

Julien Mallet

## « World Music » Une question d'ethnomusicologie ?

Le terme mondialisation, associé au monde contemporain, désigne des réalités contradictoires. Dominante, contraignante, productrice d'inégalités, la mondialisation dispose, impose : l'économie de marché, la démocratie libérale comme seul système politique légitime. Elle est globalisation, uniformisation. « L'humanité s'installe dans la monoculture, elle s'apprête à produire la civilisation en masse, comme la betterave, son ordinaire ne comportera plus que ce plat » disait déjà, non sans quelque humour, Claude Lévi-Strauss (1954). Pourtant, dans le même temps, la mondialisation oppose les Tutsi et les Hutu, les Serbes et les Croates... Elle n'est pas homogénéisation et, grâce au développement des moyens de communication, elle propose et devient diversification : société multiculturelle, extensions des moyens de diffusion, sophistication des technologies (cédéroms, Internet), popularisation des cultures (Cité de la Musique).

Nous désirons, ici, montrer en quoi la World Music est emblématique des problèmes que pose à l'ethnomusicologie cette contradiction propre au monde présent, en quoi elle dessine les contours au-delà desquels une approche ethnomusicologique risque de se trouver désarmée. Il s'appuie sur une analyse des difficultés que cette dernière rencontre à construire un tel objet, véritable babélisme musical, à délimiter les contours d'un terrain, son orientation épistémologique. Plus généralement il questionne l'avenir même de l'ethnomusicologie.

La World Music est un label commercial qui sert à classer un produit, elle intéresse à ce titre les producteurs, les diffuseurs, des publics, des musiciens et certains journalistes. C'est aussi un mouvement qui entend s'approprier ou s'affilier à toutes les musiques du monde, traditionnelles, populaires, exotiques. À ce titre elle intéresse les musiciens, les sociologues et interpelle les ethnomusicologues.

Aussi, dans un premier temps nous analyserons les manières de classer et les débats à propos d'un objet encore mal identifié, mais qui, de toute évidence, enrichit, séduit, menace. Nous restituerons la notion de « World Music » dans le débat qu'elle suscite et dans lequel les ethnomusicologues interviennent à différents titres. Dans un deuxième temps, après avoir mis

en regard différentes définitions de la World, nous proposerons une typologie des diverses réalités que recouvre ce phénomène. Enfin, nous nous demanderons si, à partir de ce produit typique, utopique de la mondialisation, l'ethnomusicologie peut constituer un terrain.

### Qui nomme, qui parle ?

Il convient tout d'abord de donner une définition provisoire de ce que nous entendons par « World Music ». La World Music se veut une musique contemporaine, qui a vocation à être largement diffusée au niveau mondial. Elle prétend exprimer la diversité des musiques populaires par les moyens techniques les plus modernes ou s'en inspirer en les mixant. Elle est destinée principalement à un public censé défier les frontières, être curieux des choses du monde, ouvert aux autres, en quête d'exotisme, de dépaysement au sens strict du terme, bref un public contemporain d'une mondialisation sans contraintes. Terme ambigu, il désigne tantôt des musiques « ethniques » tantôt un métissage planétaire. C'est grâce à cette ambiguïté que se retrouvent et se perdent, autour de la World, les différents partenaires, producteurs, distributeurs, chercheurs, publics... La chaîne est complexe, les interactions et leurs enjeux différents selon les acteurs considérés.

### Le classement dans les magasins

La World Music, c'est une part de marché qui représente, en 1996, plus de 12 % des ventes en magasin pour l'Europe. Ce sont près de 250 000 titres disponibles, dont environ 10 000 nouveautés chaque année (Aubert 1997). Une enquête que j'ai effectuée sur les grandes surfaces de distribution révèle les difficultés de classement auxquels distributeurs et consommateurs se heurtent.

À la FNAC, un panneau indicatif « Musiques du monde » désigne un espace où chacun pourrait trouver ce qui n'est pas classique, jazz, rock, pop... ou ce qui est du monde, des mondes ? d'un monde lointain, dans le temps, dans son espace géographique, par ses pratiques. À l'intérieur de ce monde des musiques, des panneaux plus petits guident le voyageur : chasseur ? découvreur ? consommateur ? Ils affichent un classement par continents ou zones géographiques : « Afrique », « Afrique Est et Sud », « Zaïre-Congo », par style : « Afrique traditionnelle », « Actualité Afrique », « Amérique latine », « Salsa »... et, encore une fois, « Musiques du monde », doublure des termes du premier panneau, nécessité de multiplier les balises d'un monde trop grand ? L'observation rigoureuse des disques révèle la nature du classement des cultures : des « Voix du monde » à « Musics of the Nile, from the desert to the sea », en passant par « La légende de la flûte de pan », il s'agit de compilations. De « Ketama » à « l'Orchestre national

de Barbès », en passant par « Mozart l'Égyptien », il s'agit de nouveautés. De Khaled à la musique du film *La vérité si je mens*, il s'agit de succès.

À la FNAC des Halles le même doublon nous offre cette fois-ci une sous-catégorie dans laquelle les disques sont classés par collections : « Real World », « Shanachie », « Buda musique »... Au même endroit, une rubrique « World fusion » regroupe des disques comme « Earthlan, the beautiful collision of nations » ou encore « Planet soup ». Elle correspond selon le même schéma classificatoire à l'étiquette « Musiques inclassables » de la FNAC Montparnasse. À regarder de plus près ce que contiennent les bacs, on trouve dans celui réservé à l'Afrique traditionnelle : « Baka Beyond, Spirit of the forest » qui est la composition d'un américain guitariste chasseur de sons chez les pygmées et « créateur de possibles ». C'est sans doute parce que les pygmées sont si fortement associés à la « tradition » dans l'imaginaire occidental que tout ce qui les a simplement côtoyés devient « traditionnel ».

Les effets d'un tel classement sont ressentis par le public :

— « Je cherche un disque de Philippe Kradick, un guitariste, dans lequel je crois qu'il y a de la musique pygmée... ».

— « Pour ça, il vaut mieux demander à mon collègue qui me remplace à quatre heures, moi je connais la musique celtique... ».

Les « guides » ne sont pas des spécialistes des musiques du monde, mais bien de certaines musiques du monde. Comment pourrait-il en être autrement ? Parfois, la FNAC prend les allures d'un supermarché. Le consommateur vient chercher ce qui lui permettra de satisfaire un besoin imprécis de World ou celui de ses enfants.

Un homme d'une cinquantaine d'années, les bras surchargés de livres et de CD de musique classique, transpirant de ses pérégrinations dans le magasin, réussit par un effort d'équilibriste, quand vient enfin son tour de parler, à dégager une main tenant un bout de papier griffonné : « Qu'est-ce que vous avez avec des droum [*drums*] plus cornemuse, plus synthés... »

Vendre 300 000 disques sous le label « Musiques du monde » comprenant 2 % de musique d'Asie, 7 % d'Amérique latine, 26 % « Antilles, Réunion, Salsa »... est un défi difficile à relever pour les grands distributeurs.

