime* et de la culture aborigène – notamment grâce au film de Werner Herzog *Le pays où rêvent les fourmis vertes* – culture elle-même parfaitement rêvée par les Occidentaux – et le « didj » est devenu ainsi un objet transculturel de l'exotisme universel, adopté par tous les Australiens - y compris par les autres tribus aborigènes du centre et du sud, et vendu massivement dans les boutiques d'aéroport, *didjeridoos* parfois fabriqués à Taïwan.

Il y a du désenchantement à déconstruire le *process* de la world music, tant celui-ci est construit sur une approximation historique, sur un malentendu lié à l'émergence des connexions immédiates d'un point de la planète à l'autre et à la progression du langage global. Le désir bon-enfant d'un monde égalitaire pousse à cette obsession du « respect des différences » qui est l'une des formes de l'exotisme, juste l'inverse de la ségrégation raciale, mais appuyée sur un même socle définissant une authenticité supposée, attachée au lieu des origines, à la mémoire, au respect patrimonial etc. La localisation des musiques traditionnelles a été inventée par les anthropologues dans leur besoin de définition, de classement afin de donner un ordre au monde, afin de le comprendre (et ceci dès le XVII<sup>e</sup> siècle et les grandes découvertes géographiques). Ce procédé d'inventaire et de liste a donné naissance aux catégorisations culturelles radicales par lieux d'origine et par ceux qui y vivent – particulièrement en musique. Ainsi sont nées au XIX<sup>e</sup> siècle les musiques « indiennes », « africaines », « celtiques », « slaves », « tziganes » etc., hâtivement inventées, grossièrement définies par ces « appellations d'origine contrôlée ». Musiques dont on chercherait sans fin une origine locale exacte, mais dont on sait – on pressent – qu'elles possèdent en effet des traits stylistiques et des formes historiques qui peuvent être retracées. Mais leur lieu d'attache est toujours un espace indéfini et fictif, partiellement vérifié mais surtout imaginaire.

On pourrait parler de musiques *topiques*, les musiques du lieu fictif, si l'on veut bien me permettre ce néologisme déjà utilisé dans un autre contexte<sup>9</sup>.

Les musiques topiques seraient donc celles qui renvoient à une topodémie, à un lieu d'origine, un « topos identitaire ». On peut s'attarder sur les termes employés par les Grecs pour définir le peuple, ou plutôt les notions de peuple confrontées à leur *topos*, leur lieu. En cela, nous voyons une fondation de l'anthropologie – et donc de l'ethnomusicologie – depuis un siècle. Les Grecs utilisaient deux mots distincts pour désigner le « peuple » : *Ethnos* / *Demos*. *Ethnos*, le peuple dans le sens de famille, de tribu. *Demos* (démocratie) était l'ensemble des habitants de la Cité. On voit bien comment se jouent ici deux conceptions de la culture – et les désignations de la *praxis* musicale. L'anthropologie musicale et son corolaire, l'ethnomusicologie, ont exploré depuis leur constitution en science le territoire de l'*ethnos*, de la tribu, de la famille, attachées au lieu d'origine. En revanche, la sociologie et la sociologie musicale se sont attachées au *demos*, aux activités humaines inscrites dans la Cité, c'est-à-dire dans un système politique indifférent des justifications localistes, dans le cadre d'une nation – la démocratie. C'est ici que se situent les points de jointure entre deux actions d'une musicologie moderne, assumant l'héritage à risque de l'ethnomusicologie, mais inventant les outils d'une démomusicologie. Ici ne se réduiraient pas les territoires, les lieux d'une exploration contemporaine d'une sémiotique de la *praxis* musicale. En effet, le rapport étroit avec l'identité que nous pouvons percevoir dans toutes les productions musicales aujourd'hui est une conséquence historique des angoisses géopolitiques nées au XX<sup>e</sup> siècle, contrebalancées par le discours sur les croisements des cultures, les échanges nord-sud, est-ouest, etc. L'homme occidental veut « être de partout » et « être de quelque part ». Ainsi naissent de nouvelles musiques à la fois « locales » et « du monde », productions inconscientes de parodies, d'emprunts bienveillants, d'imitations sincères, de volonté d'intégrations transculturelles, dont nous voyons au jour le jour les efforts pour atteindre à un genre nouveau. Ces parcours sinueux se dessinent sous nos yeux, dans les médiations les plus inattendues, les endroits les plus institutionnels ou les plus marginaux<sup>10</sup>. Pourtant celui qui a fréquenté les paysans-musiciens du Limousin, d'Auvergne ou du Languedoc sait bien que le lieu d'attachement de ces musiques était surtout celui de la trace temporelle, de la mémoire respectée des anciens, beaucoup plus que le localisme et a fortiori le régionalisme. La défense d'un sol, d'une région ou d'une langue était parfaitement ignorée par la plupart des paysans-voyageurs rencontrés dans mes

