

**EHESS**

---

Une si douce berceuse pour la "World Music"

Author(s): Steven Feld and Giancarlo Siciliano

Reviewed work(s):

Source: *L'Homme*, No. 171/172, MUSIQUE ET ANTHROPOLOGIE (juillet/décembre 2004), pp. 389-408

Published by: [EHESS](#)

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/27976197>

Accessed: 10/02/2013 17:14

---

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.



*EHESS* is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *L'Homme*.

<http://www.jstor.org>

# Une si douce berceuse pour la “World Music”

Steven Feld

**Q**UELS SONT, pour commencer, les lieux communs de la mondialisation de la musique, ceux notamment qui circulent dans les discours intellectuels sous couvert de réalités ou d'anticipations en ce début de XXI<sup>e</sup> siècle ?

1° La mondialisation a sensiblement renforcé le lien étroit qui unit musique et identités sociales. Ce renforcement est dû à la façon dont les flux transnationaux de technologie, de médias et de culture populaire accélèrent la séparation culturelle et l'échange social. Il en résulterait que les identités et les styles musicaux soient plus que jamais en transition et présentent des états de fusion et de segmentation constants.

2° Notre époque est de plus en plus dominée par les fantaisies et les réalisations de la virtualité sonore. Non seulement la technologie contemporaine rend tous les univers musicaux réellement ou potentiellement mobiles et audibles dans le reste du monde, mais cette mobilité paraît de plus en plus banale. Au fur et à mesure que la virtualité sonore se naturalise pour ainsi dire, le monde musical de chacun devient une expérience à la fois vague et bien définie, spécifique et pourtant floue, particulière mais générale, fixe et cependant mouvante.

3° Il n'a fallu qu'un siècle pour que les technologies d'enregistrement amplifient l'échange des sons au point de bouleverser les histoires, anciennes ou récentes, ou récits ayant trait aux voyages, aux migrations, aux contacts, à la colonisation, à la diaspora et à la dispersion. C'est donc la forme de l'enregistrement, telle qu'elle circule dans le commerce, qui définit l'authenticité de la mondialisation de la musique. L'industrie phonographique – jouant à la fois le rôle du bon et du méchant dans cette affaire – a triomphé au travers de continuelles confluences et consolidations aussi bien verticales qu'horizontales. En alignant les

---

Une première version de cet essai a paru dans le numéro consacré à la « mondialisation » par *Public Culture*, 2000, 12 (1) : 145 - 171, édité par Arjun Appadurai et publié par la Duke University Press. Un grand merci à Hugo Zemp pour avoir partagé ses documents et pour son apport sur l'histoire de *Sweet Lullaby*.

**L'HOMME, « Musique et anthropologie », 171-172 / 2004, pp. 389 à 408**

POLITIQUE ET INSTITUTIONS

technologies de l'enregistrement et de la reproduction sur les possibilités de diffusion d'autres médias de loisir et de publication, l'industrie musicale semble avoir atteint l'objectif capitaliste de l'expansion infinie du marché.

4° La mondialisation musicale est à la fois – et contradictoirement – éprouvée et narrée comme sujet de réjouissance et objet de litige, car les signes que l'on en peut percevoir témoignent autant d'une augmentation que d'une diminution de la diversité culturelle. Des tensions autour des significations de l'homogénéité et de l'hétérogénéité des sons surgissent de façon parallèle à d'autres tensions typiques des processus mondiaux de la séparation et du mélange – lequel insiste sur la régénération, l'hybridation et la revitalisation.

Ainsi, comme pour tout ce qui procède aujourd'hui de ce que l'on appelle la « mondialisation », le phénomène met-il de plus en plus en jeu des pluralités maillées, des expériences disparates et des pouvoirs renforcés. Mais y a-t-il des spécificités dans la façon dont ce phénomène s'applique actuellement au monde de la musique ? La réponse peut être recherchée au cœur même de l'expression omniprésente de « world music » – signifiant occidental dominant d'une industrialisation triomphante de la représentation sonore mondiale.

### “World Music”

Introduite et diffusée dans un premier temps par des universitaires au début des années 1960 pour prôner et promouvoir l'étude de la diversité musicale, l'expression « world music » n'avait, au début, que des résonances bienveillantes et porteuses d'espoir. Beaucoup se souviennent avec nostalgie de l'innocence et de l'optimisme de cette époque au sein de laquelle l'expression « world music » prenait une connotation nettement populaire si ce n'est populiste. C'était une expression conviviale – un terme de rechange bien moins encombrant, pesant et académique que celui d'« ethnomusicologie » qui était en vigueur au milieu des années 1950 et qui désignait alors l'étude des musiques non occidentales et des minorités ethniques. Comme l'ethnomusicologie, la « world music » se donnait pour tâche – celle-ci vue comme progressiste – d'inverser la tendance dominante des institutions qui tenaient pour acquise la synonymie entre « musique » et « musique classique (*i. e.* « savante ») occidentale ». En fait, l'idée de « world music » était censée avoir des effets diversifiés et pluralistes sur les conservatoires occidentaux, ne serait-ce qu'en encourageant l'embauche de musiciens étrangers ainsi que l'étude des pratiques et des répertoires non occidentaux.

Quelles qu'aient été la portée et la réussite de ces objectifs, le dualisme terminologique qui prévalait et séparait « world music » de « musique » tout court contribua cependant à reproduire et crispier la division qui avait toujours cours dans les milieux universitaires, et où ce qui était classé sous l'étiquette de musique classique occidentale continuait, comme par le passé, d'être cloisonné par rapport aux musiques ethniques ou exotiques. L'opposition binaire reproduite par le concept de « world music » réinscrivait ainsi une nette partition entre la musicologie – définie comme l'étude historique et analytique de la musique classique occidentale – et

l'ethnomusicologie quant à elle conçue et construite pour ainsi dire par défaut, c'est-à-dire comme l'étude contextuelle et culturelle des musiques non européennes ou du folklore européen, ou encore comme celle des expressions musicales des minorités raciales ou ethniques marginalisées. Les rapports de force entre le colonisateur et le colonisé ne pouvaient qu'être laissés tels quels dès lors que perdurait cette distinction entre « musique » et « world music ». Ce schisme entre musicologie et ethnomusicologie reproduisait en fait le partage des disciplines devenu si courant dans les milieux universitaires où, par exemple, les suffixes en «-ologies» signalent des études sur des sujets occidentaux « nobles », voire normatifs, tandis que celles qui commencent par le préfixe « ethno- » sont censées porter sur tout ce que l'Occident qualifie d'« autres » ethniques. Même si cela ne déclencha pas de vives controverses dans l'intelligensia des années 1960 et 1970, il est néanmoins remarquable de noter que les dénominations « ethnomusicologie » et « world music » ont subsisté jusqu'à ce jour, sans que rien ni personne ne s'y oppose formellement et épistémologiquement. Il reste toutefois une question évidente : quel peut être l'intérêt des milieux universitaires de vouloir conserver les termes tels que « ethno » et « world » au sujet d'une même approche musicale où toutes les pratiques, toutes les histoires et toutes les identités pourraient revendiquer une égalité quant à leur valeur, leur étude et leur interprétation ?

Il est intéressant d'observer que la situation n'aurait peut-être pas été différente si la « world music » avait été nommée simplement « musique du Tiers-Monde ». Et c'est exactement ce qui s'est passé en dehors des institutions universitaires, c'est-à-dire dans le monde du commerce. Car même si, depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle, grâce à l'invention du phonographe, fut produite partout dans le monde de plus en plus de musique destinée à la vente, le développement d'une industrie phonographique à visées purement mercantiles ne s'est manifesté que beaucoup plus tard, dans les années 1950 et 1960. L'expression « Tiers-Monde » permit alors au marketing de trouver de nouveaux créneaux dans le marché discographique en jouant sur des catégories qui avaient été préalablement, mais très vaguement, utilisées aussi bien par des entreprises commerciales que par des institutions universitaires, notamment celles qui servirent à étiqueter des enregistrements qui furent ainsi vendus sous le label de « primitifs », « exotiques », « tribaux », « ethniques », « folkloriques », « traditionnels » ou « internationaux ».