Face aux grandes surfaces, il existe de rares « épicerie de luxe » dans lesquelles le distributeur sélectionne ses produits en fonction de ses goûts espérant ainsi fidéliser une clientèle spécialisée.

L'opération commerciale qui tente d'unifier les genres les plus divers<sup>1</sup> rencontre des difficultés lorsqu'il s'agit d'offrir au public un classement au moyen duquel il peut se repérer. À peine réunies, grâce à un panneau globalisateur, les musiques du monde sont aussitôt divisées selon des catégories aux frontières ambiguës. Tentative peu convaincante de constitution d'un produit par les seules vertus d'un label. Et pourtant la World fait recette. Serait-ce qu'elle fait écho à des imaginaires susceptibles de se déployer

1. Sur la question des genres concernant les musiques « populaires » voir FRITH (1998, chap. 4) et WALSER (1993, chap. 2).

à une échelle planétaire, désireux de se débarrasser d'habitus locaux ressentis désormais comme trop étroits et contraignants ? (Erlmann 1996).

Le rôle des médias dans cette construction n'est pas négligeable.

## Les médias

Désormais, les quotidiens ont une rubrique, des pigistes ou des collaborateurs spécialisés concernant les musiques du monde.

Comme chez les distributeurs, en France, on parle généralement des « Musiques du monde » et non de « World Music ». Le pluriel n'en désigne pas moins une même réalité. En effet, littéralement « Musiques du monde » inclut toutes les musiques y compris la musique classique, de fait, et ce n'est pas innocent, il faut l'entendre en référence au terme anglais et à ce qu'il vise et exclut comme nous le verrons plus loin.

Les rubriques de certains journaux sont de vraies mines d'informations<sup>2</sup> ! Véritables nourritures, les musiques du monde sont sous la plume des critiques : « savoureuses », « un régal » ; nourritures spirituelles elles sont : « méditatives », « mystiques », « magiques », « des féeries », « comme un soupir venu des limbes », « timbre d'outre-tombe ». Elles agissent : « charment », « électrisent », « ensorcellent », « envoûtent », « hypnotisent », « invitent (à la danse, à festoyer...) », « souhaitent la bienvenue », « sont contagieuses » ou « caressantes », « apaisent », « enivrent », « offrent », « baladent ». Quant à leurs caractéristiques musicales, le vocabulaire employé témoigne d'une rigueur remarquable ! : « Les percussions s'affolent », « les trémolos s'envoient », « les vielles et les luths dansent », elles sont des « danses facétieuses », ou « pimentées », des « effluves de danses orientales ». Les musiques ont toutes les vertus du métissage : elles sont « entrecroisement », « se mêlent savamment », « côtoient », « rencontre », « dialogue », « synthèse », « incursion », « inspirées par », « concentré d'influence », « imprégnées de », « emprunt », « héritage », « adopté par », « revisité », « renouveau », « réinventé », « sur fond de », « sur un tapis », « foisonnement ».

Telle une ritournelle, ces mots sont ceux-là même qui rythment le contenu des dossiers de presse.

Cette rapide énumération témoigne combien une certaine presse est prise dans ce mythe qu'est la « World Music », sans jamais s'interroger sur ce dont elle parle. Elle se fait ainsi le relais d'une tentative de lancement d'un produit sur le marché. L'éditorial de la première revue en français exclusivement consacrée à la « World Music » conforte à sa manière cette mythologie publicitaire : « Il était temps [...], on peut désormais trouver un magazine entièrement consacré au genre. Nous l'avons appelé World dans la langue

2. Cette sélection du vocabulaire utilisé dans la presse résulte d'une analyse faite à partir de 25 rubriques « musiques du monde » de *Télérama*, de la revue *World Music, la planète musicale* et de *Libération*.

la plus internationale. C'est la moindre des choses : quand on veut embrasser le monde autant être compris par le plus grand nombre possible de ses habitants [...] » (Daoudi 1998).

On souligne le pluriel tout en utilisant le singulier, on souligne le singulier sans utiliser le pluriel, on surligne le singulier : « World », on sous-titre au singulier : « La planète musicale ».

Une même ambition, embrasser le monde, structure les points de vues émanant de tous ces textes : « [...] Les musiques du monde commencent au bout de la rue et traversent les antipodes. Tout dépend de quelle rue on écoute : la World Music étant toujours celle de quelqu'un d'autre. » Est-elle toujours celle de quelqu'un d'autre ou celle du plus grand nombre ? L'opération est confortée par certains livrets qui accompagnent les CD.

Là encore, on trouve un bouquet de métaphores globalisantes comme pour annuler la polysémie du terme « World Music ». Les quelques citations qui suivent parlent d'elles-mêmes : Planet Soup, « The best of ellipsis Arts », « une sensationnelle collection collaborations cross-culturelles et d'hybrides musicaux ». « Planet Soup reflète la manière dont les musiques grandissent sur la terre [...]. Entrelacement de traditions musicales dans le monde par des musiciens toujours affamés de nouveaux sons, et qui interagissent et réinventent leur art [...]. C'est un accroissement organique [...]. De l'intérieur de leur musique vient une voix claire qui dit : il n'y a qu'une seule paire d'oreilles [...] la stimulante altérité que l'on ressentait, ce vieux sens de l'étrangeté est en train d'être remplacé par un sens plus profond de la famille » (Mathieu 1997). Comme on peut le noter, ici la famille, la commune appartenance au monde de la musique est le privilège d'oreilles occidentales, capables de saisir l'universel au cœur même du particulier.

Plus offensif et direct quant à la velléité des occidentaux de s'approprier les cultures, de leur donner une dimension universelle le texte suivant, d'un autre livret, affiche un pseudo savoir musical et une arrogance peu justifiée du type : « La World Music existe, je l'ai rencontrée, je la fabrique » ; « Il a souvent été dit que la musique est un langage universel et l'album que vous avez entre les mains est une preuve positive de cette maxime. Ces douze plages sont d'artistes majoritairement basés en Amérique du Nord et en Europe, ils composent des morceaux qui mélangent les cultures et traversent les frontières, sans se préoccuper des frontières géographiques et politiques qui sont supposées nous séparer les uns des autres [...]. La musique classique indienne semble suggérer les accords marécageux "of a late night mississippi guitar". Les sessions de transes arabes ont un écho dans les arpèges des guitaristes flamenco, les percussionnistes coréens suggèrent les chansons de prières West africaines [...] » (Poet 1996).

