

La musique a-t-elle une couleur ?

Retour sur l'exposition Great Black Music

Sara LE MENESTREL

Peut-on parler des musiques noires sans céder aux sirènes de l'essentialisme ? La Cité de la Musique propose en ce moment un parcours d'une richesse époustouflante à travers un siècle d'histoire musicale, sans offrir de réponse très claire à une question qu'elle pose pourtant avec force.

L'exposition « Great Black Music » coproduite par la Cité de la Musique et le magazine *Mondomix*, et ouverte jusqu'au 24 août, est d'une telle ampleur que l'on en sort presque étourdi. Muni d'un audioguide qui ouvre la voie à une quantité vertigineuse de documents sonores et audio-visuels mettant à l'honneur la diversité des héritages musicaux des Amériques et de l'Afrique, le visiteur peut facilement déambuler trois bonnes heures durant. Une muséographie inventive et une technologie multimédia de pointe pendant et même après l'exposition (possibilité d'enregistrer ses favoris sur place, accessibles ensuite via le site de l'exposition) offre au visiteur toute latitude pour étancher sa soif de découverte.

Une ambition encyclopédique

La première salle nous présente vingt-et-une « légendes des musiques noires », figures charismatiques qui « participent aujourd'hui à l'imaginaire des sociétés américaines, européennes et africaines ». Autant de petites bornes verticales présentés sur le site comme des « totems » retracent leur carrière par de courtes séquences mêlant images d'archives, extraits sonores et extraits vidéos. De Fela Kuti et Youssou N'Dour à Miriam Makeba et Franco en passant par Duke Ellington, Nina Simone, Ray Charles, Miles Davis, Elvis Presley, Jimmy Hendrix, Michael Jackson, mais aussi Gilberto Gil, Kassav, Bob Marley et Celia Cruz, l'accent est bien souvent mis sur la dimension contestataire, audacieuse et novatrice de ces musiques.

Du couloir qui nous conduit vers la deuxième salle émane une voix masculine murmurée : « Les morts ne sont pas des morts... Ils sont dans la forêt... c'est le souffle des ancêtres... ». Ainsi est introduite « Mama Africa », la perception de l'Afrique comme lieu mythique, « terre mère » « où selon une croyance qui était répandue chez les esclaves du Nouveau Monde, les âmes reviennent après la mort ». Une représentation que les commissaires de l'exposition souhaitent tempérer en plaçant le continent africain sous le sceau de la modernité et en insistant sur les circulations et les influences multiples entre l'Afrique et les Amériques, tout en introduisant la notion de diaspora africaine. En forme d'hexagone, la salle présente cinq murs de projections vidéos où les musiques africaines sont déclinées selon une logique géographique : Afrique Australe, Afrique de l'Est, Afrique

Centrale, Afrique de l'Ouest, Afrique du Nord. Pour chaque région, plusieurs documentaires d'une dizaine de minutes chacun illustrent l'extrême diversité des héritages musicaux du continent africain. Ainsi, pour l'Afrique Centrale par exemple, on peut visionner Manu Dibango qui interprète sur scène « Soul Makossa », puis le film « Bassé ! Voix du bois et de l'eau » qui aborde la place de la harpe en Centrafrique, de la sanza (piano à pouces) (<http://collections.quaibrantly.fr/pod16/#217f5598-b7f8-4829-b9c4-8834ad93b361>), et la « magie » des pratiques polyphoniques des Pygmées et des Ekonda.

En forme de rotonde, la troisième salle « Rythmes et danses sacrées », incite le visiteur à s'immerger dans le champ religieux comme « premier espace de récréation de soi (pour les esclaves du Nouveau Monde) et d'expression artistique dans les Amériques noires ». On est alors invité à souffler sur des bougies virtuelles pour que les esprits surgissent. Le visiteur est enveloppé par des images et sonorités de cérémonies contemporaines vaudou, santeria, candomblé, sérvis kabaré et gospel.

Le « Fil historique » déroule le long d'un grand couloir une chronologie « de l'émergence d'une conscience panafricaine qui s'est souvent dite en musique ». Cette chronologie mondiale met en regard événements historiques, mythiques, et œuvres musicales. Elle démarre en 2500 avant J.-C., avec l'édification de la pyramide de Kheops à Gizeh en Égypte et les pharaons noirs, et s'achève en 2011 avec le Printemps arabe, mis en parallèle avec le morceau « Changes » du rappeur Common en soulignant les liens entre le rap et des événements politiques plus larges.

