

Lettre ouverte sur les musiques « noires », « afro-américaines » et « européennes* »

par

Philip Tagg

université de Montréal

La première et, jusqu'ici seule version de ce texte, qui date du 4 mai 1987, est en anglais et a été envoyée à certains collègues chercheurs en musique populaire, afin d'être commentée. Le texte a été réédité le 14 juin 1987 et envoyé à la revue Popular Music (Cambridge University Press) qui l'a publié dans son volume 8/3 (1989 : 285-298) dans la section Debate. Cette lettre ouverte se voulait un article d'opinion, s'adressant principalement aux collègues chercheurs en musique populaire, blancs, européens et nord-américains. On notera que l'Union Soviétique existait encore en 1987 et qu'il était à cette époque toujours politiquement correct de dire Afro-American au lieu de African-American. Les seules différences entre le texte original et cette traduction sont de nature soit linguistique (surtout les expressions familières), soit explicative (surtout les concepts typiquement anglophones et l'éclaircissement de certains détails spécifiques à la fin des années 1980).

* 1^{re} version française, septembre 2005 par Marie-Laure Boudreau, Martine Rhéaume et Philip Tagg, revue par la rédaction de *Copyright Volume!*

Depuis quelques années, j'éprouve une irritation croissante chaque fois que je tombe sur des termes tels que *musique noire*, *musique blanche*, *musique afro-américaine* et *musique européenne*¹ dans les articles et les discussions sur la musique populaire. Mises à part ces quelques occasions où je me suis moi-même surpris à les employer, j'ai vu ou entendu l'un ou plusieurs de ces termes utilisés de façon plus ou moins correcte aussi bien par des étudiants que par mes collègues. À chaque fois, je trouvais cela inquiétant. D'où cette lettre, que j'ai écrite principalement à l'attention de ces étudiants, amis et collègues majoritairement blancs, d'Europe ou d'Amérique du Nord.

En raison de la sensibilité générale ressentie par la plupart des lecteurs face aux questions à la fois culturelles, ethniques et raciales, j'ai choisi de présenter ce que j'ai à dire ici sous la forme d'une lettre. Il *ne s'agit pas* d'une attaque envers quiconque ni d'une querelle académique où je citerais, fidèlement ou non, déformerais, ou essaierais de révoquer l'opinion de quelqu'un d'autre sur le sujet. Néanmoins, ce qui suit *est* destiné à quiconque s'intéresse à la musique et qui, tout comme moi, a déjà utilisé les termes de musique « noire », « blanche », « afro-américaine » ou « européenne », sans avoir toujours une idée précise de leur signification. Mon but est avant tout ici de souligner quelques-unes des questions importantes qui me paraissent tapies derrière l'utilisation de ces termes.

Au cas où, par hasard, le lecteur aurait déjà considéré les idées présentées ici, je m'excuse à l'avance d'avoir offensé sa susceptibilité et son intelligence, ainsi que de lui avoir fait perdre son temps. Dans le cas contraire, j'espère que ce qui suit pourra apporter quelques arguments pour une discussion constructive sur la musique, l'idée de race et l'idéologie.

Je dois commencer en déclarant que remettre ainsi en question des termes si largement acceptés que « musique européenne », « afro-américaine » ou « musique noire » m'amène à éprouver un certain malaise. Initialement, le fait même de considérer sérieusement mon scepticisme provoquait l'envoi, de messages clignotants sur le moniteur de mon cerveau, vu le fardeau de culpabilité que porte l'homme blanc :

! ERREUR – PENSÉE RACISTE!

1. Traduction littérale des termes *black music*, *white music*, *Afro-American music* et *European music*.

Quoi qu'il en soit, j'abandonnai cette idée et j'effaçai ces messages d'erreur, en les considérant comme des défauts du système lui-même après avoir réalisé la contribution étendue faite *par* le système protestant de culpabilité collective en vigueur *aux* causes du racisme. Dans un second temps, je me demandai si je n'étais pas tout simplement devenu vieux et grincheux. Je rejetai aussi cette idée parce que je suis plutôt de bonne humeur, ces temps-ci. Alors, si je ne suis pas un raciste incorrigible et si je ne souffre pas d'un cas rare d'andropause caractérisée par une aversion allergique envers certains adjectifs appliqués à la musique, quel est le problème? Comment quelqu'un peut-il trouver les termes de *musique noire*, *musique blanche*, *musique afro-américaine* et *musique européenne* hasardeux, voire insidieux, alors qu'ils circulent si largement et depuis si longtemps?