Fort heureusement, tous les livrets ne bafouent pas aussi impunément les différents styles de musique. Ils peuvent distinguer plus soigneusement les genres, analyser plus savamment les musiques, la qualité des enregistrements. Néanmoins, dans leur majorité ils se nourrissent de et nourrissent une idéologie, elle aussi ambiguë : « "jeunes" sans frontières ». La catégorie

« jeunes » ne désigne pas ici une tranche d'âge, elle caractérise l'idéologie d'un public qui se représente comme affranchi des contraintes temporelles et spatiales, à la pointe de la modernité, en l'occurrence le développement des moyens de communication susceptibles d'abolir l'altérité et/ou de lui conférer une résonance mondiale. Les musiciens de leur côté sont présentés comme incarnant ce mouvement. Certains d'entre eux se prêtent à ce jeu rémunérateur qui combine exotisme et modernité. D'autres entendent défendre leur spécificité.

### Les musiciens

Une jeune musicienne malgache interviewée sur France Culture dans l'émission Musiques du monde, se revendique d'abord de la modernité et de son appartenance à la jeunesse, comme s'il s'agissait d'une catégorie mondiale univoque : « Moi je joue ma musique, surtout d'une façon professionnelle, parce que à Madagascar, la musique traditionnelle c'est fait à la maison, c'est intime [...]. Quand on me dit que ce n'est plus de la musique traditionnelle ça dépend, parce que qu'est-ce que c'est la musique traditionnelle ? À Madagascar il y a beaucoup de musiques traditionnelles, nous on prend les instruments traditionnels, les techniques de voix traditionnelles, les danses traditionnelles, on mélange tout, mais on a une approche très moderne parce que voilà, on vit au xx<sup>e</sup> siècle, on est jeune donc on veut faire des choses à nous. »

Cette musicienne reconnaît s'appuyer sur un patrimoine hérité des anciens, mais en même temps elle fait une distinction entre une musique professionnelle et une musique intime, faite à la maison, ce qui indique l'intériorisation occidentale de la séparation entre le privé et le public.

Plus critique par rapport aux liens qu'elle devrait avoir à la tradition, revendiquant le droit à la création, une musicienne libanaise met en cause le regard occidental qui assignerait un rôle aux pays du Tiers-monde, celui de préserver le passé, leur refusant ainsi d'être dans l'histoire. « C'est de l'Occident que les peuples orientaux attendent [...] la consécration. Mais l'Occident a autorité sur les musiques orientales. Il dicte ses lois [...] refusant systématiquement certaines musiques, en encourageant d'autres [...]. L'Oriental du xx<sup>e</sup> siècle n'a pas le droit de créer, mais il doit perpétuer les créations de ses ancêtres » (During 1996).

Certains musiciens africains, à l'instar de Youssou N'Dour, s'appuient sur des expériences qu'ils ont eues avec des musiciens occidentaux pour défendre la « World Music » comme possibilité d'extension de leurs propres traditions musicales. Être diffusé mondialement, se partager quelques dividendes de la rente est un projet séduisant pour beaucoup. D'autres y voient un danger menaçant, la qualité et le sens de leur musique.

Les musiciens occidentaux participant de la World sont, quant à eux, unanimes à penser qu'il s'agit d'un échange fructueux. Dans une interview

à propos de Deep Forest, Éric Mouquet défend l'idée que tout ce qui est possible est permis : « They say "ah, no. You have no right to do that, put synthesizers on our music". I say why ? "Why can't I do that ? Give me a good reason". And of course they have no good reason » (Feld 1996 : 25).

Peter Gabriel répond aux accusations de vampirisme dont il a été l'objet : « Tous les artistes sont des vampires, c'est un signe de santé et il faut l'encourager » (Fairley 1991). Il rappelle que les pratiques d'emprunts ont toujours eu lieu dans un sens ou dans l'autre. Et il précise enfin qu'aujourd'hui, les musiques à partir desquelles il travaille sont ainsi connues dans le monde entier, le seul problème étant d'assortir les emprunts d'une protection juridique.

De manière plus grossière et sans détour, Imhotep à la sortie de son premier disque solo qui croise la ghaïta, le balafon, ou la guimbarde avec du hip hop ou du dub, donne son point de vue sans ambages : « Certaines (chansons) ont été rejouées car je suis venu avec mon ingénieur du son, Mourad, qui connaît bien la musique orientale. Quand je veux lui faire jouer des mélodies avec un petit quart de ton et un phrasé oriental, il le fait. Quand j'échantillonne, je ne prends pas le thème principal d'une œuvre mais seulement quelques mesures qui deviennent le thème principal d'une autre œuvre. Il se peut que son auteur le reconnaisse, à ce moment-là, on négocie un pourcentage. Sur un morceau, je sample cinq ou six trucs qui viennent des quatre coins du monde. Ce qui est miraculeux, c'est d'arriver à faire tourner ensemble des musiques qui ont été faites à des milliers de kilomètres les unes des autres et à des années d'écart »<sup>3</sup>.

Un tel bricolage-piratage lucratif puise dans des répertoires hétéroclites mis à la disposition non seulement des publics mais aussi des musiciens. Ainsi le cercle se renforce.

Ces discours témoignent de l'ambiguïté de la notion qui nous intéresse, « fourre tout », mais aussi par certains cotés, « instance », dans la mesure où les musiciens sont candidats à une reconnaissance mondiale et sélectionnée. Ils posent également des questions aux chercheurs qui veulent aborder un tel phénomène.

### Un débat entre ethnomusicologues

Un certain nombre de colloques et d'institutions prennent à leur compte les interrogations que suscite la notion qui nous intéresse. Les termes les plus saillants de ces débats renvoient à des problèmes éthiques, épistémologiques et heuristiques.

L'opération marchande décrite plus haut déploie des moyens économiques considérables, qui ne sont pas sans répercussions sur les pratiques musicales. Qui ignore aujourd'hui que les musiques exotiques peuvent être lucratives ?

3. In *Word Music, la planète musicale*, op. cit. : 92-93.

Dans sa collecte des données, l'ethnomusicologue se verra confronté à une demande, par ailleurs bien légitime, de rémunération à laquelle il peut lui être difficile de faire face. Cette demande introduit une nouvelle donne quant à la constitution du terrain et la relation établie avec les musiciens. Les nombreux problèmes éthiques posés par cette marchandisation ont été analysés, notamment par Hugo Zemp (1996), ethnomusicologue qui, pour avoir en 1988 signé un contrat entre Le Chant du Monde, le CNRS et le Musée de l'Homme, parle à partir de son expérience d'éditeur. Dans son article : « The/An ethnomusicologist and the record business », il met en relief les divers problèmes issus de cette situation nouvelle : la place des indigènes dans le processus, la conciliation entre recherche et exploitation commerciale, l'intérêt qu'il peut y avoir à diffuser largement des musiques jusque là confinées à un milieu de spécialistes ; et conclut « Like it or not, both "the" ethnomusicologist in general and "an" ethnomusicologist in particular (the latter being part of the former) are more and more involved in the web of the world market. It will not help to seek refuge in the ivory tower of pure, desinterested knowledge (if that ever existed). Ethnomusicologists cannot complain if the music they study and love is nowadays more widely known and appreciated than fifty years ago » (Baumann 1992 : 170). Cette position d'ouverture exige néanmoins de préciser les conditions éthiques et juridiques des protocoles mis en place. C'est à la recherche de règles régissant ces nouvelles pratiques que se consacre l'International Institute for Traditional Music.