---

<sup>9</sup> Joseph-François Kremer, *Les grandes topiques musicales, Panorama d'un parcours anthropologique*, Paris, L'Harmattan, 2012.

<sup>10</sup> Mille exemples à Marseille, de la Cité de la Musique au festival BabelMed, du MUCEM à la Villa Méditerranée.

enquêtes de terrain. Leurs musiques n'étaient nullement assignées à résidence. Nommer les morts, les situer dans une généalogie de maîtres successifs, voilà qui tenait lieu de territoire, de champ sémantique. Lorsqu'il s'agissait de musique, le temps, la trace, le style et la filiation avaient plus de valeur à leurs yeux que la commune, le sol ou le « pays ». Quant à la « race », l'« ethnie » ou « l'identité », elles étaient perçues comme une invention de folkloristes, de militants politiques et de commissariats. La seule topologie exprimée par ces musiciens sans écriture, c'était celle du croisement temporel entre la trace mémorielle, hier, jadis, et la réactivation des mélodies, des coups de doigts, du style, par le nom prononcé - celui du musicien disparu, du maître admiré, du virtuose mythologique – aujourd'hui, ici, en ce lieu.

#### **LE TERRITOIRE DU MOI : GOFFMAN, EDWARD HALL ET LA PROXEMIQUE.**

Revenons à Goffman et à ce *territoire du moi* qu'il avait tenté d'aborder dans ses ouvrages sur la proxémique. Si la vie sociale est une « scène », selon son analyse, tout participe d'une ritualité et de conventions : le lieu de la musique, quel qu'il soit, peut être approché de manière analytique, anthropologique... Il est beaucoup plus question ici d'ipséité<sup>11</sup> que d'identité. On verra alors que les catégorisations musicales de l'ethnomusicologie, historiquement dévolues aux populations rurales ou aux peuples coloniaux – ces deux mondes si éloignés du bourgeois romantique – ces deux catégories ne peuvent plus limiter dès lors une approche anthropologique du fait musical. La notion de *tradition (musiques traditionnelles)* elle-même peut être étendue aux Conservatoires, ou aux musiques militaires, aux hymnes des clubs de supporters sportifs<sup>12</sup>. Les pratiques musicales, dans toutes leurs médiations, et quelles que soient leur catégorie esthétique, sont des mises en représentation du fait musical anthropologique, et peuvent être approchées comme telles. La musicologie, en tant que discipline universitaire, pourrait elle aussi faire l'objet d'une étude anthropologique et sémiotique, tant son champ, son espace, son lieu, relèvent de ritualités et de conventions non-écrites<sup>13</sup>. Il existe un territoire, un lieu, une proxémie en toute activité humaine, intime ou collective que le romancier a mieux abordés que le scientifique.

---

<sup>11</sup> Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

<sup>12</sup> Christian Bromberger, « Le match de football », *Politix*, vol. 9, n°35. Troisième trimestre 1996, p. 258-261.

<sup>13</sup> Pierre Bourdieu, *Homo Academicus*, Paris, Editions de Minuit, 1984. Geoffroy de Lagasnerie, *L'Empire de l'université. Sur Bourdieu, les intellectuels et le journalisme*, Paris, Editions Amsterdam, 2007.