Ce que ces enregistrements avaient en commun, c'était ce qu'ils traduisaient au niveau d'une politique des représentations. Ils dressaient, en effet, le tableau d'un monde où le jeu des influences interculturelles apparaissait comme brouillé ou occulté. Les chercheurs devinrent, ce faisant, complices des firmes en devenant les garants d'une authenticité musicale censée signifier à la fois un réalisme documentaire autorisé et une singularité culturelle. L'ironie de la situation voulut que cette invention commerciale d'un désir d'authenticité, souvent nostalgique – les « ailleurs » musicaux –, soit née au moment même où des mouvements d'indépendance, des manifestations anticoloniales et des puissantes luttes nationalistes commençaient de s'imposer (de la fin des années 1950 au début des années 1960), que ce soit en Afrique, en Asie ou en Amérique latine.

Mais, durant la décennie suivante, l’empreinte musicale de ces luttes politiques ne fut ni audible sur les enregistrements populaires ni reconnue pour son authenticité et, ce faisant, pour son pouvoir de subversion. Les musiques complexes d’un point de vue interculturel – telles celles qui renvoyaient à des histoires mouvantes au sein et à travers de nombreuses villes, de régions multi-ethniques ou de zones de marché – ne pouvaient être valorisées commercialement, comme si devait leur être accordé le label « international » pour qu’elles fussent validées par des consommateurs cosmopolites, migrants ou de classe moyenne.

C’est à travers la prolifération d’enseignements en ethnomusicologie et de leur version en demi-teinte sous l’appellation de « world music », que se caractérisa l’approche scientifique des musiques populaires ou traditionnelles dans les années 1960 et 1970. Mais, dès les années 1980, tout cela fut dépassé par un nouvel essor donné aux études de musique populaire, lesquelles dominèrent alors la scène internationale avec, notamment, la fondation en 1981 d’une revue professionnelle, *Popular Music*, issue d’une société savante (The International Association for the Study of Popular Music, IASPM), ainsi qu’avec l’émergence d’une série de textes théoriques influents. L’accent fut mis, dans un premier temps, sur l’étude des formes musicales populaires occidentales, et plus particulièrement sur la musique rock. En s’attachant à rendre compte de la domination mondiale de telles musiques de grande diffusion au XX<sup>e</sup> siècle, ces études faisaient d’autant mieux ressortir l’état de crise auquel se trouvait confrontée l’ethnomusicologie en s’étant confinée à des formes de naturalisation de « traditions authentiques ». Le fait est que l’ethnomusicologie américaine dut intégrer de plus en plus les acquis des recherches sur les musiques populaires, et déplacer l’étude d’univers musicaux distincts et délimités vers celle de mondes créés par les histoires de contacts, d’héritages coloniaux, de diaspora et d’hybridité, d’immigration, d’urbanisation et de grande diffusion médiatique. En évoquant cette période dans l’introduction à un recueil de premiers travaux issus d’un colloque de la IASPM, Simon Frith écrivait : « Ce n’est peut-être pas un hasard si la IASPM s’est établie comme organisme académique au moment même où la “world music” – expression recouvrant donc les musiques des pays autres que l’Amérique du Nord ou l’Europe occidentale – commençait à être enregistrées, étiquetée et vendues comme un nouveau genre de musique populaire à succès » (1989 : 5).

Le potentiel commercial de la « world music » commença à se développer rapidement au cours des années 1980, conjointement au déplacement discursif du terme même, qui passa d’une désignation académique à une catégorisation spécifique de marketing. En reprenant une tendance antérieure, annoncée sur le plan commercial par des dispositifs promotionnels comparables, tels ceux qui s’appliquèrent aussi bien aux Beatles qu’à Ravi Shankar, la collaboration des vedettes, et leur implication dans la production, devinrent la caractéristique principale du marché de la « world music » au milieu des années 1980. Cela fut possible grâce à la capacité des stars de la pop musique et de leurs labels de financer des percées artistiques dans un monde qui se révéla vite à la fois en expansion géographique et d’une esthétique familière. Les exemples clés étaient *Graceland* (1986) de Paul

Simon avec des musiciens d'Afrique du Sud, et *Rei Momo* (1989) de David Byrne avec des accompagnateurs latino-américains. Des chercheurs accueillirent ces premières productions avec un regard critique mais où se mêlaient plaisir et défiance (Feld 1988 ; Hamm 1989 ; Goodwin et Gore 1990 ; Meintjes 1990).

Tout au long des années 1990, l'implication des vedettes pop continua à alimenter l'expansion du marché de la « world music ». Mais les différentes sources d'inspiration et les choix de collaboration se multiplièrent, révélant davantage de possibilités politiques et esthétiques pour la promotion de l'équité artistique et de la distribution des richesses. Parmi les exemples les plus célèbres, on peut citer les festivals WOMAD (World Of Music And Dance) de Peter Gabriel, son label *Real World* et ses collaborations avec des artistes aussi différents que Youssou' N' Dour ou Nusrat Fateh Ali Khan ; les *World Series* de Mickey Hart sous le label *Rykodisc*, ses projets avec des moines tibétains, des percussionnistes africains et indiens, et son Endangered Music Project avec la Bibliothèque du Congrès des États-Unis ; la collaboration de Ry Cooder avec des guitaristes hawaïens, mexicains, africains, indiens, et sa promotion de musique et musiciens cubains ; celle d'Henry Kaiser et de David Lindsay avec des musiciens de Madagascar ; celle encore de David Bridie pour *Not Drowning Waving*, avec des musiciens de Papouasie-Nouvelle-Guinée et des productions aborigènes, insulaires, ainsi qu'avec des musiciens mélanésiens tels qu'Archie Roach, Christine Anu et George Telek.

Mais, de manière tout à fait significative, l'industrie de la musique des années 1990 ne dépendit plus des vedettes pop pour « vendre le monde » ; le succès commercial de la « world music » se réalisa davantage par la diffusion rapide des produits et par le soutien promotionnel des firmes de disques et des entreprises de loisir. Aux États-Unis par exemple, *Billboard*, le plus important magazine de l'industrie de la musique, redéfini en 1990 la « world music » comme un concept de vente ouvrant de nouveaux créneaux de marché, et commença donc à évaluer son impact commercial. En 1991, l'American National Academy of Recording Arts and Sciences transforma son ancienne catégorie « ethnique et traditionnelle » en une nouvelle appelée « world music » pour les Grammy Awards. Les publications spécialisées consacrées à la « world music » connurent une diffusion plus large ; les informations et les notices critiques se répandirent au fil de cette décennie à travers de nombreuses revues de masse, de loisir ou de technologie audio. Un phénomène comparable gagna les programmations musicales. Au même moment, le temps d'antenne accordé à la « world music » s'accrut considérablement, et, avec le soutien des auditeurs et des maisons de disques, conquiert de nouveaux supports tels que les canaux labélisés « world music » des compagnies aériennes, les séries télévisées, les vidéos-clips ainsi que les sites internet qui lui furent consacrés et qui se multiplièrent. Cela ne fait aucun doute, les années 1990 venaient de créer un monde de consommateurs de « world music » dont les appétits signifiaient que le monde musical était devenu l'objet d'un vaste marché, avec une production, une organisation, une promotion, une publicité énormément amplifiées. S'ajouta à cela le fait que le concept de « world music » n'était plus régi par la documentation et la valorisation des traditions par les intellectuels. L'expression en vint à désigner principa-

lement une industrie planétaire, laquelle se focalisa sur le marketing de musiques ethniques de surcroît *dansables*, et de l'altérité exotique, le tout sur la carte mondiale du loisir et de la marchandise.