Le débat porte aussi sur les effets de la World sur des pratiques musicales complexes, la grande distribution permet-elle réellement un accès à ces musiques, ne risque-t-elle pas d'en annuler le sens ?

Gilbert Rouget s'inquiète du mode de métissage induit par la World qui lui semble relever plus de la destruction que d'un processus endogène. Il met en avant l'urgence qu'il y a à privilégier des musiques qui ont encore leur propre logique et dont le système n'a pas encore éclaté. « Je prétends qu'il y a urgence à s'occuper de ces musiques profondément intégrées à la vie, à la génétique même de ces groupes ethniques encore protégés de la modernité, avant de s'intéresser aux métissages de la World Music, par ailleurs fort intéressants. Il y a quelque chose de fondamentalement différent entre le métissage contemporain et celui qui s'est effectué tout au long des millénaires. De tout temps les gens ont voyagé. Si la musique traditionnelle a survécu au choc du métissage pendant si longtemps, c'est parce que d'abord il n'existait pas de diffusion massive comme aujourd'hui et ensuite parce que les peuples étaient très attachés à leur identité musicale, à leurs différences, ce qui est aux antipodes de la World Music »<sup>4</sup>. Cette idée qu'il y aurait des cultures moins métissées que d'autres (mais comment mesurer le degré de métissage ?) des cultures en danger prescrivant les « bons terrains » est discutée au sein de la profession. Comme le signale S. Feld (1995),

4. Entretien réalisé par Véronique MORTAIGNE, *Le Monde*, 30 septembre 1997, p. 15.

une telle notion risque de figer le temps et l'espace de ceux qu'il faudrait sauver. Autre argument intéressant : « The "endangered" label is potentially or actually deeply insulting to indigenous peoples in the context of their own struggles to control the terminology and imagery of how their interests and identities are represented » (*ibid.* : 120). L'auteur note également que « As the discourse of authenticity becomes more militant and nativistic, more complicated, and more particularized to suit specific interest and taste groups, the activities of appropriation get more overt and outrageous, as well as more subtle, legally sanctioned, accepted, and taken-for-granted » (*ibid.* : 110).

N'est-ce pas au cœur de cette contradiction que l'ethnomusicologue est aujourd'hui obligé de travailler ?

Enfin, le débat porte sur l'intérêt théorique de la World dans la mesure où elle amène à se réinterroger sur des concepts fondamentaux de la discipline : identité, acculturation, tradition, métissage, authenticité, formes de l'échange<sup>5</sup>. La comparaison permet par exemple de travailler sur la notion même de musique traditionnelle. Ainsi, en 1984, Bernard Lortat-Jacob définissait les musiques traditionnelles par rapport à celles produites dans les sociétés complexes : « Traditional music is a music of relationship or interrelationship which links its protagonists in a very strong manner- in a compulsory interdependence. Everything happens in such a way as to make producers and receivers, acting together, at the same time or in alternation, virtually indistinguishable from each other. The receivers are in no case just an ordinary audience ; they are called upon to contribute and, most often are actually actors themselves, becoming for a moment, secondary protagonist » (Lortat-Jacob 1984 : 31). En 1998 lors d'un colloque<sup>6</sup>, il conteste même la rigueur de cette notion. À proprement parler il s'agit d'un syllepse, ce n'est pas la musique qui est traditionnelle mais la société dans laquelle elle s'inscrit : « La tradition se sont les acteurs attelés à la production de sens. » Les musiciens s'inscrivant dans la World, considérée comme forme extrême des musiques des sociétés complexes, voire de la société virtuelle de l'humanité, consacrent la rupture entre musique et communauté. Alors l'avenir même de l'ethnomusicologie, si tant est que la destinée des musiques populaires soit la World, serait remis en cause.

Ces débats sont au cœur des préoccupations de l'« International Institute for Traditional Music » (ICTM) qui a organisé, en 1991 à Cologne, un colloque dont les actes ont été publiés sous le titre : « World Music, musics of the world ». Le souci de tous les ethnomusicologues présents était d'apprécier les effets de la mondialisation sur leur travail. Ils se demandaient

5. Pour une étude sur les mécanismes sociaux et économiques liés à la commercialisation d'une musique congolaise populaire, voir Bob WHITE (2000).

6. Colloque international : *La diffusion des musiques du monde*, organisé par Zone franche, l'Institut du monde arabe et l'Université de Bourgogne, les 15, 16, 17 mai 1998.

notamment dans quelle mesure le mouvement d'engouement pour la World était favorable à la diffusion des musiques du monde et à quelles conditions.

Pour conclure cette partie, on notera qu'il s'agit d'un débat à propos de, autour de la World Music comme contexte, comme mise en regard. Le débat ne porte pas sur la possibilité ou non d'avoir une approche ethnomusicologique de la World Music. Sans doute, la difficulté à délimiter les contours d'un tel objet contribue-t-elle à cette orientation.

### Construire et saisir l'objet

De manière quasi systématique, les différents auteurs qui tentent de donner une définition du terme en question commencent par faire la genèse de ce phénomène. Pour les uns (Martin 1996a) il naît avec le premier festival *Womad (World of Music Arts and Dance)* en 1982. François Picard (1997) l'attribue à trois personnes dont Peter Gabriel. Steven Feld (1995) le fait surgir aux États-Unis en 1985. Alors que des musiques les plus diverses étaient classées sous ce label, des tentatives de définitions sont apparues comme nécessaires pour essayer de clarifier ce qui était devenu un « fourre-tout ». Du côté français, le sociologue Denis-Constant Martin (1996a : 5), commentateur musical pour plusieurs organes de presse, auteur de deux ouvrages de sociologie musicale, décrit le phénomène comme un « mouvement caractérisé à la fois par son extension mondiale, le mélange des musiques qui sont associées et une préoccupation marquée à l'égard de certains problèmes sociaux et politiques. » Pour lui, ces musiques constituent un champ de recherche en tant qu'elles sont l'expression d'un phénomène social. Laurent Aubert (1997), quant à lui, fait une tentative de classement à partir des sous-divisions existantes : « roots », « world beat », « world mix », « transmusic. » Plus que d'une définition, il s'agit d'une description minutieuse et empirique des genres inclus sous ce label. Il conclut qu'il n'y a pas de définition satisfaisante de cette « sono mondiale ». Il y voit cependant plus qu'une simple mode sur le plan musical. Il s'appuie sur les « méga-concerts » et l'importance des ventes pour en souligner la dimension sociale. Valeur marchande, il lui reconnaît aussi une valeur humaine.