Le fait que la signification de ces termes semble prise pour acquise est un des principaux problèmes. Implicitement, nous sommes tous supposés savoir exactement ce que ces termes-là veulent dire et avoir des idées précises à propos de ce qu'il y a de noir ou d'africain dans la *musique noire* ou *afro-américaine*, tout comme de ce qu'il y a de blanc et d'européen dans la *musique blanche* ou *européenne*. C'est là que je deviens sceptique. Il est très rare qu'on présente une preuve musicale quant à une couleur de peau spécifique ou à une origine continentale. De plus, lorsque la preuve de ces liens se présente, elle m'apparaît généralement très mince d'un point de vue musicologique². Une autre des raisons expliquant probablement mon courroux face à l'usage de ces termes est, il me faut le reconnaître, que j'ai moi-même contribué à les répandre. Comme d'autres intellectuels blancs de classe moyenne, intéressé par des formes musicales différentes de celles qui étaient enseignées dans les conservatoires, j'ai réagi viscéralement contre les *diktats* esthétiques de la culture musicale élitiste bourgeoise et européenne, qui canonisent certaines musiques aux dépens des autres. Ainsi, plusieurs d'entre nous ont défendu de nobles causes culturelles injustement négligées. De ce fait, nous avons écrit avec respect et enthousiasme à propos de la musique de groupes ethniques et sociaux exclus, jusqu'à récemment, de la tradition musicale *classique* européenne³. Quelques-uns d'entre

2. Bien sûr « il n'y a pas de fumée sans feu » et les termes n'existeraient pas s'il n'y avait pas un besoin de distinguer un ensemble de pratiques musicales d'un autre. Le but ici est de trouver de quel feu la fumée que nous voyons provient, i.e. de discuter quels sont les besoins de distinction qui donnent lieu aux termes.

3. Bien que discutable, le terme de *musique classique* (*classical music*) me semble un peu moins arrogant que *musique savante*, *musica erudita*, *musica colta*, *ernste Musik* etc. (par opposition à *musique ignorante*, *musica selvagem*, *musica barbara*, *Trivialmusik*, etc.) et moins encombrant que des termes plus précis comme *Central European bourgeois high-art music*.

nous ont étudié la musique du prolétariat européen, alors que d'autres étudiaient la musique des peuples africains, le blues ou encore les musiques produites par des femmes. Nous avons souligné d'importantes valeurs dans ces musiques, des valeurs ignorées ou déclarées taboues ; nous avons voulu attirer l'attention sur d'autres formes valides d'expression musicale et critiquer la tradition qui, par ignorance, avait semblé vouloir les taire.

Au cours de ce processus, nous avons été obligés de tracer des frontières musicales et culturelles qui, d'un point de vue tactique, étaient à l'époque nécessaires, mais qui traçaient les mêmes lignes de démarcation que celles issues de la tradition que nous pensions critiquer. Étudier la musique *folklorique*, *populaire* ou *noire* de l'autre côté de la clôture *ne* voulait *pas* dire que nous nous étions débarrassés du vrai problème — la « clôture » élitiste, colonialiste ou raciste — mais que nous avons simplement changé de côté dans un jeu aux règles douteuses et biaisées. Peut-être n'y avait-il pas de stratégie alternative à l'époque, autre que de désigner la musique sur laquelle nous voulions attirer l'attention par l'appellation *folklorique*, *populaire* ou *noire* ; mais lorsque ces termes sont encore utilisés aujourd'hui comme si tout le monde savait exactement de quoi il s'agissait et comme si leur sens était statique, je me dois de réagir. Ce n'est pas seulement parce que je suis en partie responsable de l'établissement de ces termes que leur usage m'irrite, mais aussi parce qu'il est frustrant de voir d'autres régurgiter des concepts qui avaient peut-être une certaine validité dans des circonstances historiques spécifiques, mais qui, à un stade ultérieur, peuvent se transformer en une mystification conservatrice. Mais me voici coupable d'un faux départ avant même le coup d'envoi, soit la question de base : quels sont ces concepts et pourquoi est-il nécessaire de les critiquer ?

Musique « noire » et musique « blanche »

Bien que ces termes colorés apparaissent rarement sur le papier, ils reviennent souvent dans les discussions. La musique « noire » est mentionnée plus fréquemment que la musique « blanche », probablement pour les mêmes raisons que celles qui veut que les expressions « histoire des femmes » ou « musique des femmes » fassent moins sourciller qu'« histoire des hommes » ou « musique des hommes » (mais cette dernière formulation est-elle réellement en usage dans notre partie du monde?). Ce genre de termes se rapporte à l'hégémonie de la culture de l'utilisateur, d'où le fait que les termes de « musique des hommes » et musique « blanche » semblent plus étranges dans une

culture dominée par les hommes blancs que « musique des femmes » ou musique « noire » : ils sont l'exception et nous sommes la règle. Ils ont besoin de carte d'identité, pas nous. Mais si nous ne sommes pas entièrement satisfaits de la culture à laquelle nous appartenons — et cela transparaît par le choix des termes révélant notre habitat socioculturel — nous devrions être au fait de la raison pour laquelle nous utilisons ces termes et savoir ce qu'ils veulent réellement dire.