### Inquiétude et enthousiasme

Que n'importe quel style hybride ou traditionnel puisse être désigné par l'unique étiquette de marché « world music » fournissait la preuve du triomphe commercial de l'industrialisation musicale mondiale. Mais les chercheurs en ethnomusicologie et en « études culturelles » (*cultural studies*) devinrent plus critiques envers ce processus, c'est-à-dire envers la facilité relative avec laquelle ladite industrie pouvait, d'après l'expression de Jocelyne Guilbault (1993 : 40), « banaliser la différence ». De la même manière, la première décennie de recherche autour de la production de la « world music » se concentra sur le traitement de la différence dans cette industrie (voir, par exemple, Erlmann 1996 ; Feld 1994 ; Guilbault 1997 ; Lipsitz 1994 ; Mitchell 1996 ; Sharma, Hutnyk & Sharma 1996 ; Taylor 1997). Ces travaux se sont interrogés sur la façon dont cette différence musicale fut représentée, exaltée et fétichisée, sur le fait que des parts de marché avaient augmenté et chuté, sur les lieux où elles furent dépréciées et hypothéquées et sur leurs modalités d'échange, d'accumulation et d'encaissement. Ces histoires traitaient avant tout de satisfactions inégales et de désirs enchevêtrés sous la rhétorique commerciale des rapports mondiaux, c'est-à-dire celle des flux « libres » et d'accès « facile ». Les travaux en question ont montré comment les distinctions locales, régionales et sociales entre des formes musicales amenaient à un état d'équilibre instable, en partie dû aux tensions et contradictions provoquées par l'englobement auquel conduisent les tendances hégémoniques de l'industrie de la musique populaire mondiale, et par la résistance qui leur fut opposée.

Ces travaux critiques ont fini par produire un nouveau type de discours sur l'authenticité – un discours en l'occurrence fondé sur des réactions « inquiètes » ou « enthousiastes » vis-à-vis du monde et de la musique de la « world music ». Les discours inquiets naissent parfois du soupçon que la concentration et la concurrence capitalistes dans l'industrie du disque entraînent inévitablement une diminution de la valeur artistique de ses productions, en créant notamment une version plus commercialisable, plus édulcorée, somme toute plus vendable d'un monde autrefois plus « pur », plus « vrai », et qui n'était pas une simple marchandise. Ce soupçon alimente une sorte de maintien de l'ordre quant aux lieux d'authenticité musicale et de tradition. Les questions qui en découlent sont alors de se demander si la « world music » fait davantage pour inciter ou pour effacer la diversité musicale, et pourquoi et comment toute perte musicale est-elle contrée par la prolifération de nouvelles musiques.

En guise de réponse, les discours qu'on peu qualifier d'enthousiastes – ou de valorisants – viennent contrer ces inquiétudes en mettant l'accent sur le phénomène de réappropriation auquel se livre la musique pop occidentale, faisant de toute forme de fusion le signe d'un refus de considérer les identités comme déli-

mitées, fixes et réduites à leur essence. Autrement dit, les discours enthousiastes sur la « world music » se focalisent souvent sur la production de musiques hybrides. Ils accentuent, de façon positive, les identités mouvantes avec, parfois, un penchant pour des équations quelque peu romantiques entre hybridité et résistance manifeste. Ce type de valorisation tend vers des scénarios optimistes d'équilibre culturel et financier dans les industries du loisir. La désignation de « mondial » remplace dans ce cas celle d'« international », en tant que qualificatif positif pour des pratiques et des institutions modernes. Cela peut avoir pour effet de détourner l'attention portée à la gestion hégémonique des capitaux dans l'industrie musicale, en insistant en revanche sur la façon dont de nouveaux segments du monde de la musique obtiennent des bénéfices de plus en plus importants en termes de capital culturel et financier, tout en gagnant en notoriété. Ces discours exaltés sur la « world music » ont tendance à normaliser et à légitimer la mondialisation, de même que les discours sur la modernisation légitimaient autrefois d'autres grands courants radicaux qui transformèrent et réécrivirent les histoires interculturelles. À l'image de ceux-ci, et formulés en termes de d'apports ou d'emprunts, les discours enthousiastes supposent une constance naturelle du « passé » à ressourcer de façon retentissante le « présent » de ses virtualités – ce que plusieurs auteurs appellent un « dialogue » entre cultures locales et culture populaire internationale.

Les discours inquiets insistent quant à eux sur la propension qu'aurait le concept de « world music » à faire de l'ethnicité une marchandise, en l'inscrivant notamment dans le paysage de la finance et des médias de la culture populaire mondiale (Appadurai 1996), ainsi que dans le « tapage » ou la « violence canalisée » (Attali 1985) de l'économie industrielle de la musique. Les tenants de ces discours n'entrevoient que peu de possibilités de résistance à la commercialisation de l'ethnicité ; par contre, ils se focalisent sur la compréhension du lieu hégémonique qu'elle occupe au cœur des pratiques de la mondialisation. D'après la formule de Veit Erlmann (1993 : 130) : « Le pastiche musical mondial est plutôt une tentative pour recouvrir les sons d'un présent purement commercial d'une patine faite de valeurs d'un autre temps et d'un autre espace ». La production et la diffusion de la « world music » dans les métropoles et les centres cosmopolites soulignent le caractère exotique de la main-d'œuvre qu'elle importe et qu'elle vend.

Dans le même temps, les discours inquiets voient en l'indigénisation une réponse à la mondialisation – une réponse qui résiste aux tendances de l'impérialisme culturel et à l'homogénéité culturelle montantes. Mais ces discours insistent aussi sur la capacité de la « world music » à réaffirmer le caractère local face à la mondialisation, et parfois, le terme même de « mondial » devient synonyme de « déplacé ». Autrement dit, le déplacement métaphorise la mondialisation comme une simultanéité d'aliénation et de dispersion. Les discours inquiets cherchent donc à évaluer le coût de la mondialisation, mais ils revendiquent aussi le potentiel de toute perte à produire une résistance, une réaffirmation, une revendication, une réponse.

Cette vision d'ensemble nous présente ainsi la « world music » d'aujourd'hui enracinée dans la sphère publique, à travers des positions inquiètes et enthousiastes, comme c'est le cas pour le discours sur la mondialisation en général. Bien qu'étant parfois distinctes, ces positions paraissent de plus en plus entremêlées, présentant le statut de la « world music » comme catégorie d'une modernité tendue, étirée. Là où ces positions convergent, c'est dans l'optimisme vigilant vis-à-vis de l'avenir musical. En reconnaissant comment, en très peu de temps, la promesse de la diversité de la « world music » a été régulièrement entravée par son antithèse, le spectre de la musique d'un seul monde, les discours englobent la pluralité musicale comme une nécessité dialectique dans un monde où la circulation de la « world music » est de plus en plus dominée par l'uniformisation.

### *Sweet Lullaby*

Je vais maintenant passer de la « world music » en tant que discours à la « world music » en tant que zone de contact, d'activités et de représentations. Je voudrais tout particulièrement explorer certains effets de l'expérience de la « world music » en étudiant comment ses orientations et sa circulation – à l'image des mouvements et des flux transnationaux – impliquent des conflits entre musiciens, acteurs de l'industrie, spécialistes de l'enregistrement, journalistes et universitaires. Le cas particulier que j'analyserai ici est un exemple typique de la manière dont la « world music » s'est répandue dans les années 1990 et a profité de l'intérêt voué au « primitivisme ».

En 1973, la collection des « Sources musicales » de l'Unesco publia un disque vinyl intitulé *Solomon Islands : Fateleka and Baegu Music from Malaita*, enregistré en 1969 et 1970 par Hugo Zemp du Laboratoire d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme (CNRS). Le disque fut réédité en CD en 1990 dans la série, alors réorganisée par l'Unesco sous le titre « Musiques et Musiciens du Monde », distribuée par Auvidis. Parmi les titres du disque vinyl et du CD figure une berceuse baegu du Malaita du Nord, intitulée *Rorogwela* (CD # 40). C'est un chant sans accompagnement, d'une femme appelée Afunakwa. Bien que l'enregistrement fût bien connu des ethnomusicologues des îles du Pacifique, sa programmation et sa diffusion radio-phoniques ne furent que très limitées, et les ventes furent donc tout aussi minimes.

Tout cela changea en 1992 lorsque *Rorogwela* devint un « tube » sur le marché de la « world music », expressément lorsque l'enregistrement de Afunakwa par Hugo Zemp fut échantillonné par Éric Moquet et Michel Sanchez pour *Deep Forest*, un CD produit par Dan Lacksman pour Celine Music et mis sur le marché par 550 Music/Epic, une filiale de Sony Music. La chanson parut sous le titre de *Sweet Lullaby* et inclut la voix de Afunakwa qui chante *Rorogwela* sur un « dance beat » produit par une boîte à rythme (CD # 41). L'enregistrement présente un accompagnement au synthétiseur ainsi que des interludes d'extraits numériques de jeux d'eau de la forêt d'Afrique centrale et des yodels. Sur le premier refrain, la voix de Afunakwa n'est pas accompagnée ; sur le deuxième, elle est soutenue par une prolifération de voix numériques et un chœur enregistré en studio, créant ainsi un

**Steven Feld**

effet vocal dense du type *We Are The World* ; sur le troisième, enfin, la voix de Afunakwa disparaît en se fondant dans le chœur qui reprend la berceuse. Au travers de cette progression sonore, on comprend comment ce qui fut distinctement le monde d'Afunakwa est ensuite repartagé et devient finalement un monde où sa voix n'est plus nécessaire pour imaginer sa présence\*.