L'ethnomusicologue américain Steven Feld (1995 : 104) tente de son côté ce qu'il appelle une « conceptualisation normative ». L'auteur fait une distinction entre les différentes significations données à ce terme selon le contexte dans lequel il est utilisé : « What world Music signifies for many is, quite simply and innocently, musical diversity. » Le terme est aussi une désignation académique, utilisée comme « antidote to a tacit synonymy of "music" with western European Art Music » (*ibid.*). En ce sens, il est politique. C'est par opposition que la World Music est définie. À des fins heuristiques il construit la notion de « schizophrenic mimesis » pour « désigner le

large spectre de pratiques interactives », « ces actes et événements produisent un trafic dans les nouvelles créations et relations à travers l'utilisation, la circulation et l'absorption des sons enregistrés ».

Cette définition a pour lui l'intérêt de respecter les impératifs de l'ethnomusicologie, en montrant qu'il s'agit d'un processus musical où se jouent à plusieurs niveaux des relations entre différents acteurs.

Izaly Zemtsovsky (1992 : 92), ethnomusicologue de St. Petersbourg, replace avant tout la World Music dans le contexte russe. La notion est pour la Russie une possibilité d'ouverture, un lien avec tous les autres ethnomusicologues, une rupture avec la science permise et prescrite. « This global musical concept determines that new context in which we live - Life in the world of music. » La World Music n'est plus un idéal mais une idée. Pour ce chercheur, « ce concept est essentiellement une nouvelle compréhension de chaque culture et de sa vraie place dans le système global des cultures musicales du monde. La World Musics n'est pas la dissolution de la musique dans la foule, mais une authentique "parade des cultures", le dialogue si longtemps attendu du genre humain avec lui-même. C'est pourquoi je suis convaincu que l'idée de World Musics peut rendre un grand service au peuple russe » (*ibid.* : 98) (on notera que le mot Music est ici mis au pluriel, comme d'ailleurs par la plupart des ethnomusicologues). L'auteur fait ensuite une distinction entre les musiques du monde comme idée et ce qu'il appelle le phénomène réel : « Il est opportun d'établir une différence entre les musiques du monde comme objet des sciences modernes et le phénomène réel. Le premier est formulé par la science elle-même, le dernier reste largement une énigme » (*ibid.* : 91).

Le problème de définition est ici réglé en laissant de côté ce qui n'est pas objet construit par les ethnologues. Autrement dit l'ethnologue travaillera sur des musiques traditionnelles en ne les coupant pas des cultures auxquelles elles appartiennent. Ainsi contribuera-t-il au dialogue du genre humain avec lui-même.

M. P. Baumann (1992 : 159), professeur à l'International Institute for Traditional Music, fait une différence entre les musiques du monde et une musique mondiale. Pour lui, « le concept de *plusieurs* musiques du monde est fortement subordonné au concept d'une seule "world Music". Cette "world Music" semble absorber les éléments des autres cultures, par hybridation dans une fusion musicale transnationale sans, toutefois, construire les concepts fondamentaux de la musique populaire électronique ». Il souligne qu'un seul des termes de l'acculturation est pris en compte. Le phénomène de la World Music ou fusion music, s'il est créatif, intéressant, défiant, reste problématique car « il y a des forces dominantes qui entourent les musiques du monde d'un filet aux mailles étroites à travers tout le globe, et emprisonnent en même temps les cultures musicales traditionnelles grandissantes » (*ibid.*).

On le voit par ces quelques exemples, les définitions oscillent entre un classement empirique qui, lorsqu'il est rigoureux, fait éclater la notion, et

la tentative d'en faire un concept délimitant un objet qui pourrait avoir du sens pour les sociologues et ethnologues spécialistes de la musique. Elles restent encore problématiques.

Pour notre part nous avons essayé de dresser plutôt qu'une typologie, une échelle de classement dynamique centrée sur les formes de musiques sur lesquelles s'appuient, ou que tentent de s'approprier, les producteurs de World, en tenant compte des différentes techniques utilisées et des différents acteurs : musiciens, publics, producteurs, qui sont mis en relation dans la World Music. La notion de World est comprise dans son ambiguïté en tant que label mais aussi, comme nous l'avons souligné plus haut, comme une instance. Il y a des candidats à la World et une sélection de ces candidats même si les règles de sélections demeurent obscures et souvent arbitraires.

Par World Music nous n'entendons évidemment pas toutes les musiques du monde. Ne sont pas incluses dans cette typologie les musiques dites « traditionnelles », les œuvres de composition qui s'inscrivent dans l'histoire des musiques classiques occidentales ou encore les expériences acousmatiques de musique contemporaine. Nous n'avons retenu que les différentes formes utilisées dans la fabrication d'un produit revendiquant le label World, le niveau objectif d'implication des musiciens dans ce processus, l'adhésion des publics à ce qui voudrait représenter l'idéologie actuelle de refus des frontières culturelles.

Comme dans tout classement, les différents « types » de musiques retenus ne se retrouvent jamais à l'état pur dans la réalité. Les frontières sont souvent ténues entre les trois catégories que nous avons retenues. Le tableau ci-dessous a l'intérêt de mettre en évidence d'une part, certains éléments communs qui permettent de dire qu'il s'agit de World : professionnalisation des musiciens, intervention de technologies modernes, une dose plus ou moins importante d'exotisme, en l'occurrence le rapport avec des répertoires venus d'ailleurs ; d'autre part des différences qui indiquent le degré d'appropriation et de dissolution de l'Autre dans le processus.

Ce tableau doit se lire de manière dynamique. Les flèches indiquent la porosité des frontières. On constatera que plus on se rapproche d'une « création » World plus il s'agit d'un phénomène largement dominé par les technologies, les circuits occidentaux, destiné à un public post-moderne.

À une extrémité la cohérence du système musical est conservée, à l'autre on a l'explosion des systèmes. On va du plus local au plus global. Ce tableau représente le degré de manipulation, d'appropriation d'un matériau musical.

C'est à fin de le rendre moins abstrait que nous avons indiqué quelques genres ou noms de musiciens.