L'exposition se poursuit au sous-sol avec « Les Amériques noires », dont les musiques « ont fini par incarner tout ce que l'Amérique avait réellement produit de neuf et d'original (...). Elles ont légué au monde la force créatrice de la créolisation ». La section commence par une série de photos de Lewis Watts sur La Nouvelle Orléans et ses traditions musicales « noires ». En face, la section « Juke Box » permet aux visiteurs d'écouter à loisir une sélection d'instruments africains (xylophone Balà, kora, etc...) et de « musiques traditionnelles et urbaines » (Afro-Beat, highlife, rumba congolaise, tsapiky, etc...). Une salle relie les styles musicaux des Amériques noires entre eux par l'entremise d'un système de tuyaux enchevêtrés. On peut ainsi visionner de courts documentaires ou concerts : « l'aventure du blues et du jazz », « rhythm'n'blues, soul, funk » ; « de la samba à la salsa. Les Amériques latines noires » etc. La dernière salle, « Global Mix », est consacrée au renouvellement de la conscience panafricaine, des « vocodeurs du dancehall jamaïcain au reggaeton hispanophone » en passant par le hip hop, porteurs parmi d'autres du « son noir contemporain ». L'exposition s'achève en proposant trois cabines de danses, hip hop, salsa et disco, dans lesquelles on peut faire l'apprentissage par écran interposé des pas de bases de ces danses, pour pouvoir ensuite danser avec l'instructeur et visionner sa performance à l'extérieur de la cabine. Une borne permet également de mixer un morceau de hip hop avec un morceau original samplé. Le succès de ces dispositifs est indéniable : les adolescents s'en donnent à cœur joie.

Musique noire, une invention des années folles

Mais au terme de ce parcours, et au regard des textes et documents qui le jalonnent, nombres d'interrogations émergent sur la démarche adoptée. Le choix d'intituler l'exposition « Great Black Music », une notion forgée en 1967 par le trompettiste américain Lester Bowie avec ses compagnons de l'Art Ensemble de Chicago, place d'emblée l'exposition dans le contexte du mouvement des droits civiques, du Black Power et de l'essor du nationalisme

noir. Le parti pris des commissaires de l'exposition, Marc Benaïche, fondateur de *Mondomix*, et Emmanuel Parent, anthropologue, est clairement énoncé dans le catalogue de l'exposition : démontrer l'apport et la diversité des musiques de la diaspora africaine dans le monde. « Par son histoire propre et par l'impact qu'elle a eu sur le paysage sonore des XXe et XXIe siècles, la Great Black Music est noire, et universelle, » conclut E. Parent dans son introduction. On s'interroge d'emblée sur ce souci de validation : la revendication d'une légitimité artistique afro-américaine telle qu'elle s'exprimait dans les années 1960 est-elle transposable dans le contexte actuel où l'héritage musical africain est auréolé de prestige, aux États-Unis et plus largement sur le marché des musiques du monde ?

L'expression Great Black Music telle que forgée dans les années 1960, nous rappelle E. Parent, visait à « sortir des définitions de genre qui enferment trop souvent les créations musicales dans des catégories commerciales ». Pourtant, parler de « musiques noires » relève bel et bien d'une logique de classification nourrie par l'industrie du disque. Aux États-Unis, la distinction entre les labels *race music* et *hillbilly music* est introduite dans les années 1920, encouragée par la vague de migration massive vers les zones urbaines après la Première Guerre Mondiale, qui incite les compagnies de disques à promouvoir la musique du Sud auprès des migrants en ciblant des audiences définies selon des critères « raciaux ». La publication de catalogues séparés suggéra dès lors une correspondance entre l'identification du consommateur et le goût musical.