Dans le texte de pochette du disque *Boheme*, qui reçut un Grammy Award en 1995, les promoteurs de *Deep Forest* décrivent l'utilisation d'extraits de « mélodies indigènes » comme une « matière première, comme une occasion d'hybrider et de mélanger ». À propos de ces « mélodies indigènes », il était notamment écrit dans le livret du premier disque (de 1992) que « *Deep Forest*, c'est le respect de cette tradition que l'humanité devrait chérir comme un trésor qui épouse l'harmonie du monde, celle-ci étant trop souvent compromise aujourd'hui. C'est pourquoi la création musicale de *Deep Forest* a reçu le soutien de l'Unesco ainsi que de deux musicologues, Hugo Zempe [sic] et Shima [sic] Aron [sic] qui avaient enregistré les documents originaux ». La deuxième référence faite ici renvoie donc à un autre ethnomusicologue, Simha Arom, du Centre national de la recherche scientifique français, dont des extraits d'enregistrements de musique pygmée d'Afrique centrale furent utilisés sur plusieurs plages de *Deep Forest*. En fait, nombre des morceaux de ce CD incluent des références aux Pygmées : le thème de la forêt tropicale humide africaine et de ses peuples fut mis en avant autant dans la musique elle-même que sur la pochette du CD. En effet, la chanson d'introduction, aussi intitulée *Deep Forest*, commence par une voix grave et vibrante qui annonce (en anglais) : « Quelque part dans la profondeur de la jungle, vivent de petites femmes et de petits hommes. Ils sont votre passé. Ils sont peut-être votre avenir ».

C'est ce mélange particulier de vénération façon *new age* et de simulacre primitiviste qui caractérise l'atmosphère exaltée de *Deep Forest*, et cela connut un fort impact financier. L'enregistrement attira un vaste public à travers le monde, atteignant des seuils de vente de presque quatre millions d'exemplaires auxquels il faut ajouter les nombreuses rééditions et remixages. Plusieurs chansons, y compris *Sweet Lullaby*, parurent sous forme de vidéos et furent utilisées en musique

\* Dans une compilation récemment commercialisée, *Essence of the Forest* (1 CD Sony Music, SMM 5150052, 2004), les promoteurs de *Deep Forest*, Éric Mouquet & Michel Sanchez, ont remixé *Rorogwela* (celle-ci alors dite : « version 2004 ») selon des principes plus « puristes », soi-disant plus « authentiques », jouant cette fois de la présence : la voix de Afunakwa et la mélodie du chant semblent reprises telles quelles pendant deux chœurs, juste accompagnées d'une boîte à rythmes, des mêmes yodels pygmées échantillonnés, et d'un synthétiseur avec effets de flûte de Pan – et même si l'ensemble se fond dans les chœurs électroniques sur le troisième et dernier chœur. Cela tranche nettement avec la version dite 2003 (proposée en « bonus track ») où seuls les chœurs sont utilisés avec, en arrière-plan, une distorsion vers l'aigu de la voix de Afunakwa. La notice de cette compilation de 2004 est cette fois voulue plus neutre et objective, puisqu'il est écrit qu'il s'agit de samples de Cameroun, *Musique et musiciens du Monde* et de Îles Salomon, *Musique et musiciens du Monde*, avec la « Courtesy of Auvidis » (cf. *infra*).... Rien moins ! Tout cela ne fait qu'accroître la confusion et la mystification ethnomusicologiques. À noter qu'en France, les productions de *Deep Forest* sont classées parmi le genre « pop/rock » (notamment dans les rayons des magasins Fnac), et non pas rangées dans les bacs « World Music ». À noter également que le livret de ce CD de compilation énumère toutes les récompenses (jusqu'aux disques dits d'or ou de platine) qu'ont obtenues les productions de *Deep Forest* et, en particulier, *Sweet Lullaby*. Ndlr.

de fond pour des spots télévisés par diverses sociétés dont Neutrogena, Coca-Cola, Porsche, Sony et The Body Shop.

En 1996, Hugo Zemp écrivit un article dans le *Yearbook for Traditional Music*, la principale revue internationale d'ethnomusicologie ; son texte fait partie des quatre articles qui abordent le thème de l'ethnomusicologie et de la politique mondiale d'enregistrement sonore (Zemp 1996 ; Feld 1996 ; Mills 1996 ; Seeger 1996). Dans son article, Hugo Zemp évoque et dénonce le prétendu « soutien » qu'il aurait apporté à *Deep Forest* non sans rappeler les circonstances morales et juridiques qui, contractuellement, liait son enregistrement avec l'Unesco (Zemp 1996 : 44-49). Sa contestation est fondée sur les points clés suivants. Noriko Aikawa, directeur de l'Héritage culturel à l'Unesco, responsable de la série d'enregistrements, avait contacté Hugo Zemp en 1992 pour obtenir son autorisation d'accorder à *Deep Forest* l'utilisation des extraits d'un enregistrement de l'Unesco qu'il avait effectué en Afrique occidentale. Hugo Zemp avait été informé que *Deep Forest* souhaitait prélever des extraits de plusieurs enregistrements de l'Unesco en vue d'un projet en l'honneur du Jour de la Terre ; l'Unesco était disposée à accorder une licence pour les extraits, à condition que Hugo Zemp et tous ceux impliqués dans l'enregistrement, fussent d'accord. Hugo Zemp écouta un extrait de *Deep Forest* au téléphone et refusa d'accorder sa permission ; il avait en revanche encouragé Noriko Aikawa et l'Unesco à soutenir des projets dont les musiciens et les musiques indigènes pouvaient tirer profit plus directement.

Un peu plus tard, Francis Bebey appela Hugo Zemp pour lui demander de réfléchir à nouveau avant de se prononcer. Au sujet de cet épisode, Hugo Zemp écrivit : « Puisque Bebey, compositeur et musicien africain renommé, et auteur d'un livre sur la musique africaine traditionnelle, soutenait ce projet, j'avais revu ma position, et par respect pour lui, je lui donnai mon accord par téléphone. Après tout, pensai-je, c'était dans un but honorable, à savoir la protection des forêts tropicales humides dans le monde » (Zemp 1996 : 45).

Mais Hugo Zemp n'aura l'occasion d'écouter le CD qu'après que la presse eut commencé à parler du succès montant de celui-ci, et après qu'il eut reçu deux lettres de collègues d'outre-mer qui s'inquiétèrent de sa participation à l'entreprise de *Deep Forest*. S'il n'avait entendu aucun extrait de son enregistrement de l'Unesco d'Afrique de l'Ouest, il fut en revanche surpris par l'extrait de *Rorogwela* de Afunakwa dans *Sweet Lullaby*. On ne lui avait jamais demandé son consentement pour l'utilisation des documents enregistrés aux Îles Salomon. Par la suite, après avoir entendu *Sweet Lullaby* comme musique de fond pour une publicité de shampoing à la télévision française, Hugo Zemp exigea une rencontre avec Francis Bebey et Noriko Aikawa.

Francis Bebey confirma que le producteur de Celine Music lui avait demandé de persuader Hugo Zemp de réfléchir à la question. La lettre suivante de Francis Bebey à Celine Music, citée par Hugo Zemp, pose la question en ces termes : « M. Zemp, après avoir été assuré que je croyais au bien-fondé de l'utilisation de ses enregistrements dans le cadre d'une création musicale moderne telle que la vôtre, fut remarquablement courtois et compréhensif. Au terme de notre conver-

sation téléphonique, il était d'accord pour que vous utilisiez quarante secondes de musique de son disque... J'espère que ceci vous permettra de terminer votre projet du Jour de la Terre avec succès. Bien à vous... » (citée in Zemp 1996 : 47). À partir de cette lettre et de leur entretien, Hugo Zemp en déduit que Celine Music avait trompé Francis Bebey en lui faisant croire que l'enregistrement n'était qu'une édition limitée à des fins non commerciales, comparable à d'autres enregistrements de l'Unesco.