Définitions générales

« Noir » est une couleur. Son opposé est le blanc. « Noir » (*Black*, substantif avec un B majuscule initial) se définit comme suit :

« un membre d'une race à la peau foncée, spécialement un nègre (= un membre d'un ou l'autre des peuples indigènes à la peau foncée originaire d'Afrique et leurs descendants d'ailleurs) ou un aborigène australien. » (*The New Collins Concise English Dictionary*, Londres, 1982)

« noir » (*black*, B minuscule) s'utilise comme adjectif signifiant : « aux Noirs ou relatif aux Noirs ». En se rapportant à ces définitions, la musique « noire » voudrait dire la musique des Noirs ou relative aux membres d'une race à la peau foncée, spécialement d'un des peuples indigènes d'Afrique ou leurs descendants d'ailleurs, ou un des peuples aborigènes.

« Blanc » (*White* en tant que substantif avec un W majuscule) est défini comme « un membre de la race caucasienne », tandis que le même terme (cette fois *white*, adjectif avec un W minuscule initial,) signifie :

« dénotant ou appartenant à la race au teint clair de l'espèce humaine (ce qui inclut les peuples indigènes de l'Europe, de l'Afrique du nord, de l'Asie du sud-ouest et du sous-continent indien ou un membre de ce groupe ethnique). »

« Blanc » (*white*) peut également être utilisé comme adjectif désignant « une personne d'ascendance européenne ou, dénotant ou relatif à un Blanc ou aux Blancs » (*Ibid.*). En se référant à ces définitions du dictionnaire clairement raciales (mais non racistes) de « noir » et « blanc », il devient nécessaire, en utilisant des termes tels que musique noire ou musique blanche, d'établir des liens physiologiques entre la couleur de peau des gens et la sorte de musique qu'ils font. Je n'insulterai pas le lecteur en suggérant qu'ils arborent ou que j'arbore des hypothèses racistes, mais il doit être clair que si l'on utilise « noir » et « blanc » en tant qu'épithètes de la musique, et que si l'on ne définit « noir » et « blanc » par aucun autre sens que celui fourni par le dictionnaire, nous devons établir des liens

entre, d'un côté, des qualificatifs raciaux (définition du dictionnaire, et de ce fait des qualificatifs physiologiques « noir » et « blanc »), et, de l'autre, l'ensemble des faits culturels appelés « musique » tels que produits et utilisés par les Noirs et les Blancs. Si nous n'avons pas de définition culturelle claire de « noir » et « blanc » et que nous considérons la « musique » comme une chose destinée à être écoutée plutôt que vue — cela impliquant que la musique elle-même ne possède aucune couleur, ni « noire », ni « blanche », ni autre — alors, nous n'avons aucune base logique pour une définition culturelle, que ce soit pour la musique « noire » ou « blanche ». Pour justifier l'usage de tels termes, nous devrions émettre des preuves physiologiques de l'appartenance musicale, et non des preuves culturelles. Pour résumer, ne pas être en mesure de fournir des définitions culturelles efficaces pour « noir » et « blanc », en parlant de la musique « noire » ou « blanche », équivaut à poser l'hypothèse raciste qu'il y a des liens physiologiques entre la couleur de peau des individus et la sorte de musique que ces individus produisent.