De la difficulté d'échapper à l'essentialisme

Les commissaires de l'exposition défendent néanmoins l'appellation « musiques noires », insistant sur leur souhait de transcender les frontières nationales, ethniques, et raciales et leur volonté (particulièrement insistante dans le catalogue) de se démarquer d'une démarche essentialiste « qui permettrait à nouveau de dessiner des frontières entre ce qui en est et ce qui n'en est pas » (p. 29). Mais peut-on vraiment endosser l'appellation « musiques noires » sans établir de frontières avec d'autres musiques, dites blanches, et donc sans perpétuer le lien entre une identité « raciale » et/ou « ethnique » et une sonorité spécifique ? De la démonstration de l'apport de ces musiques à leur esthétisation, il n'y a qu'un pas que certains qualificatifs récurrents laissent transparaître au fil de l'exposition, et que le catalogue exprime explicitement : « La musique noire est bien née dans l'espace colonial de la plantation. Mais ce qui compte ensuite, c'est de comprendre comment les musiciens noirs ont réussi à créer les plus belles musiques dans ce contexte, et comment celles-ci ont essaimé à travers le monde » (p. 26).

Le plus frappant est sans doute l'assise musicologique qui est conférée aux « musiques noires ». L'apport fondamental du musicologue Philip Tagg dans la déconstruction des caractéristiques communément associées aux musiques « noires » ne manque pourtant pas d'être reconnue dans le catalogue. Car c'est précisément l'organisation d'un débat réactualisé autour de son article pionnier de 1989¹, dans un numéro spécial de la revue *Volume !* paru en 2011 et dirigé par Emmanuel Parent, qui a inspiré la collaboration avec Marc Benaïche.² Comment expliquer alors que l'argumentaire de Tagg ne soit jamais évoqué ni dans le catalogue ni dans les panneaux d'exposition, qui vont au contraire à l'encontre de son analyse ? Sur le panneau « Qu'est-ce que les musiques noires », on peut ainsi lire que s'il faut

¹ Philip Tagg, « Open Letter about 'Black Music.' 'Afro- American Music' and 'European Music.' *Popular Music* 8, No 3 (1989): 285-298.

² « Peut-on parler de musique noire ? », *Volume !*, 8 : 1, 2011. Voir le compte rendu sur la Vie des idées : <http://www.laviedesidees.fr/Y-a-t-il-une-musique-noire.html>

renoncer à « une matrice musicale africaine “pure et authentique” », néanmoins « des points communs relient les différents courants musicaux de la diaspora africaine : un certain usage de courts motifs mélodico-rythmiques qui invitent irrésistiblement à la danse (le riff du blues, du funk ou de l’afrobeat, la boucle du hip hop), un goût prononcé pour des structures rythmiques accentuant les temps faibles de la mesure (la contramétricité, le « backbeat »), la technique du *Call and response*, des échelles à cinq tons dites pentatoniques, des timbres feutrés qu’on entendait déjà dans la lutherie africaine et qui deviendront des sons sales, les *dirty notes* de la musique américaine). » Le panneau s’achève sur une autre caractéristique des musiques « noires », leur dimension fonctionnelle, « là où la musique classique européenne avait plutôt tenté de s’inscrire au fil des siècles dans la logique de l’art pour l’art ».

La lettre de Tagg et d’autres de ses travaux depuis 1989³ montrent au contraire que le rythme syncopé, l’improvisation, la *blue note*⁴, et le *call and response* ne sont pas propres aux musiques dites noires. S’il est légitime d’invoquer la polyrythmie comme un trait distinctif entre les musiques européennes et certaines musiques africaines (notamment de l’Ouest et du Centre soudanais), elle pose tout autant une distinction avec d’autres musiques africaines. Et si la *blue note* telle qu’elle est utilisée dans le jazz et le blues est présente dans certaines musiques de l’Ouest soudanais, elle l’est également dans la musique traditionnelle scandinave et surtout anglaise, à l’époque de la colonisation de l’Amérique du Nord. Le choix de tourner le dos à la démonstration que nous offre Tagg est pour le moins intrigant. Le public ne serait-il pas en mesure de la comprendre, si l’on se donne la peine de la lui expliquer ? Pourquoi de surcroît forcer le trait en caricaturant « la musique blanche », restreinte à une image élitiste, bourgeoise et monolithique (la musique classique), passant ainsi sous silence les musiques « populaires » des colons du Nouveau Monde ? Et comment situer alors les compositeurs et musiciens noirs classiques ?