A ma question : pourquoi lui fallait-il un ami ? Elle répondit : « les mots seuls ne m'apaisent pas assez<sup>14</sup>. » (Peter Handke).

Puisque nos passions ne durent pas éternellement, notre véritable épreuve est de leur survivre<sup>15</sup>. (Thomas H. Cook).

Ce lieu de la musique intime, c'est aussi ce cercle étroit où résonne l'instrument, où frottent les harmoniques. C'est la bulle sonore qui entoure le joueur de cornemuse ; c'est l'espace saturé de l'intimité des *cantu a tenore* sardes : quatre chanteurs en cercle, une main sur l'oreille, pour faire sonner au mieux leurs voix métalliques ; c'est le murmure de la *sanza* du Cameroun, caressée pour suggérer des « chants à penser », pour celui qui joue donc, celui qui pense. Musique pour musicien, chant pour chanteurs, que l'auditeur perçoit différemment, dans l'éloignement, dans la mise-à-distance propre et figurée, hors-lieu. Trahison définitive de l'enregistrement, de la mise en disque, de la mise en film, de l'écriture, de l'analyse. Transcription/trahison.

#### U-TOPOS. LE LIEU PARFAIT, QUI N'EXISTE PAS

Le lieu parfait d'une musique parfaite a existé, depuis longtemps. Les Grecs avec Pythagore l'avaient trouvé ; l'*Harmonie des sphères* étant fondée sur un univers régi par des rapports numériques justes, les distances entre les planètes réparties selon des proportions musicales, c'est-à-dire harmonieuses : pour les Grecs anciens les distances entre les planètes correspondaient à des intervalles musicaux. La musique viendrait du Cosmos ; lieu irréprochable, et donc nos mélodies et nos harmonies procéderaient d'une vision cosmique, d'une justification céleste. Idéal de paix et de tendresse, dans un monde exact à l'abri de tout illogisme.

Ce monde exact, c'est celui d'un rêve éveillé, un lieu idéal, l'*u-topos*. Donc celui des musiques u-topiques, les musiques d'un lieu parfait qui n'existe pas : l'*Utopia* de Thomas More<sup>16</sup>. Théocrite déjà parlait de cette région de Grèce nommée *Arcadie*, peuplée de bergers et de nymphes qui épuisaient leur temps en joutes musicales et poétiques. C'était la *Callipolis* de Platon. Cette *Arcadia* fut exaltée à Florence par les humanistes platoniciens, comme Sanazarro, et elle représenta dès lors le lieu idéal, le nouveau monde ; elle servit à baptiser

---

<sup>14</sup> Peter Handke, *La leçon de la Sainte-Victoire*, Gallimard, Paris, 1985, p. 90.

<sup>15</sup> Thomas H. Cook, *Au lieu-dit Noir-Etang*, Seuil, Paris, 2012, p. 20.

<sup>16</sup> Le roman *Utopia* de l'anglais Thomas More (1478-1535), l'un des écrits fondateurs de l'humanisme néoplatonicien.



*l'Acadie*<sup>17</sup> découverte sous François 1<sup>er</sup>. *L'Arcadie* comme idéal situait la musique au cœur de l'imaginaire social – celui des aristocrates bien sûr, à la Cour de France. Cette symbolique du lieu parfait organisé autour de l'harmonie musicale sera réactivée régulièrement au XVIII<sup>e</sup> siècle (c'est *l'Eldorado* de Voltaire) et au XIX<sup>e</sup> siècle, notamment autour d'un autre lieu mythologique, *l'île de Cythère*, île des amants, berceau d'Aphrodite, île née elle-même d'une procréation divine.