Lors de son rendez-vous avec Noriko Aikawa, Hugo Zemp réexamina le dossier de correspondance de l'Unesco. Il en résulta que l'Unesco n'avait jamais autorisé ni Celine Music ni Auvidis à utiliser des extraits de ses enregistrements. Cela prouve que Celine Music et *Deep Forest* ont agi uniquement en fonction de la lettre de Francis Bebey, en la considérant comme un document contractuel. Rien de tout cela n'explique cependant pourquoi l'Unesco n'a contacté Hugo Zemp qu'au sujet de son enregistrement d'Afrique de l'Ouest, et non à propos de celui des Îles Salomon, à moins, bien entendu, que *Deep Forest* n'ait pas su faire la différence géographique...

Hugo Zemp écrit à *Deep Forest* en juillet 1996, dénonçant auprès des responsables l'utilisation abusive qui avait été faite de son travail et de son nom, et exigea une compensation au bénéfice de la communauté baegu pour l'utilisation de *Rorogwela* (Zemp 1996 : 48-49). Ceux-là répondirent deux mois plus tard en insistant sur le fait que leur projet avait bénéficié de l'autorisation totale de Auvidis (Sanchez et Moquet 1996). Mais, entre-temps, Hugo Zemp avait reçu une lettre de la part de Louis Bricard, directeur d'Auvidis, qui affirmait le contraire, et confirmait que, en réponse à une demande de l'avocat de Celine Music en février 1992, l'autorisation d'utiliser des extraits de ses disques de l'Unesco n'avait jamais été donnée (Bricard 1996).

Face à cette situation litigieuse entre *Deep Forest*, qui s'abritait donc derrière une licence légale, et Auvidis qui affirmait qu'aucune autorisation n'avait été signée, Hugo Zemp rédigea un post-scriptum pour son article du *Yearbook for Traditional Music* en ces termes : « L'un d'eux [*Deep Forest* ou Auvidis] dissimule la vérité ». Mais cela n'a jamais été retenu. Ce fut caviardé par l'éditeur de la revue qui informa Hugo Zemp que ni la revue ni l'organisme international parrain, l'*International Council for Traditional Music* (l'ironie veut qu'ils soient tous deux sponsorisés par l'Unesco) ne pouvaient se permettre le risque d'un éventuel procès contre *Deep Forest*, Celine Music et Sony ou l'Unesco et Auvidis. Depuis, aucune solution n'a été trouvée. Les demandes de clarification ultérieures de Hugo Zemp ont été laissées sans réponse, d'un côté comme de l'autre.

### Pygmy [sic] Lullaby

Outre les faits relatés dans l'article cinglant de Hugo Zemp, il est arrivé en 1996 une autre mésaventure à la berceuse de Afunakwa. Une adaptation acoustique et instrumentale de *Rorogwela* fut enregistrée par Jan Garbarek, saxophoniste norvégien, pour son disque ECM, intitulé *Visible World* (CD # 42). Jan Garbarek n'avait pas

eu connaissance de *Rorogwela* par l'enregistrement de l'Unesco de Hugo Zemp, mais par *Deep Forest*. Puisque *Deep Forest* n'avait cité aucune source pour *Sweet Lullaby*, Jan Garbarek tenait pour acquise l'origine africaine de cette berceuse, seul lieu cité parmi les nombreuses sources du CD. D'ailleurs, dans le texte du livret de *Visible World*, il intitula son adaptation *Pygmy Lullaby*, adaptée d'une « mélodie africaine traditionnelle arrangée par Jan Garbarek ».

Dans la version de *Deep Forest*, l'emploi des synthétiseurs, des samplers et des boîtes à rythme déplace *Rorogwela* de l'ambiance ethnomusicologique (les peuples primitifs sont « votre passé ») au rythme de la forêt mondiale (la formule moderniste : « peut-être... votre avenir »). Mais dans la version de *Visible World*, cette sorte de pendule « ethno-techno » se transforme en paysage acoustique et sonore spirituel. Avec d'importants effets de réverbération, des arpèges à la *new age* et des suggestions de cadences plagales, Jan Garbarek harmonise *Rorogwela* de Afunakwa dans le style modal de la psalmodie protestante, et livre doucement la mélodie au saxophone soprano dans un style romantique du genre « smooth jazz » diffusé à la radio, et qu'on peut associer à Kenny G.

J'avais à l'esprit cette *Pygmy Lullaby* lors de ma participation en juin 1998 à un colloque tenu en Norvège sur la mondialisation musicale, colloque au cours duquel je présentai l'état de mes recherches sur la « pygmy pop », l'histoire du jazz, le rock et les appropriations et les dérives avant-gardistes des musiques des peuples de la forêt tropicale d'Afrique centrale (Feld 1996). Bien que n'étant pas d'origine africaine, *Pygmy Lullaby* de Jan Garbarek entretenait néanmoins un rapport intéressant avec les tendances du genre. Cela paraissait un exemple du type de mimésis schizophonique de seconde génération qui devint populaire sur la scène de la « world music », du milieu et jusqu'à la fin des années 1990 : une musique plus douce, plus « gentille » et, sur un plan ethnique, plus « blanche ». Alors que la pop mondiale de la première génération, avec ses versions électroniques extraites de musiques indigènes, était de plus en plus dépassée, le marché valorisait maintenant de nombreux exemples de versions acoustiques remodelées à partir du même matériau, faisant suite au véritable succès commercial d'enregistrements « unplugged », dont la tendance fut lancée par MTV en 1989 pour le rock.

Marit Lie de la station de radio norvégienne NRK était l'une des participantes au colloque. Ayant présenté des émissions de musique de Jan Garbarek, elle s'était proposée de le rencontrer au sujet de l'affaire de *Pygmy Lullaby*. Lorsqu'elle prit contact avec lui, Jan Garbarek confirma que sa source était bien la *Sweet Lullaby* de *Deep Forest* mais parut surpris, et quelque peu consterné, d'apprendre que l'origine que lui avait attribuée *Deep Forest* était erronée. Mais, se comparant à Edvard Grieg, il affirma que la « musique folk » était pour lui une grande source d'inspiration et non une préoccupation académique pour laquelle l'authenticité des origines aurait été de première importance. Il lui répondit qu'il ne pouvait plus rien faire au sujet de l'attribution qui figurait sur la pochette de *Visible World* mais qu'il corrigerait volontiers le titre s'il devait jouer le morceau en concert.

Si la réponse immédiate de Jan Garbarek montra qu'il se sentait concerné, elle n'évoqua guère les rapports juridiques et financiers sous-jacents – ou plutôt

absents – que Jan Garbarek et ECM entretenaient avec le compositeur et les interprètes originaux. Juridiquement, Jan Garbarek et ECM ne doivent rien à la communauté baegu ni à Afunakwa. L'explication historique de cela est que *Rorogwela* d'Afunakwa fut créée et diffusée à l'intérieur de ce qu'on appelle « la tradition orale ». Par définition, cela signifie que la chanson circule habituellement selon un mode de transmission oral sans qu'il y ait une forme écrite sous-jacente. Cependant, au niveau juridique, le terme de « tradition orale » peut facilement être manipulé, et sa signification déplacée de ce qui appartient au patrimoine commun à ce qui n'appartient à personne en particulier. Lorsque cela arrive, la notion de « tradition orale » peut à la fois servir à masquer l'existence de règles locales de propriété, tout comme à éliminer les conséquences encourues pour avoir pris quelque chose sans l'avoir demandé. Il s'ensuit que, dans les mains d'un avocat occidental spécialisé en musique, « la tradition orale » est un concept qui pourrait protéger plus facilement ceux qui souhaitent acquérir une propriété culturelle indigène à bon marché que la propriété culturelle indigène elle-même ou ceux qui l'ont produite.