DISSOLUTION DES PRATIQUES MUSICALES : FORMATAGE

<b>Musique</b>	Traditionnelle décontextualisée ex. : musique celte, griots africains...	Musiques populaires, urbaines ex : Raï, Soukouss Zaïroï...	Des sons (Mix, Samples)
<b>Instruments</b>	Locaux	Tous les instruments	Aucun instrument (Sample)
	mixage	mixage	mixage
<b>Musicien</b>	Autochtones	Musiciens citadins	Prépondérance des technologies Directeur artistique, ingénieur du son
	Professionnels	Professionnels Vedettes nationales ex. : Youssou N'Dour, Khaled...	Professionnels ex. : Deep Forest, Peter Gabriel
<b>Public</b>	Occidentaux Spécialistes de tous âges Intellectuels	« Jeunes » citadins mondiaux	« Jeunes » occidentaux ou avant-gardistes internationaux
	Les gens qui ont un lien avec le pays (tourisme) i.e. : Cité de la Musique	Les ressortissants nationaux dans leur pays et ailleurs	
<b>Producteur</b>	Labels indépendants ex : Ph. Krüm, 5 planètes, Maison des cultures du monde	Impulsion par les petits labels, puis récupération par les Majors	Majors : maisons de production multinationales : BMG, Sony, EMI...
	Occidentaux	Occidentaux	Occidentaux

## Quelques pistes pour une analyse musicologique

À partir de ce tableau se dégagent quelques pistes permettant une caractérisation musicologique des processus de fabrication d'une musique « mondiale ».

On se demandera à propos des musiques traditionnelles décontextualisées, quels sont les effets d'une focalisation sur les talents d'un individu ou la richesse d'un instrument, comme le fait par exemple la collection « solistes » de la maison d'édition Cinq Planètes, sans s'inquiéter des effets induits par cette abstraction, même si dans la musique incriminée le fait de jouer seul n'existe pas.

On s'interrogera également sur la substitution d'un instrument à un autre. Que se passe-t-il quand des griots africains remplacent leur kora par une guitare ou quand le musicien marocain Saïd Chraïbi utilise des luths contemporains dont la fabrication apporte à l'instrument des modifications importantes dans le positionnement de la rosace et les proportions de la caisse ?

Si l'originalité des caractéristiques d'un système musical reste identifiable on s'efforcera grâce à une comparaison avec le répertoire traditionnel de repérer les éléments de composition et par là même ce qui relève d'une bi-musicalité.

Enfin, les impératifs de fabrication d'un CD ou d'un concert imposent à ces musiques des contraintes de temps. Que se passe-t-il lorsqu'un événement musical qui peut éventuellement se dérouler sur plusieurs jours doit être réduit à quelques minutes ?

Le travail en ce qui concerne les musiques urbaines est encore plus complexe. Les problèmes pointés précédemment sont multipliés du fait du nombre d'emprunts auxquels elles ont recours. Par ailleurs, on devra aborder l'étude des transformations occasionnées par le « formatage » c'est-à-dire de leur passage par un moule de contraintes imposées par les critères qui les mettent en conformité aux normes de diffusions et d'écoute occidentale. Ainsi un directeur artistique témoigne de cette restructuration nécessaire : « Dans la musique raï il n'y a aucune structure musicale c'est-à-dire il n'y a pas : couplet couplet, refrain ; couplet couplet, refrain ; couplet refrain comme sont construites la plupart des chansons pop ou formatées radio. [...] Face au désir de certains artistes de trouver un compromis, c'est-à-dire ne plus reproduire à l'identique leur musique telle qu'elle est jouée naturellement dans ses racines, et alors là le rôle du directeur artistique est évident, c'est de dire à l'artiste : ta chanson fait un quart d'heure il faut qu'on la réduise à 3 minutes 30, il y a des instruments, des harmonies qui ne sont pas vraiment formatables, il arrive que l'on change les rythmes, là où on a une espèce de ternaire joué derbouka comme on a beaucoup dans le raï, on va y mettre un binaire bien lourd avec une boîte à rythme [...] »

Dans de tels cas l'ethnomusicologue devra repérer l'intervention du directeur artistique. Comment par exemple l'originalité d'un système musical est-elle transformée par la substitution d'un rythme ternaire par un rythme binaire ?

Enfin, lorsque le système musical n'est plus repérable, c'est sur les techniques d'appropriation des sons que le musicologue devra se pencher.

La technique du sample permet d'échantillonner des mélodies ou des timbres déjà existants et d'opérer des inversions, des changements de hauteurs, des décompositions qui seront ensuite réagencés comme le montre S. Feld (1995 : 25) dans ces quelques lignes à propos d'un morceau de Deep Forest. « In "hunting", for example, the main melody is a direct digital sample from the first track of Polyphony of the Deep Rain Forest. The opening loop which creates a continuous response is a repeated sample metrically fixing a three pitch yodel—up a minor 7<sup>th</sup>, down a minor 3<sup>rd</sup> to sound the 5<sup>th</sup>—to create the key figure and refrain for a dance groove. »

On comprend dès lors l'ampleur de la tâche à laquelle sera confronté le musicologue. Il lui faut connaître tous les originaux utilisés afin de reconnaître et de dépister les manipulations opérées. Le tableau qui suit est une visualisation de ces enchevêtrements complexes à partir des premières minutes de *The Embrace* cinquième plage du CD *The Beautiful Collision of Nations, Earthlan*<sup>7</sup>. Chaque couleur représente une source musicale. Les différents moments d'intervention de chacune de ces sources sont mises en relation. Enfin, la nature de ces dernières est indiquée : instruments, voix samplées. Il tente de mettre en évidence une syntaxe.

Il faut préciser que les dix sources de sons sont hétérogènes, étrangères les unes aux autres, appartiennent à des espaces différents : espaces géographiques, culturels. Il faudrait donc pour chacune d'entre elles préciser son appartenance. Comme on peut le voir, le synthétiseur est le seul élément de continuité renforcée par une réverbération omniprésente. En *background*, une voix (japonaise ?) en vert sur le tableau, est mise en boucle, initiant le procédé de superposition progressive qui s'intensifie jusqu'à la rencontre des dix sources. Certaines sources qui se succèdent les unes aux autres sont des évocations très ponctuelles dans le temps. Une étude musicologique approfondie devrait rendre compte des effets de ces enchaînements qui, malgré la variété des sources, veulent donner l'impression d'un seul phrasé. Elle devrait analyser l'utilisation des contrastes sonores : jeux sur des sonorités percussives ou langoureuses, utilisation des onomatopées, des interjections. Le choix des différentes sources sonores serait également à analyser : des voix exotiques, des voix dans leurs modalités multiples : interpellations, émission de mots étrangers, de voix percussives, de langage, d'onomatopées jusqu'à l'évocation de techniques du corps (claquements de mains)...

La juxtaposition d'éléments rythmiques hétérogènes mériterait également une analyse précise. Seul un travail exhaustif de ce genre permettrait de conclure à l'existence ou non d'un système musical « World » !

7. *The Beautiful Collision of Nations, Earthlan*, CD, Shanachie 66001, Shanachie, 1997.