L'utopie musicale est associée là encore aux musiques du sauvage, du paysan, du berger, aujourd'hui aux musiques du monde, qui prolongent ainsi une fiction littéraire ancrée dans une tradition ancienne. On pourrait facilement déconstruire aujourd'hui les « musiques celtiques », par exemple, ou les « musiques corses », ou la « country music<sup>18</sup> », ou les « musiques bretonnes », en montrant leur fabrication récente, leur invention historique, et tout le *process* contemporain de leur invention dans des contextes géopolitiques faciles à retracer (certains l'ont fait). L'utopie musicale des musiques identitaires s'appuie sur une croyance, qui comme toute croyance n'a nul besoin d'être démontrée ou contestée pour être opérante. On *croit* aux musiques celtiques parce qu'elles génèrent un imaginaire de fête et d'histoire (l'exil, le voyage, la distance, la conquête de mondes nouveaux, Amérique, Australie, etc.) et qu'elles ont été largement relayées par le cinéma hollywoodien. Le XX<sup>e</sup> siècle fut un grand producteur d'exotisme musical, et notamment par l'introduction progressive des musiques et danses venues des Etats-Unis, et des Amérique en général – blues, jazz, rock, tango, rumba, salsa, hip-hop, rap... où l'on notera la part importante des cultures africaines « américanisées ». Leur rapport synchronique avec le développement de l'anthropologie musicale, et celui de l'art moderne en général, est un fait majeur de la culture du XX<sup>e</sup> siècle. Citons pour mémoire Braque, Picasso et Modigliani, leur découverte de l'art nègre, dans le même temps où Michel Leiris succombait à sa découverte du jazz<sup>19</sup> et de la beauté fulgurante de l'exotisme noir : Joséphine Baker dans la *Revue Nègre* de 1925.

Mais cette utopie musicale positive possède aussi son négatif, son image noire : lorsque l'instrument de musique, la musique elle-même, sont associés au peuple, à *l'ethnos*, dans son rôle symbolique de puissance identitaire revendiquée. L'histoire européenne récente abonde en productions identitaires où l'instrument

---

<sup>17</sup> On ne compte plus les villes américaines nommées *Arcadia*.

<sup>18</sup> Richard A. Peterson, « La fabrication de l'authenticité. La Country Music », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 93, juin 1992, p. 3-20.

<sup>19</sup> Michel Leiris, *L'âge d'homme*, Paris, Gallimard, 1973. Leiris évoque la découverte de cet exotisme musical comme le moteur initial de sa vocation d'anthropologue.

de musique est convoqué comme symbole de source, de racine, de peuple. Cette histoire prend forme au XIX<sup>e</sup> siècle avec les écrits romantiques des frères Grimm en Allemagne, de Walter Scott en Angleterre, de George Sand, Prosper Mérimée en France. Elle fut réactivée dans les années 1930 par le nationalisme eugénique, notamment par Joseph Canteloube, élève du chantre antisémite Vincent d'Indy. Elle se prolonge aujourd'hui sous mille formes : celtisme, occitanisme, régionalismes bon-enfants inconscients de leur sombre origine. Un débat sans conclusion agite sans cesse les acteurs du champ des musiques traditionnelles aujourd'hui, entre partisans d'une musique du *demos*, musique à inventer, musique d'un lieu présent et cosmopolite, et tenants d'une musique héritée de l'*ethnos*, des racines et de la mémoire – fictive – d'un lieu d'origine.

La part sombre de cette appropriation ethno-musicale, nous la trouvons par exemple dans l'utilisation politique que firent les Serbes lors du siège de Sarajevo de 1992 à 1996, diffusant jour et nuit dans les hauts-parleurs entourant la ville encerclée de snipers des airs de *gusla*, leur instrument traditionnel emblématique.

Le recours aux registres symboliques de la montagne, comme la *gusla* (vièle à archet) reste un des signes distinctifs de certaines milices serbes, même si elle n'est pas leur apanage exclusif. Il est d'ailleurs significatif que la *gusla*, instrument à corde typiquement montagnard servant à accompagner les chants épiques, soit présentée comme un attribut des combattants serbes, dans les bandes dessinées de guerre serbes comme dans les bandes dessinées de guerre bosniaques. Dans un cas, la *gusla* renvoie à l'héroïsme du combattant en question, dans l'autre, à son primitivisme. Mais, là encore, une telle "ethnisation" d'un attribut paysan est une reconstruction abusive : la *gusla* est un instrument utilisé traditionnellement par l'ensemble des populations de la région, sans distinction d'appartenance ethnique, et la chanson épique ne vient alimenter le "folklore" des milices serbes qu'après un détour par les académies des sciences et les cercles littéraires ou, plus prosaïquement, par les stades de football<sup>20</sup>.