Cette petite saga de la « world music » ne serait pas sortie de son contexte norvégien si elle ne s'était jouée au moment où ECM s'apprêtait à diffuser le projet important d'un double CD de Jan Garbarek. Intitulé *Rites*<sup>\*</sup>, ce projet prône et prolonge l'histoire extraordinaire de Jan Garbarek avec le label ECM, caractérisée par le mélange des genres que l'on appelle d'habitude le jazz, le classique, le folk, et par la fusion des styles acoustiques et électroniques, écrits ou improvisés, vocaux ou instrumentaux, savants ou populaires, européens ou non européens.

Ainsi, au moment où la musique de Jan Garbarek était encore une fois à la une de l'actualité de la « world music » norvégienne avec la diffusion de *Rites*, un des collègues de Marit Lie chez NRK, Per Kristian Olsen, sembla particulièrement s'intéresser au fait que quelqu'un posât des questions un peu spéciales au sujet du répertoire de Jan Garbarek. Il prit alors contact avec moi par téléphone pour parler de l'histoire de *Pygmy Lullaby*, et je lui proposai qu'il contactât aussi Hugo Zemp. Ces entretiens furent diffusés lors de l'émission du 15 septembre 1998 de *Kulturnytt* (« les informations culturelles ») sur NRK.

En début d'émission, Per Kristian Olsen annonce que Jan Garbarek a été critiqué pour son utilisation d'une musique indigène sur *Visible World*. Il fait écouter ensuite un extrait de *Pygmy Lullaby* en citant par erreur les Îles Samoa (et non les Îles Salomon) comme lieu source de la chanson. Per Kristian Olsen annonce alors que Jan Garbarek et *Deep Forest* ont « gagné des millions » grâce à la chanson, alors que ceux qui l'ont enregistrée, ainsi que l'interprète, n'ont pas reçu « un seul centime ». On entend ensuite ma voix, suivie de la traduction, qui dit que la loi occidentale concernant les droits d'auteur n'inclut pas de manière équitable les cultures indigènes, et crée ainsi un nouveau type d'impérialisme sur lequel les musiciens et les firmes discographiques devraient s'interroger, plutôt que de chercher à éluder la question.

\* Jan Garbarek, *Rites*, ECM, n° 1685 (2 CD), enregistré en mars 1998. *Ndlr.*

Per Kristian Olsen dit ensuite que Jan Garbarek fut interviewé par *Kulturnytt* et qu'il récusait de telles notions. Mais, ajoute-t-il, Jan Garbarek rappela une heure plus tard pour se rétracter, en se refusant cependant à tout commentaire ultérieur. Per Kristian Olsen conclut en disant que Hugo Zemp, qui avait effectué l'enregistrement aux Samoa [*sic*], était complètement écoeuré par la tournure des événements. L'émission se termine avec la voix (en anglais) de Hugo Zemp s'adressant à Jan Garbarek : « J'aimerais vous demander : accepteriez-vous de corriger cela lors de la prochaine réédition ? Accepteriez-vous d'envoyer une partie des droits d'auteur que vous recevez pour ce disque aux Îles Salomon où cet argent pourrait être utilisé pour la diffusion et la préservation de l'héritage culturel ? »

Quelques semaines plus tard, Marit Lie m'appela pour dire que Jan Garbarek était extrêmement contrarié par l'émission de Per Kristian Olsen. En effet, Jan Garbarek avait écrit à NRK pour accuser Per Kristian Olsen, Hugo Zemp et moi-même d'avoir colporté des mensonges qui entachaient sa réputation. Elle me dit qu'elle me ferait parvenir une copie audio de l'émission et qu'elle se proposait de la traduire gracieusement.

Mais avant sa réception, je reçus le 12 octobre un coup de fil inattendu de la part de Jan Garbarek. Il ne perdit pas de temps et me demanda si j'avais eu l'intention de le traiter de voleur sur NRK. Il précisa qu'il ne m'avait pas entendu le dire, mais que cela avait été suggéré dans l'introduction de l'émission. Je lui expliquai que mon souci n'était guère de l'attaquer personnellement mais de soulever la question des inégalités de propriétés intellectuelles et culturelles. Il conclua qu'il était soulagé d'entendre que mes préoccupations étaient d'ordre intellectuel et qu'il n'était pas personnellement visé. Il voulut, néanmoins, que NRK s'excusât formellement, parce que les propos de Per Kristian Olsen induisaient en erreur et laissaient entendre qu'il n'avait pas payé de droits pour les morceaux qu'il avait enregistrés.

À ce sujet, Jan Garbarek souligna avec insistance qu'il avait, en effet, payé des droits pour *Pygmy Lullaby*, car en Norvège, TONO, l'agence de recouvrement nationale, répartit les bénéfices des morceaux que l'on considère comme appartenant à la tradition orale entre les interprètes et prévoit une participation à la promotion de la musique dite « folk ». TONO, me disait-il, juge dans quelle mesure un morceau enregistré est en effet un arrangement ou une interprétation unique, et quelle en est la part du document source. Dans le cas de *Pygmy Lullaby*, TONO estimait que 50% de la chanson était attribué au travail original de Jan Garbarek. Du point de vue de celui-ci, le montant des droits d'auteur retenus (qu'ils aient ou non été versés à leur source) représentait une compensation pour l'utilisation de matériel de tradition orale. Après cet appel, j'écrivis à Jan Garbarek pour lui faire part de mes réflexions et lui fis parvenir des copies des articles que Hugo Zemp et moi-même avions écrits pour le *Yearbook for Traditional Music* de 1996. Ce fut presque en même temps que je reçus par la poste un exemplaire de *Rites* en cadeau, avec la dédicace : « Je suis bien content que vous n'ayez pas dit ce que NRK avait laissé croire ! »

Entre-temps, en Norvège, Jan Garbarek se vit accuser par NRK de ne pas payer ses droits. Il insista pour que l'affaire de *Kulturnytt* fût réexaminée par le

plus haut conseil d'inspection des émissions. Ce qui s'ensuivit défendit l'intégrité de *Kulturnytt*. Le rapport déclarait que le journalisme culturel en Norvège étant généralement d'un style moins critique, l'approche nouvelle de *Kulturnytt* était bienvenue, même si les journalistes mériteraient d'être plus précis. Ce commentaire ne fit guère allusion à la confusion faite par Per Kristian Olsen entre Samoa et les Îles Salomon. C'était plutôt une allusion au propos imprécis d'après lequel Jan Garbarek « était en train de gagner des millions avec les musiques du Tiers-Monde ». Le rapport fit aussi preuve de sympathie envers la situation de Jan Garbarek, en rappelant à NRK que l'effet de la critique pouvait être brutal, même lorsque le contenu était justifié.

L'affaire ne se termina pas là. Insatisfait de la réponse de NRK, Jan Garbarek demanda ensuite au Conseil de la presse norvégienne, l'organisme le plus élevé dans l'horizon journalistique du pays, de réexaminer le cas et il obtint ainsi leur accord. Le premier reproche de Jan Garbarek à l'encontre de NRK portait sur la façon dont l'émission en avait fait une histoire personnelle. Dans ce contexte, il cita notre conversation téléphonique pour corroborer le fait que Per Kristian Olsen avait exagéré mes propos. Ensuite, en insistant sur le fait d'avoir suffisamment payé pour toute utilisation de matériel non original, par l'intermédiaire de TONO, il argua qu'il ne pouvait être tenu responsable pour une erreur précédemment commise par *Deep Forest*. Mais l'insistance de Jan Garbarek portait plus précisément sur l'insinuation de NRK selon laquelle il donnait de fausses informations quant à ses sources, et ne tenait aucun compte de la propriété indigène. De cette manière, NRK avait manipulé l'opinion de ses auditeurs et avait fait de lui une victime d'un journalisme un peu trop enthousiaste qui abusait de la désinformation. Le Conseil de la presse norvégienne fut convaincu par ces arguments, et fit savoir, en février 1999, qu'il se rangeait du côté de Jan Garbarek contre la décision favorable à *Kulturnytt* de l'inspection précédente du Conseil des émissions (Lie 1999).