En utilisant le terme « musique noire » pour désigner le dénominateur commun des musiques produites par les « membres d'une race à la peau foncée, spécialement des peuples indigènes d'Afrique ou leurs descendants d'ailleurs, ou des peuples aborigènes australiens », nous allons nous heurter à un grand nombre d'incongruités musicologiques. Cela veut dire que l'on devra considérer un éventail de musiques aussi hétérogène que celui couvert par les musiques « asiatiques », « européennes », « blanches » ou « jaunes ». Cela veut également dire que plusieurs caractéristiques musicales fréquemment étiquetées « noires », telles les *blue notes*, la polyrythmie, la birythmie, les mélismes pentatoniques (voir ci-dessous) devront toutes être exclues des dénominateurs communs structurels de la musique « noire », parce qu'une, l'autre ou plusieurs de ces caractéristiques n'apparaissent pas dans certaines musiques mauritaniennes, éthiopiennes et africaines du sud ou du sud-est. Si nous ne sommes toujours pas préparés à abandonner l'idée que de telles caractéristiques incarnent la négritude, nous n'avons donc qu'à impérieusement disqualifier un bon nombre de personnes noires, aussi bien en Afrique qu'ailleurs dans le monde, en les définissant comme blanches ou d'une autre couleur de peau. Employer « noir » pour faire référence à certaines personnes noires et pas d'autres implique donc une restriction sévère du terme « musique noire », comme on le fait lorsque l'on n'entend par cela que la musique des gens à la peau foncée des États-Unis d'Amérique et de nulle part ailleurs dans le monde. Il s'avère en effet que c'est précisément ce genre de signification qui est quasi-systématiquement sous-entendue — bien que rarement déclarée ouvertement et encore moins définie — pratiquement à chaque fois que je me suis retrouvé face à ce terme. Cette signification

sous-entendue de « noire » est non seulement restrictive; elle est également ethnocentriste. L'idée que « noir » signifie Noir des ÉU exprime le même type d'arrogance que l'on trouve en d'autres occasions dans le « monde merveilleux » de l'usage de la langue anglaise états-unienne d'après-guerre comme dans les expressions de « World Trade Center », « World Bank » ou « World champion » pour désigner l'équipe de basket remportant les playoffs de la NBA.

La musique afro-américaine

Mon dictionnaire définit « afro-américain » (adj.) comme suit : « dénotant ou relatif aux nègres américains, à leur histoire, à leur culture ». Il est clair que cette définition sera considérablement restreinte si par « afro-américain » on entend une personne noire vivant aux ÉUA. Nous allons donc devoir exclure tout le monde en provenance de Tijuana et de Santiago de Cuba jusqu'au Cap Horn (la majorité des afro-américains), peut-être même les afro-américains canadiens. Mais ce n'est peut-être même pas encore assez restrictif, dans la mesure où on ne préfère pas incorporer les pratiques musicales des États-Uniens afro-américains de classe moyenne de la Nouvelle-Angleterre à la musique « afro-américaine ». On serait peut-être aussi tenté d'exclure The Fisk Jubilee Singers, Scott Joplin, Paul Robeson, Charlie Pride et Nat King Cole. Nous pourrions également envisager de bannir Prince et Lionel Richie — sans oublier tous les « b-boys » du hip-hop influencés par Kraftwerk (Toop, 1984 : 128-131), aux régions de l'« euro-américain » ou du « blanc ». Si c'est là, en tout ou en partie, ce que nous voulons, nous aurions à limiter encore plus le sens de « noir » et d'« afro-américain », en ne nous concentrant que sur certains groupes de gens à la peau foncée, à certains moments et seulement à certains endroits des États-Unis. En lisant entre les lignes de ce qui semble fréquemment sous-entendu par « noir » ou « afro-américain », nous risquons de nous concentrer sur les Noirs états-unisens vivant dans le sud ou bien sur ceux dont un ancêtre aurait pu se trouver dans cette partie des États-Unis. Cela peut très bien se rapprocher de ce que les écrivains prenaient pour acquis comme définition; mais celle-ci s'éloigne des définitions du dictionnaire de « noir » et « afro-américain » au profit de celle-ci : les descendants africains du prolétariat rural ou urbain, vivant aux États-Unis, le plus souvent de tradition culturelle des États du Sud.

Nous comprenons donc maintenant que le concept racial « noir » et le concept ethnique « afro-américain » sont non seulement directement ou indirectement liés à la couleur de la peau de gens produisant de la musique qualifiée par l'adjectif en question, mais également à des dimensions géo-

graphiques, sociales et historiques — lesquelles, à l'exception de « descendant africain » ne sont pas spécialement « noires » (les ÉUA, le Sud, « rural », « urbain », « prolétariat », « tradition culturelle »). Si c'est ce qu'on voulait dire en utilisant ces termes, il aurait été courtois de le clarifier dès le départ.