Dans la production folklorique des milices également, l'appropriation des figures et des gestes de la montagne représente moins un réveil de la mémoire collective

---

<sup>20</sup> Sur le rôle du football dans les mobilisations nationalistes et miliciennes, voir le dossier de la revue indépendante croate *Erasmus*, (n° 10, février 1995), et en particulier l'article d'Ivan Colovic consacré aux liens entre la « Garde des volontaires serbes » et les supporters de l'Etoile rouge, les *delije* (nom dérivé de celui de certaines formations militaires auxiliaires... ottomanes !). Voir aussi Jean-Michel Faure, Charles Suaud, « Les enjeux du football », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 103, juin 1994. p. 3-6, et Victor Karady, Miklós Hadas, « Football et antisémitisme en Hongrie », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 103, juin 1994. p. 90-101.

qu'une invention de la tradition, et renvoie aux mêmes constructions idéologiques que les typologies de Dinko Tomasic.<sup>21</sup>

## MANIA-TOPIQUES

Voici donc les musiques *mania-topiques* : nouveau néologisme qui nous servira à désigner l'obsession du lieu d'origine, et les manipulations idéologiques qui en résultent.

La notion de lieu en musique trouve sa correspondance historique et subjective avec l'ethnomusicologie : la Science des musiques « locales » pourrait-on dire.

L'idée qu'un style de musique est attaché à une origine ethnique, donc à un peuple, un *ethnos*, existe déjà chez les Grecs. On utilise fréquemment des noms grecs issus du système musical de la Grèce antique (ionien, dorien, phrygien, etc..) pour désigner chacun de ces sept modes. Mais la légitimité historique de ces noms grecs dans ce contexte a été contestée car il s'agit d'une terminologie apocryphe. Les modes utilisés dans la musique occidentale actuelle ne sont pas les mêmes que ceux utilisés dans l'Antiquité. Quoi qu'il en soit, la notion de mode dans la musique de la Grèce antique correspondait aux différentes propositions d'accords de la lyre. Les modes grecs, même si nous avons du mal à les définir, étaient désignés sous leurs origines locales et ethniques : les modes *Ionien, Lydien, Phrygien, Eolien*, étaient associés aux provinces d'Asie Mineure nommées Ionie, Lydie, Phrygie, Eolide, provinces aujourd'hui situées en Turquie. Certains instruments de musique eux-mêmes possédaient déjà cette attribution localiste. Les joueurs d'*auloi* appréciés venaient souvent de Phrygie (Asie Mineure). Ainsi à côté de l'aulos grec, on trouvait l'aulos phrygien qui comportait deux tuyaux de longueurs inégales.

En buis, l'aulos phrygien était asymétrique, ce qui le différencie des *auloi* helléniques. L'un de ses tuyaux est rectiligne, l'autre, d'abord rectiligne, se prolongeait par un élément en corne, ou en forme de corne. Ses sonorités graves et sa raucité contribuaient à la transe des prêtres de Cybèle et inspiraient quelque terreux aux auditeurs.<sup>22</sup>

On voit bien ce que l'ethnomusicologie doit à ces lointaines distinctions, à l'origine des musiques topiques. L'étranger, le sol, la race tracent le chemin

---

<sup>21</sup> Xavier Bougarel, « Yougoslavie : la "revanche des campagnes". Entre réalité sociologique et mythe nationaliste », *Balkanologie*, vol. II, n° 1, juillet 1998, p. 17-35.