Ray Charles était une star de la country

L’objectif d’une exposition d’une telle envergure ne devrait-elle pas être justement de contribuer à modifier le regard du public, en mettant au jour les stéréotypes qui nourrissent nos représentations, et en illustrant la complexité des processus de création artistique, la multiplicité des influences, des styles et des répertoires par delà les identifications des musiciens, venant ainsi brouiller les classifications perpétuées par le sens commun ? Pour ne s’en tenir qu’aux États-Unis, faut-il rappeler que Ray Charles fut une des plus grandes stars de la musique country avec Charley Pride (premier Africain Américain à se produire au Grand Ole Opry en 1967), et que d’autres musiciens « blancs » associés à la musique country tels que Jimmie Rogers fut une source d’inspiration majeure revendiquée par de grands chanteurs de blues tel que Howlin’ Wolf ? Pourquoi avoir laissé de côté de telles interactions, largement explorées depuis plusieurs décennies ?⁵ Comment rendre compte de la façon dont les

³ “Scotch snaps: The Big Picture,” 2011, <http://www.youtube.com/watch?v=3BQAD5uZsLY>

⁴ Selon P. Tagg, “Blue notes, as used in blues and jazz can be either slides from what the classical European tradition of music theory calls ‘minor’ to ‘major’ intervals in a scale (mostly 3rd and 7th, in certain variants also from diminished 4th to perfect 5th) or the placing of a tone somewhere between those intervals without a slide. » *Ibid.* : 7.

⁵ Voir notamment Les Back, “Out of Sight: Southern Music and the Coloring of Sound,” in *Out of Whiteness: Color, Politics and Culture*, eds. Vron Ware and Les Back (Chicago and London: University of Chicago Press, 2002); Karl H. Miller, *Segregating Sound: Inventing Folk and Pop Music in the Age of Jim Crow*. Durham: Duke University Press, 2010 ; Hugh Barker & Yuval Taylor, *Faking It. The Quest For Authenticity in Popular Music* (New York: W. W. Norton & Company, 2007) ; Radano, Ronald M., and Philip V. Bohlman., eds. *Music and the Racial Imagination*. Chicago and London: University of Chicago Press, 2000.

musiciens eux-mêmes conçoivent leur production artistique en faisant l'impasse sur ces emprunts mutuels, ces collaborations et ces répertoires en partage, sur lesquels les témoignages ne manquent pourtant pas ?

Ainsi, légitimer la notion de « musique noire » en invoquant l'usage de cette catégorie par les musiciens eux-mêmes, comme le fait E. Parent dans l'introduction du catalogue, laisse pour le moins perplexe. Si l'on dit ici vouloir faire honneur au regard que les musiciens portent sur leur propre musique (« leur propre théorisation de la Great Black Music », p. 29), il semble justement que plusieurs musiciens et styles musicaux ne coïncident guère avec la vision défendue par les commissaires de l'exposition. Notons par ailleurs que si l'anthropologue restitue la parole de ceux qu'il étudie, il ne s'en tient pas au rôle de porte-parole mais offre un regard critique et cherche à faire émerger des logiques sociales et un sens sous-jacents. Certaines incorporations laissent perplexe. Ainsi, l'annexion des musiques arabes aux musiques noires dans la salle « Mama Africa » se fait selon une logique géographique (Afrique du Nord, Égypte) qui n'a pas vraiment de sens musicologique, tout en convoquant un imaginaire orientalisant. Présenter Khaled, Celia Cruz, ou même Gilberto Gil comme emblématiques des « musiques noires » se révèle problématique dans la mesure où cette catégorisation ne reflète pas leurs propres perceptions. Celia Cruz était avant tout une fervente anti-castriste, et se voulait représentante d'une certaine cubanité, d'où son surnom, la *guarachera de Cuba*. Dans les États-Unis des années 1960, les Cubains de peau sombre ne subissaient d'ailleurs pas les mêmes discriminations que les Africains Américains. Celia Cruz était la star des exilés cubains, de majorité blanche. En qualité de *Reina de la salsa*, elle revendiquait une spécificité latino-américaine, se démarquant explicitement du jazz et des musiques noires américaines. Quant à Elvis Presley, le compter parmi les icônes des « musiques noires » introduit une confusion entre le phénomène de *crossover* – son succès commercial aux États-Unis au-delà des frontières « raciales » – et la façon dont il identifiait sa musique, qui doit être recontextualisée dans le climat de tensions des années 1950 et 1960, peu propice à la revendication d'un héritage ou d'une identité noire de la part d'un artiste blanc. Affirmer comme le fait la voix-off dans sa synthèse biographique qu'Elvis est parvenu à « imposer le pouls noir au public américain » entretient de surcroît une ambiguïté qui peut faire écho pour le visiteur au stéréotype d'un « corps noir » naturellement disposé à la danse et au rythme.