**The Beautiful Collision of Nations, Earthian, The Embrace, produit et mixé par Floyd F. Fisher, 1'40**

**back**  
ground :  
voix mise  
en boucle

**arpèges**  
de guitare

**voix**  
évoquant  
1. Inter-  
pellation

**2. mots**  
étrangers

**3. voix**  
percussives

**4. langage**  
(malgache)

**claquements**  
de mains :  
corps

**onoma-  
topées**

**flûte**

**synthé-  
tiseur**

## Un terrain en question ?

Une évidence s'impose, la World Music est difficile à définir « et pourtant elle tourne ». Fait social des temps modernes elle intéresse le sociologue à plus d'un titre comme le montre D.-C. Martin (1996b). En effet, on peut repérer les conditions et le sens de son apparition, la traiter en tant que mouvement culturel de ce que Marc Augé nomme la sur-modernité. Enquêter « auprès des récepteurs de cet objet fait apparaître ce qu'il représente pour eux ou pour certaines cohortes d'entre eux définies par des caractéristiques sociales » (*ibid.* : 27). Le sociologue peut également aborder la World d'un point de vue quantitatif : quels sont les disques vendus, combien, à qui ? Il peut l'aborder en tant qu'idéologie, processus de domination ou de résistance à l'homogénéisation. Toutes questions que nous avons vu surgir dans les débats à propos de la World.

Quant à l'ethnomusicologie, la réponse à la question de savoir si la World est un objet pour elle, dépend de la définition qu'elle se donne d'elle-même et de sa capacité à construire un objet lui permettant de saisir l'ensemble des interactions qui interviennent tout au long du processus de « création » d'un produit World.

Si le projet de l'ethnomusicologue est de dégager des systèmes formels, il peut théoriquement analyser la cohérence des systèmes musicaux produits de la World. Il s'interrogera sur l'existence ou non de ces systèmes. La question qui se pose alors à lui est de trouver les critères de sélection des musiques retenues.

D'un point de vue empirique, ne risque-t-il pas de se lancer dans un travail d'autant plus long et complexe que la « fusion » est importante, comme nous l'avons montré dans notre esquisse musicologique des premières minutes de *The embrace*. Lorsque nous parlons de fusion le problème n'est pas celui de la seule complexité du décryptage, mais, dans la mesure où l'ethnomusicologue travaille sur des producteurs de sons, de déterminer qui est le producteur : le pygmée, la chanteuse asiatique, l'homme qui frappe dans ses mains ou celui qui sample ?

S'il s'attache à comprendre ce type de musique, il devra comme on l'a vu, développer des outils d'analyses originaux. Il dispose pour cela de plusieurs modes d'approches. D.-C. Martin (1996b : 23) propose un travail sur la structure : « L'agencement interne du flux musical [...] repéré par les critères habituels de continuité et de discontinuité, d'identité et de différence, sous les aspects de mesure, tempo, rythme, intensité, harmonie ou échelles, caractéristiques mélodiques, utilisation des timbres, formation instrumentale et vocale, techniques instrumentales et vocales. À l'intérieur de laquelle on tâchera de saisir des *figures* : événements particuliers survenant à des moments précis du développement de l'objet musical qui lui donnent une expressivité spéciale. »

Il pourra emprunter à l'approche spectromorphologique (Smalley 1995) des musiques électroacoustiques qui aident à décrire les événements sonores

et leur interrelations tels qu'ils existent à l'intérieur d'une pièce musicale. Mais, dans la mesure où une pièce musicale n'est pas autonome et fermée, on pourra aussi tenir compte de son fondement extrinsèque. Ce type d'analyse reposera sur l'hypothèse que la signification des musiques électro-acoustiques est liée à la reconnaissance des sources, à leur identification, mais aussi à la connaissance de leurs contextes d'origines et à la réinterprétation de leur signification dans ce nouveau contexte musical. Aussi, il s'agira d'étudier les interactions entre l'intrinsèque et l'extrinsèque (Nattiez 1987). D'autres modes d'approches existent ou restent à définir, le problème de fond restant de savoir s'il est possible de passer de l'analyse d'une musique singulière à la définition d'un système World Music ?

Si le chercheur travaille sur ce que nous avons appelé des musiques traditionnelles décontextualisées, le résultat ne risque-t-il pas d'être décevant et de se limiter au repérage d'une perte de sens ou des effets du passage par les normes occidentales ?

Si le projet de l'ethnomusicologue a pour vocation de montrer comment un système musical est cohérent avec l'ensemble des institutions et des modes de vie d'une société, alors il lui faut recomposer une totalité inscrite dans un espace défini. Théoriquement cette recomposition n'est pas impossible. La complexité de ce travail s'accroît avec le degré de fusion des matériaux musicaux hétérogènes utilisés, l'individualisation du public, la professionnalisation et l'internationalisation des musiciens. Pratiquement, lorsqu'il s'agira de délimiter les frontières du terrain des difficultés surgiront, quels producteurs, quels musiciens, quels publics peuvent-ils être appréhendés comme une totalité sociale ? À vouloir tout englober la World peut-elle constituer une totalité ou en est-elle la négation ? Peut-on empiriquement dépasser le fait que la World Music se donne comme un monde éclaté : division du travail, disparition des styles, diversité infinie des musiques, professionnels isolés, atomisation du public ?

Plus avant, on peut se demander si la World Music ne constitue pas une aporie pour l'ethnomusicologie au regard des méthodes et des outils dont elle dispose aujourd'hui ? Dans la mesure où l'ethnologue travaille sur des entités sociales ou culturelles, sur leur mode d'endogénéisation des contraintes structurelles partagées et éventuellement la spécificité de leurs réponses aux processus globaux, on peut se demander s'il lui est tout simplement possible de reconstituer un groupe social significatif à partir de pratiques musicales englobant l'ensemble des acteurs mis en relation dans la réalisation d'un produit World, chacun de ces acteurs relevant d'appartenances hétérogènes. La question des publics n'étant pas la moins redoutable. Quelle que soit son approche, il lui faudra, là encore, détourner la vocation globalisante de la World en l'abordant à partir d'objets singuliers.

Dans le cas contraire, si l'ethnomusicologue entend appréhender le phénomène dans sa globalité, la World est-elle autre chose que cette servante

d'un mythe dont parle B. Lortat-Jacob (1984 : 27) à propos des musiques des sociétés complexes ? Mythe manipulé par une vaste entreprise commerciale qui utilise la musique comme « structure vide idéale, qui a juste à être remplie de sens et qui est alors la proie naturelle de toutes sortes de militantisme. La musique est le serviteur idéal du mythe, [...] le support d'histoires inventées [...] ». Ici il s'agit d'un militantisme commercial, d'un mythe, d'une histoire inventée, celle d'une musique universelle, mondiale, s'appuyant sur une idéologie humanitaire refusant les frontières. Cette entreprise ne s'appuie pas sur une étroite interdépendance entre l'appartenance sociale et l'expression musicale mais sur l'ambiguïté du sens de la musique, sa polysémie, renvoyant l'ethnomusicologue à une multiplicité d'interprétations induite précisément par l'absence d'un lien fort entre le social et le musical.