### La voix de quel maître ?

On pourrait étudier beaucoup plus en détail les enjeux politiques, esthétiques et juridiques que soulèvent ces versions de *Rorogwela* en se demandant notamment pourquoi personne ne sait si *Sweet Lullaby* ou *Pygmy Lullaby* ont donné lieu à une réponse de la part de Afunakwa ou de la communauté baegu. Mais l'évocation de cette anecdote a tout de même souligné la façon dont les entreprises, les interprètes, les collecteurs de documents sonores, les organismes et les médias peuvent désormais se trouver mêlés dans des histoires complexes et contrastées de chansons aux origines multiples. Ces histoires sont symptomatiques de la contradiction des sentiments d'inquiétude et d'enthousiasme qui cohabitent à propos de la « world music » et de la naturalisation partielle de la mondialisation.

D'abord, l'histoire de la « world music » peut nous en dire beaucoup sur la question du pouvoir sous l'empire de la mondialisation et, plus précisément, sur la politique retorse de la copie, comme le montrent les chaînes de mimésis schi-

zophonique. Dans *Mimésis et Altérité*, Michael Taussig écrit : « Une fois surgi le mimétique, une puissance extraordinairement ambiguë s'établit : c'est le pouvoir de représenter le monde qui naît et pourtant le même pouvoir falsifie, masque et fixe une pose. Ces deux pouvoirs sont inséparables » (1993 : 42-43).

Ces deux pouvoirs inséparables produisent ici de l'inquiétude et de l'enthousiasme, qui relie l'atmosphère à l'authenticité, la créativité à la caricature, la différence à la domination. De manière tout à fait significative, les musiciens qui ont produit *Sweet Lullaby* et *Pygmy Lullaby* n'avaient pas besoin de connaître le nom d'Afunakwa, *Rorogwela* ou le véritable lieu d'origine de la chanson. Du point de vue initial de la technologie du sampling, Afunakwa n'est pas une personne mais un son ; du point de vue suivant, celui de l'arrangeur, ce son-là est une mélodie et non une interprétation particulière. Ainsi, on en arrive au pouvoir, et c'est la possibilité de détacher le matériel acoustique de son contexte social et historique qui créé la nouvelle logique de la représentation : la mimésis schizophonique.

Une telle politique de la représentation appelle davantage de contextualisation historique et on peut en partie l'atteindre en juxtaposant la « world music » d'aujourd'hui, à un moment de sa préhistoire, voici cent ans, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Évoquons donc la figure de John Comfort Fillmore, pianiste et pionnier dans le recueil des musiques des Indiens d'Amérique du Nord de l'époque. En 1895 et en 1899, il rédigea des articles pour le *Journal of American Folklore and American Anthropologist*, défendant l'idée que des lois acoustiques naturelles et universelles sont sous-jacentes à la logique harmonique des mélodies vocales des Amérindiens. En adéquation avec ceci, il effectua, sous la forme d'arrangements harmonisés pour piano, des transcriptions des premiers enregistrements de terrain sur des cylindre de cire, et il les présenta comme des révélations de ce que les Amérindiens avaient vraiment l'intention de chanter mais ne pouvaient effectuer. Dans un premier temps, ce travail attira l'attention du plus éminent ethnomusicologue de l'époque, Frances Densmore, et de l'anthropologue Franz Boas, même si plus tard, ils rejetèrent tous deux les méthodes de John Fillmore en y décelant plus le reflet du nationalisme romantique de ses compositions (*Indian Fantasia Number One pour Orchestre Complet* de 1890) qu'une recherche scientifique sur l'universalité acoustique.

Un siècle plus tard, *Deep Forest* fait intervenir des samplers, des synthétiseurs et des boîtes à rythme. En écoutant de vieux enregistrements, ils recherchent les rythmes naturels ; ensuite, et en collaboration virtuelle avec des indigènes, ils amplifient la pulsation latente qu'ils entendent dans la différence. En écoutant cette amplification, Jan Garbarek en entend encore davantage ; en arrangeant les harmonies internes, il prétend faire ressortir leur spiritualité sous-jacente. Ces tentatives en « world music », comme leurs antécédents primitivistes et nationalistes romantiques, vont dans le sens de l'exploration, du pouvoir et du privilège d'entrer en contact, de connaître, de déplacer et d'utiliser les « virtualités sonores » d'un morceau. Le fait est que ces mélanges sont considérés comme étant libérateurs et pleins d'inspirations, et qu'ils apportent incontestablement du plaisir et de la stimulation au plus grand nombre ; ce phénomène entraîne

l'écriture d'une nouvelle histoire de l'affinité entre « modernes » et « primitifs ». Comme les variantes du primitivisme envisagées dans d'autres domaines (Clifford 1988 : 189 -214), la « world music », crée un voyage de découverte, une expérience sonore de contact, une renaissance auditive qui invitent à découvrir l'harmonisation de la différence. Mais cette découverte fait naître une nouvelle inquiétude : la « world music » est-elle une forme d'humiliation artistique, le prix que les « primitifs » ou les « autres » ont à payer pour attirer l'attention des « modernes », afin d'obtenir le droit d'entrée dans leur monde de représentation ?

Chez les collecteurs de sons ou les ethnomusicologues, ces notions de pouvoir et de représentation peuvent produire une autre sorte d'humiliation : la complicité ou la compromission. Le désespoir de voir des projets documentaires, symboles de diversité musicale, se transformer en « matière première » pour un néocolonialisme industriel, marque sans doute la fin de toute innocence ethnomusicologique. La leçon à en tirer pour les chercheurs est que la confiance d'une communauté, la reconnaissance académique et le prestige institutionnel ne veulent pas dire grand-chose lorsque l'on est confronté à la loi internationale du divertissement, aux « majors », aux médias et au monde du marketing tout comme aux agences de recouvrement et à des vedettes pop surprotégées et très bien rémunérées. En d'autres termes, ces différents acteurs incarnent la mondialisation, et à côté d'eux, l'ethnomusicologue fait figure de dinosaure. Et ce qu'il fait au nom de la « tradition orale » locale, ou de « l'héritage » culturel, finit par se transformer en une lutte, lorsque ses alliés – tels les sociétés académiques professionnelles et leurs revues, certains compositeurs interprètes indigènes connus ou même l'Unesco – s'avèrent être encore plus faibles, ou pire, en totale complicité avec toute l'affaire.

Mais ces troubles passagers de l'ethnomusicologie semblent être largement compensés par l'agrément que procure la collaboration musicale et qui fait de la « world music » un lieu de fête. Les musiciens y prennent beaucoup de plaisir, et ils ont à cœur de faire passer l'idée que la « world music » signifie pour eux avant tout la joie de jouer de la musique, toutes sortes de musique, n'importe où dans le monde et avec n'importe qui (en direct ou virtuellement), selon leurs envies. Les occasions de franchir ce qui étaient autrefois des frontières physiques et esthétiques sont nombreuses aujourd'hui. L'industrie a le pouvoir de prendre des risques énormes pour soutenir ces mélanges d'un point de vue promotionnel et technologique, et les musiciens sont avides d'exploration et désireux d'être identifiés comme voyageurs, comme « exotes ». Le public est heureux : il y a de très nombreux titres à écouter, à acheter, et toujours plus de musique pour danser. Le marché est inondé par cinq à six fois plus de titres qu'il y a dix ans. Pour beaucoup de consommateurs, ce choix presque illimité de produits est un signe de la puissance de la démocratie : chaque voix peut être entendue, chaque style peut être acheté, tout est disponible pour tout le monde. En effet, ce désir de populariser une vision démocratique de la « world music » est au centre de son succès industriel en Occident. Par exemple, la page consacrée à la « world music » dans un catalogue récent de *HMV (His Master's Voice)*, inclus dans mon « journal du dimanche », commence par ceci : « La meilleure "world music" nous rappelle

notre appartenance à la communauté mondiale. La grande musique ne connaît pas de frontières. De nombreux disques dans la liste de cette année incluent plusieurs influences et célèbrent ainsi le partage ».

Ce genre de publicité incarne un idéalisme des flux libres, du partage et du choix. Mais il masque la réalité, selon laquelle la mise en valeur et la possibilité de choix du produit est en rapport direct avec le volume des ventes, la rentabilité et le vedettariat. Les musiciens qui ont du succès ne se contentent pas de percevoir des royalties, mais, en quelque sorte se « royalisent » en devenant les princes et les princesses d'un royaume technologique et esthétique gouverné par le volume des ventes (Keil et Feld 1994 : 321). Comment donc interpréter le fait que *Deep Forest* et Jan Garbarek se présentent comme victimes dans une histoire où l'on garantit des gains complètement disproportionnés à ceux qui les ont inspirés ? L'incapacité de la « royauté » de la musique pop à reconnaître ses privilèges (Lipsitz 1994 : 63), et son manque total de prise en compte de ce que les peuples à qui elle emprunte peuvent en penser, est un acte d'un étonnant narcissisme de la part d'une industrie tellement investie dans l'image soi-disant démocratique de la coopération.