Musique noire, une catégorie pour l'action

« Le fil historique » qui souhaite illustrer l'émergence d'une conscience panafricaine est très instructif en ce qu'il met en regard événements politiques, mythologie, discours d'intellectuels et témoignages de musiciens. Cette chronologie est riche d'enseignement sur le processus à l'œuvre dans la construction d'un imaginaire des musiques « noires » et la notion de diaspora africaine. On aurait souhaité qu'elle ouvre la voie à une réflexion sur les limites, les ambivalences de ces représentations, et leur caractère contextuel. Comment et pour qui les artistes font-ils usage de cette catégorie ? Tandis que la « Great Black Music » est présentée dans l'exposition comme le « ferment d'une identité commune, panafricaine », on peut douter du caractère consensuel de cette perception. Elle rend aussi invisible ceux qui ne se perçoivent pas comme les « enfants perdus de la diaspora ». Identifier sa musique comme noire peut être un acte de militantisme – une dimension largement abordée dans l'exposition – mais correspond aussi depuis plusieurs décennies à une quête de mobilité sociale liée au

Radano, Ronald. *Lying Up A Nation. Race and Black Music*. Chicago: University of Chicago Press, 2003 ; Wade, Peter. *Music, Race and Nation: Musica tropical in Colombia*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.

prestige des musiques labellisées comme telles. Les musiciens sont tenus de se positionner dans un marché musical compétitif friand de classifications, qui peut leur donner accès à une reconnaissance et à une renommée, et constituer une revanche sur la stigmatisation et la discrimination. L’ancrage dans la catégorie des musiques « noires » ou identifiées comme telles permet de conserver leur légitimité non seulement auprès de l’industrie musicale mais aussi d’un public d’aficionados. La revendication d’une production musicale noire n’est donc pas nécessairement liée à un sentiment d’appartenance mais doit aussi être envisagée comme une catégorie pour l’action – selon les termes du sociologue américain Roger Brubaker – mobilisée différemment sur les scènes locale, nationale et internationale.⁶ Loin d’être exclusive, elle doit être pensée en conjonction avec d’autres identifications, par exemple l’identification régionale, fondée sur un attachement au lieu.

En définitive, cette exposition questionne le rôle des anthropologues dans la société et plus précisément la collaboration entre musée et recherche⁷. On sait à quel point les contraintes peuvent être fortes, et la pression si tenace qu’il faut se résoudre à modifier son approche initiale. Doit-on alors penser que les contradictions apparentes entre les publications d’E. Parent et les textes qu’il a produits dans le cadre de cette exposition relèvent de compromis incontournables avec l’institution muséale et le magazine *Mondomix* à l’initiative de ce projet ? Faute de pouvoir répondre à ces questions, cette exposition soulève le problème de la responsabilité des chercheurs en sciences sociales dans les manifestations de vulgarisation, *a fortiori* d’une telle envergure. Car si les anthropologues ne peuvent que se féliciter d’une collaboration avec l’institution muséale, il ne s’agit pas d’y perdre leur crédibilité, ni de reconstruire pour le grand public des catégories qu’ils ont méticuleusement déconstruites auprès de leurs pairs. Certes, le muséographe et l’anthropologue ont des exigences et des objectifs distincts, mais un terrain d’entente est possible. La tâche est ardue, les expériences parfois douloureuses, mais il semble aujourd’hui plus que jamais indispensable de réfléchir aux conditions de cette collaboration, pour que l’anthropologie n’y perde pas son intégrité.

Aller plus loin

Sur le web :

Le site de l’exposition : [Great black music](#).

http://www.citedelamusique.fr/francais/musee/exposition_temporaire/expositions_a_venir.aspx

Publié dans laviedesidees.fr, le 16 juin 2014

© laviedesidees.fr

⁶ R. Brubaker, *Ethnicity Without Group*, Harvard University Press ; voir aussi Elizabeth Cunin, « Introduction : L’ethnicité revisitée par la globalisation », *Autrepart*, 2006/2 n° 38, p. 3-13. DOI : 10.3917/autr.038.0003

⁷ Le Marec Joëlle, Maczek Ewa, Lochot Serge (dir.), 2012, *Musées et recherche. Cultiver les alliances*, Dijon, Les dossiers de L’OCIM.