De plus, la tentative marchande d'hégémonie de la World a pour effet d'assujettir l'altérité aux structures dominantes en n'en retenant que son caractère exotique, étranger, ses différences, l'éloignant de cette universalité à laquelle elle prétend la conduire. L'ethnologue au contraire aborde la relation d'altérité en ayant comme préalables, premièrement que les deux termes de cette relation soient reconnus comme appartenant au genre humain avant d'être appréhendés comme différents, deuxièmement qu'aucun des groupes en présence n'entendent imposer ses normes à l'autre.

Cette absorption de l'altérité dans des logiques marchandes, dont une des facettes est l'idéologie humanitaire, ne marque-t-elle pas les frontières à partir desquelles l'intérêt d'une démarche ethnomusicologique s'estompe ? En tant que mythe du futur, néanmoins pourvu d'une certaine efficacité, la World Music pose des questions à l'ethnomusicologie quant à sa capacité de broyer les différentes cultures. Dans la mesure où elle est l'expression limite de l'accélération du temps et du rétrécissement de l'espace la World est-elle un objet pour l'ethnomusicologue qui travaille, encore aujourd'hui, sur des espaces délimités par des groupes, des pratiques musicales identifiées et identificatrices, sur des groupes qui en définitive, tentent de refuser l'homogénéisation ? Aporie temporaire ? Mais nous abordons là des problèmes de choix épistémologiques et politiques, la question de l'opportunité.

*Laboratoire d'ethnomusicologie, Musée de l'Homme, Paris.*

## BIBLIOGRAPHIE

AUBERT, L.

- 1997 « Le grand bazar de la rencontre des cultures à l'appropriation de l'exotique », in F. BOREL, M-O. GONSETH, J. HAINARD & R. KAEHR (dir.), *Pom pom pom pom : musiques et caetera*, Neuchâtel, Musée d'ethnographie, GHK édés : 141-164.

BAUMANN, M. P.

- 1992 « Safeguarding of Musical Traditions. Towards the "Rehabilitation of the Alien" », in M. P. BAUMANN (ed.), *World Music/Musics of the World*, Wilhelmshaven, Noetzel : 151-175.

DAOUDI, B.

- 1998 « Éditorial », in *World Music, la planète musicale*, 1, Mars/Avril : 3.

DURING, J.

- 1996 « La musique des autres, vers une anthropologie des affects », Colloque *Penser la musique, penser le monde*, Paris, CNRS, 14, 15, 16 mars.

ERLMANN, V.

- 1996 « The Aesthetics of the Global Imagination : Reflections on World Music in the 1990s », *Public Culture*, 8 : 467-487.

FAIRLEY, J.

- 1991 « "The Blind Leading the Blind : Changing Perceptions of Traditional Music". The Case of the Peruvian Ayllu Sulca », in M. P. BAUMANN (ed.), *Music in the Dialogue of Cultures : Traditional Music and Cultural Policy*, Wilhelmshaven, Noetzel : 272-289.

FELD, S.

- 1995 « From Schizophonia to Schismogenesis : The Discourse and Practice of World Music and World Beat », in G. MARCUS & F. R. MYERS (eds), *The Traffic in Culture, Refiguring Art and Anthropology*, Berkeley, University of California Press, 96-126.
- 1996 « Pygmy Pop. A Genealogy of Schizophonic Mimesis », *Yearbook for Traditional Music*, 28 : 1-36.

FRITH, S.

- 1998 *Performing Rites : On the Value of Popular Music*, Harvard, Harvard University Press.

LÉVI-STRAUSS, C.

- 1954 *Tristes tropiques*, Paris, Plon.

LORTAT-JACOB, B.

- 1984 « Music and Complex Societies : Control and Management of Musical Production », *Yearbook for Traditional Music*, 16 : 19-33.

MARTIN, D.-C.

1996a « 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 », *Cahiers de Musiques traditionnelles*, 9 (« nouveaux enjeux ») : 4-20.

1996b « Que me chantez-vous là ? Une sociologie des musiques populaires est-elle possible ? », in A. DARRÉ (dir.), *Musique et politique, les répertoires de l'identité*, Rennes, Presses universitaires de Rennes : 17-30.

NATTIEZ, J.-J.

1987 *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Bourgois.

PICARD, F.

1997 « Pour une anthropologie musicale », *Écouter Voir*, 62 : 18-21.

SMALLEY, D.

1995 « La spectromorphologie, une explication des formes du son », in L. POISSANT (dir.), *Esthétique des arts médiatiques*, t. 2, Québec, Presses de l'Université du Québec : 125-164.

WALSER, R.

1993 *Running with the Devil : Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music*, Wesleyan, Wesleyan University Press.

WHITE, B.

2000 « Soukouss or Sell-Out ? Congolese Popular Dance Music on the World Market », in A. HAUGERUD, M. P. STONE & P. D. LITTLE (eds), *Commodities and Globalization : Anthropological Perspectives*, New York, Rowman & Littlefield.

ZEMP, H.

1996 « The/An Ethnomusicologist and the Record Business », *Yearbook for Traditional Music*, 28 : 36-56.

ZEMTSOVSKY, I.

1992 « World Musics : Phenomenon and Object of Modern Science », in M. P. BAUMANN (ed.), *World Music/Musics of the World*, Wilhelmshaven, Noetzel : 89-107.

## DISCOGRAPHIE

MATHIEU, W. A.

1997 In « Planet Soup », CD, CD 3455, Ellipsis arts.

POET, J.

1996 In « A World Instrumental Collection », CD, Putu 123-2, Putumayo World Music.

## RÉSUMÉ

Cet article se propose de montrer en quoi la World Music est emblématique des problèmes que pose à l'ethnomusicologue la notion de mondialisation. À partir d'une enquête dans les grandes surfaces de distribution, je montre les difficultés à classer les musiques variées qui se vendent sous le label World. J'analyse ensuite le vocabulaire exubérant employé par les journalistes désireux de donner corps à un imaginaire sans frontière ; les points de vue des musiciens sollicités en tant que traditionalistes ou en tant que créateurs passeurs de nouvelles musiques.

Enfin, l'article fait état des débats entre ethnomusicologues quant à une possible définition de la World Music et des enjeux pour eux d'investir des terrains dont la tradition est encore à inventer.

## ABSTRACT

*World Music. A Question of Ethnomusicology?* — How does world music typify the problems that the notion of globalization raises for ethnomusicologists? A survey in big retail stores sheds light on the difficulties of classifying the sorts of music sold in the world music bins. The exuberant vocabulary used by journalists who want to stimulate an imagination without borders is analyzed as well as the viewpoints of the musicians as "traditionalists" or as creators diffusing a new music. The debate among ethnomusicologists about possible definitions of world music is discussed. What are the issues for them in occupying a field where a tradition is still to be invented?

*Mots-clés/Keywords* : analyse musicologique, aporie, classement, médias, construction de l'objet, ethnomusicologie, instance, label, mondialisation, mythe du futur, World Music/musicology, genres, classification, media, ethnomusicology, globalization, the myth of the future, World Music.