<sup>22</sup> Annie Belis, Daniel Delattre, « À propos d'un contrat d'apprentissage d'aulète, (Alexandrie ; an 17 d'Auguste = 13<sup>a</sup>) », *Papyrologica Lupiensia*, n° 2, 1992, p. 103-162.

d'une différenciation par la musique, par l'instrument de musique, par le chant ou le style de chant : une *identification*. Il n'est pas insignifiant que les grandes formes de chant polyphonique populaire aujourd'hui en Méditerranée, le chant corse (*paghjella, lamentu...*), le chant sarde (*cantu a tenore*), soit issues d'îles passionnément identitaires, et que la musique y ait acquis une légitimité dépassant le cadre du localisme ou du particularisme historique, pour se hisser à hauteur d'une valeur nationale – particulièrement le chant corse depuis le *riacquistu*<sup>23</sup>.

## EXO-TOPIQUE

En conclusion, j'aimerais approcher un autre néologisme, formé sur la notion de lieu : l'exotopie. Ici il s'agit comme l'écrit Todorov de la non-appartenance à une culture donnée pour en concevoir au mieux les fonctionnements sémantiques<sup>24</sup>. Ce que Mantle Hood avait lui aussi conceptualisé pour l'ethnomusicologie sous la forme de bi-musicalité, « être à la fois en dedans et en dehors d'une culture musicale exogène, pour mieux la comprendre<sup>25</sup>. » Je ne retracerai pas ici les nombreuses étapes de cette approche qui conduisent d'une observation étique à une appropriation émique, classiques de l'anthropologie musicale. Il suffirait de rappeler que le goût de l'exotisme, de l'altérité sont fondamentaux dans la production artistique en peinture, en musique, en littérature.

Victor Segalen dans son *Essai sur l'exotisme*<sup>26</sup> écrit entre 1904 et 1917 parle d'une « esthétique du divers » et explore tous les territoires de l'altérité. Les lieux de l'autre. L'autre comme lieu de la différence radicale, irréductible et souveraine. Il invente la notion d'ipséité. Il fut l'ami du navigateur Daniel de Monfreid, et de Gauguin. Segalen raconte sa dernière visite dans la case de Gauguin, aux Marquises, là où le peintre est mort parmi les habitants des îles, et particulièrement les habitantes qu'il avait tant représentées et tant aimées.

---

<sup>23</sup> Le *riacquistu* est un mouvement de sauvegarde du chant polyphonique en Corse des années 1970, autour du groupe *Canta u Populu corsu* et des chanteurs et chanteuses « Minicale » Alain Bitton-Andreotti, Alain Nicoli, Natale Luciani et Ghjuvan-Paulu Poletti, Ghjermana de Zerbi et Mighela Rafaelli, Ghjuli Bernardini, I Muvrini. Ces artistes-chercheurs prennent alors le contre-pied de la chanson napolitaine à mandoline dominante à l'époque.

<sup>24</sup> Thème récurrent chez Todorov. Notamment dans Tzvetan Todorov, *Nous et les Autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Le Seuil, Paris, 1988. *Les morales de l'histoire*, Grasset et Fasquelle, Paris, 1991.

<sup>25</sup> Giovanni Giuriati, « La voie du gamelan, Entretien avec Ki Mantle Hood », *Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 8, « Terrains », Ateliers d'ethnomusicologie, Genève, Georg Editeur, 1995.

<sup>26</sup> Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme, Une esthétique du Divers*, Fata Morgana, Paris, 1978.

Segalen rapporte que le dernier tableau de Gauguin, celui sur lequel il travaillait et auquel il consacra ses dernières touches de pinceau, était un « paysage breton sous la neige ». L'ailleurs est un moteur puissant de la création artistique, qu'il s'agisse d'un ailleurs géographique (le lieu, le *topos*), d'un ailleurs temporel passé ou futur (*chronos*, le temps), d'une représentation du collectif où s'inscrit la pensée politique (*ethnos* ou *demos*), d'une intimité ou d'une altérité humaine : moi, mon intimité, ma spatialité, ma proxémie, et l'autre, son étrangeté, son territoire rêvé. On lit dans les notes de Segalen : « exotisme radical pour l'homme : la femme<sup>27</sup>. »

Aphorisme mélancolique... Je préfère conclure avec ces mots empruntés une fois encore à Jorge Lopez Palacio, ce ténor colombien qui chantait avec indifférence Mozart et les transes chamaniques des indiens Goahibo : « nous avons cherché ce lieu où se donne la résonance de l'autre en soi, là où l'interprétation prend sens et devient recreation »<sup>28</sup>.