En fin de compte, peu importe la façon dont la création musicale a été inspirée, peu importe la façon dont elle affirme sa dimension de participation, l'existence et le succès de la « world music » renvoient à l'un des clichés économiques de base de la mondialisation : la recherche de nouveaux créneaux pour investir toujours plus de marchés (Harvey 1989). Les cas traités ici montrent bien comment les propriétaires et les distributeurs de musique, que ce soient les petits (Unesco et Auvidis), les grands (Sony) ou les majors (ECM), peuvent en arriver à une interaction tout à fait inattendue. Ils prouvent aussi que la production peut dépendre de l'acquisition de « main-d'œuvre » ou d'inspiration lointaines à bon marché. Ils montrent encore comment des formes européennes à la base peuvent accéder à l'aura exotique en étant lancées sur le marché à travers de nouvelles tendances comme l'« écolo-primitivisme vert » ou le romantisme d'avant-garde *new age* spirituel. Ils prouvent enfin que toute production prend place dans une zone industrielle musicale plus large de commercialisation intensive, qui transforme les rencontres artistiques avec l'indigénité en style populaire occidental. Bref, il est clair que la « world music » contribue à former une sorte de multiculturalisme destiné à séduire les consommateurs, et qui obéit à la logique de l'expansion et de la consolidation du marché. C'est dans ce contexte qu'une « si douce berceuse » en arrive à résonner comme le symbole du projet de mondialisation musicale. En s'endormant, les élites artistiques et les cadres technologiques voient leurs rêves bousculés par les cycles du marché qui provoquent de douloureuses insomnies. Sous les couvertures de la promotion, ils sont encore une fois bercés, sur un matelas raffermi par l'épaisseur des inégalités et des fusions, et nourris au sein de l'entreprise.

*Traduit de l'anglais de l'anglais (États-Unis) par Giancarlo Siciliano,  
revu par la Rédaction*

**Steven Feld**

MOTS CLÉS/KEYWORDS: world music – mondialisation/globalization – musiques primitives/musical primitivism – exotisme musical/musical exoticism – mimésis schizophonique /schizophononic mimesis.

407

#### BIBLIOGRAPHIE

Appadurai, Arjun

1996 *Modernity at Large : Cultural Dimensions of globalization*. Minneapolis, University of Minnesota Press.

Attali, Jacques

1985 *Noise : The Political Economy of Music : Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Minneapolis, University of Minnesota Press.

Bricard, Louis

1996 *Lettre à Hugo Zemp*, 10 Octobre.

Clifford, James

1988 *The Predicament of Culture*. Cambridge, Harvard University Press.

Erlmann, Veit

1993 « The Politics and Aesthetics of Transnational musics », *The World of Music* 35 (2) : 3-15.

1996 « The Aesthetics of the Global Imagination : Reflections on World Music in the 1990s », *Public Culture* 8 (3) : 467-487.

Feld, Steven

1988 « Notes on World Beat », *Public Culture* 1 (1) : 31-37; réédité, modifié, in Charles Keil & Steven Feld, eds, *Music Grooves. Essays and Dialogues*. Chicago, University of Chicago Press, 1994 : 238-246.

1994 « From Schizophonia to Schismogenesis : The Discourses of “World Music” and “World Beat” », in Charles Keil & Steven Feld, eds, *Music Grooves. Essays and Dialogues*. Chicago, University of Chicago Press : 257-274.

1996 « Pygmy POP : A Genealogy of Schizophonic Mimesis », *Yearbook for Traditional Music* 28 : 1-35.

Fillmore, John Comfort

1895 « What Do Indians Mean to Do When they Sing, and How Far Do They Succeed ? », *Journal of American Folklore* 8 : 139-141.

1899 « The Harmonic Structure of Indian Music », *American Anthropologist* 1 : 297-318.

Frith, Simon, ed.

1989 *World Music, Politics and Social Change*. Manchester, Manchester University Press.

Goodwin, Andrew & Joe Gore

1990 « World Beat and the Cultural Imperialism Debate », *Socialist Review* 20(3) : 63-80.

Guilbault, Jocelyne

1993 « On Redefining the “Local” through World Music », *The World of Music* 35 (2) : 33-47.

1997 « Interpreting World Music : A Challenge in Theory and Practice », *Popular Music* 16 (1) : 31-44.

Hamm, Charles

1989 « Graceland Revisited », *Popular Music* 8 (3) : 299-303.

Harvey, David

1989 *The Condition of Postmodernity : An Enquiry Into the Origins of Cultural Change*. Oxford-Cambridge (Mass.), Basil Blackwell.

Keil, Charles & Steven Feld

1994 « Commodified Grooves : Dialogue 3 », in Keil, Charles & Steven Feld, eds, *Music Grooves. Essays and Dialogues*. Chicago, University of Chicago Press : 290-342.

Lipsitz, George

1994 *Dangerous Crossroads : Popular Music, Postmodernism, and the Poetics of Place*. New York-London, Verso.

Mentjes, Louise

1990 « Paul Simon's Graceland, South Africa, and the Mediation of Musical Meaning », *Ethnomusicology* 34 (1) : 37-73.

Mills, Sherylle

1996 « Indigenous Music and the Law : An Analysis of National and International Legislation », *Yearbook for Traditional Music* 28 : 57-86.

Mitchell, Tony

1996 *Popular Music and Local Identity : Rock, Pop and Rap in Europe and Oceania*. London-New York, Leicester University Press.

Sanchez, Michel & Éric Mouquet

1996 *Lettre à Hugo Zemp*, 1<sup>er</sup> Octobre.

Seeger, Anthony

1996 « Ethnomusicologists, Archives, Professional Organizations, and the Shifting Ethics of Intellectual Property », *Yearbook for Traditional Music* 28 : 87-105.

Sharma, Sanjay, Hutnyk, John & Ashwani Sharma, eds

1996 *Dis-orienting Rhythms : The Politics of the New Asian Dance Music*. London, Zed Books.

Taussig, Michael

1993 *Mimesis and Alterity : A Particular History of the Senses*. New York, Routledge.

Taylor, Timothy

1997 *Global Pop : World Music, World Markets*. New York, Routledge.

Zemp, Hugo

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

1999 *Personal communication*, March 8.

#### RÉSUMÉ/ABSTRACT

Steven Feld, *Une si douce berceuse pour la "World Music"*. — Comment la « world music », qui au départ n'intéresse que les universitaires, est-elle devenue un marché d'envergure mondiale? L'article s'intéresse tout d'abord à l'histoire de cette « world music » en tant que discours, raconté selon les tropes de « l'enthousiasme » et de « l'inquiétude ». Il l'envisage ensuite comme une zone d'interactions et de contacts, tout autant que comme des pratiques esthétiques et commerciales. Ces dernières sont présentées à travers l'étude d'une berceuse traditionnelle d'abord enregistrée dans les Îles Salomon par des ethnomusicologues, puis reprise par un grand groupe de pop music européen sur un CD vendu à des millions d'exemplaires, et enfin jouée par un important musicien de jazz européen. L'article pose en fait la question suivante : la « world music » est-elle source d'humiliation artistique pour les traditions indigènes ou représente-t-elle l'opportunité d'une nouvelle hybridité ou d'une nouvelle résistance musicale ?

Steven Feld, *A Sweet Lullaby for "World Music"*. — How has « world music » moved from remote academic interest to global commercial marketplace? The article first concerns this history of « world music » as a discourse, narrated equally by tropes of « celebration » and « anxiety. » It then considers « world music » as a zone of interactions and contacts, as well as aesthetic and business practices. These are represented in a case study of a traditional lullaby first recorded in Solomon Islands by an ethnomusicologist, then sampled on a multi-million selling CD by a major European pop group, and then re-appropriated by a prominent European jazz musician. Finally, the article questions whether « world music » creates more artistic humiliation for indigenous traditions than true possibilities for new musical resistance or hybridity.