Face aux prophéties identitaires qui dénoncent une entropie fatale, sans doute faut-il garder confiance en nos sociétés omnivores : l'étranger, l'étrangeté de sa musique, de sa langue, de sa danse, de son costume, sont au centre du rêve d'exotisme. Ce rêve est universel, et nous sommes l'exotisme de ces musiciens-voyageurs. Le terme du voyage se nomme parfois, tragiquement, *Lampedusa*, naufrage et camp de rétention. En cela nous préférons, toujours, les maladroites théoriques et les bons sentiments hospitaliers de la World-Music.

## REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BAUDRILLARD Jean, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 1968.
- BELIS Annie, DELATTRE Daniel, « À propos d'un contrat d'apprentissage d'aulète, (Alexandrie ; an 17 d'Auguste = 13<sup>a</sup>) », *Papyrologica Lupiensia* n° 2, 1992, p. 103-162.
- BOUGAREL Xavier, « Yougoslavie : la "revanche des campagnes". Entre réalité sociologique et mythe nationaliste », *Balkanologie*, vol. II, n° 1, juillet 1998, p. 17-35.
- BOURDIEU Pierre, *Homo Academicus*, Paris, Éditions de Minuit, 1984.
- BROMBERGER Christian, « Le match de football », *Politix*, vol. 9, n°35. Troisième trimestre 1996. p. 258-261.
- FAURE Jean-Michel, SUAUD Charles, « Les enjeux du football », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 103, juin 1994. p. 3-6

---

<sup>27</sup> Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, *op. cit.* p. 81.

<sup>28</sup> Palacio, citant Sylvie Blasco dans « Ma voix nomade », *op. cit.* p. 75.

- GIURIATI Giovanni, « La voie du gamelan, Entretien avec Ki Mantle Hood », *Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 8, « Terrains », Ateliers d'ethnomusicologie, Genève, Georg Éditeur, 1995.
- GOFFMAN Erwing, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, t.1 : *La Présentation de soi*, t.2 : *Les Relations en public*, Paris, Éditions de Minuit, 1973.
- KARADY Victor, HADAS Miklós, « Football et antisémitisme en Hongrie », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 103, juin 1994. p. 90-101.
- KREMER Joseph-François, *Les grandes topiques musicales, Panorama d'un parcours anthropologique*, Paris, L'Harmattan, 2012.
- DE LAGASNERIE Geoffroy, *L'Empire de l'université. Sur Bourdieu, les intellectuels et le journalisme*, Paris, Editions Amsterdam, 2007.
- LEIRIS Michel, *L'âge d'homme*, Paris, Gallimard, 1973.
- MARTIN Jean-Hubert, *Les Magiciens de la terre*, Catalogue de l'exposition, 18 mai 1989 - 14 août 1989, Paris, Centre Georges Pompidou / Mnam, 1989.
- MONTBEL Eric, *Les cornemuses à miroirs du Limousin. Essai d'anthropologie musicale historique. XVII<sup>e</sup>, XVIII<sup>e</sup>, XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris, L'Harmattan, coll. Chemins de la Mémoire, 2013.
- PALACIO Jorge Lopez, « Ma voix nomade », *Musiques Migrantes*, Genève, Laurent Aubert éd., 2005, p. x-x.
- PETERSON Richard A. « La fabrication de l'authenticité. La Country Music », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 93, juin 1992, p. 3-20.
- RICOEUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.
- SEGALEN Victor, *Essai sur l'exotisme, Une esthétique du Divers*, Fata Morgana, Paris, 1978.
- SCHAEFFNER André, *Origine des instruments de musique*, Paris, Payot, 1936.
- TODOROV Tzvetan, *Nous et les Autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Seuil, 1988.
- , *Les morales de l'histoire*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1991.