Les implications historiques de cette nouvelle définition sont également problématiques. À quelle époque et dans quel(s) endroit(s) la musique est, ou était-elle, « vraiment noire » ou « authentiquement afro-américaine »? À Charleston, en Caroline du sud, en 1760, quand certains esclaves de la seconde génération étaient violoneux de *jig* et de *reel* appréciés et recherchés? En 1850 dans un rassemblement de baptistes en Géorgie? Au tournant du siècle dans les bars à *ragtime* ou dans les rues de la Nouvelle-Orléans? En 1920, quand le label Bluebird enregistrait *Atlanta street blues* interprété au violon et au banjo ou dans la *Jug Band Music* des années 1930 à Memphis? Ou bien, ne trouve-t-on pas la « vraie de vraie » des expressions de la musique « noire » ou « afro-américaine » dans la région de la rivière Yazoo dans les années 1920-1930? En tant qu'adolescent noir amateur de Lionel Richie à Minneapolis, Omaha ou Seattle, faut-il que mon père ou son père se soit trouvé dans un club de Chicago « South Side » dans les années 1950 ou ait travaillé au « Dockerey's » dans les années 1940? Faut-il que mon grand-père ait été incarcéré à Parchman Farm⁴ pendant les années 1920 pour que ma musique soit considérée « noire » ou « afro-américaine »? Mes arrières grands-parents doivent-ils être des descendants des peuples Awuna, Senufo, Wolof, Ga, Ewe ou Ashanti, ou puis-je être un métis, ou dois-je avoir du sang griot pour que ma musique soit qualifiée d'« afro »? En tant qu'adolescent noir vivant aujourd'hui à Boston, en tant qu'ouvrier à East Saint-Louis juste après la guerre, ou à Atlanta dans les années 1920, ou bien même en tant qu'esclave dans les plantations de tabac en Caroline du Sud dans les années 1780, quelle est ma relation avec la musique, si ce n'est d'être qualifiée de vraiment « noire » ou « afro », jusqu'à quand et jusqu'où la musique « noire » ou la vraie musique « afro-américaine » est-elle supposée avoir existé? Et si toutes ces musiques de tous les temps, incluant Nat King Cole à Las Vegas, Prince à Portland, Lionel Richie à Bakersfield, pour ne pas parler de la musique *zydeco*, sont « noires » ou « afro-américaines », qu'ont-elles en commun musicalement⁵? Et si l'on devait répondre : « pas grand-chose », qu'est-ce qui nous pousse alors à utiliser ces termes? Et si là n'est pas la question, où donc se trouve-t-elle?

4. Pénitencier célèbre notamment pour ses chanteurs populaires noirs qui y ont été repérés par des folkloristes comme John Lomax, *ndlr*.

5. Il est intéressant de noter que le terme anglais *zydeco*, déformation du mot français *zarico*, déformant à son tour l'orthographe populaire de « [le]s haricots », dénote un genre de musique populaire louisianaise normalement associée aux Noirs,

Quelques idées fausses en musicologie

Lorsque les termes musique « noire » ou « afro-américaine » sont utilisés implicitement ou explicitement en opposition à musique « blanche » ou « européenne », quelques traits musicaux « typiquement noirs » ou « africains » sont occasionnellement mentionnés. Les caractéristiques musicales les plus fréquemment citées sont : (1) les *blue notes*, (2) les techniques d'appel et réponse, (3) la syncope et (4) l'improvisation.

Les blue notes

Les blue notes, telles qu'utilisées dans le blues et le jazz, peuvent être soit des glissandos (ou ports de voix) entre ce que la théorie musicale de la tradition classique européenne appelle intervalle mineur à majeur à l'intérieur d'une gamme (surtout la 3^e et la 7^e, dans certaines variantes aussi de la 5^e diminuée à la 5^e juste) ou encore le positionnement d'une note sans port de voix quelque part entre ces intervalles. De tels traits peuvent apparaître dans la musique de quelques peuples d'Afrique occidentale de nos jours, mais sont également présents sur une base régulière dans la musique de Scandinavie et, plus encore, de Grande-Bretagne, aux temps de l'importante colonisation du Nouveau Monde⁶. De

tandis que l'étiquette *Cajun*, déformation anglophone de l'adjectif francophone *acadien*, s'applique à un ensemble de musiques très similaire associé aux Blancs de la même région. La fixation états-unienne sur la race au détriment des autres traits d'un individu ou de sa culture, prend des proportions très bizarres, même aujourd'hui. Par exemple, les termes *quadroon* (personne dont un grand-parent était noir) et *octoroon* (un arrière-grand-parent noir) s'utilisent toujours aux ÉU où, d'ailleurs, quiconque fait une demande de passeport ou d'emploi est obligé de cocher, sur le formulaire pertinent, sa race — indigène, caucasienne, noire, hispanique, asiatique, biraciale, etc. — tandis qu'au Canada, dont la population est aussi multiculturelle que celle des ÉU, le même paramètre d'identité personnelle n'est jamais demandé. Merci à Gwyn Pitre (texanne résidente à Montréal) de m'avoir fourni ces informations.

6. Pensons à l'évidente désirabilité esthétique des *portamenti* intervalliques populaires (*intervallic swooping*) et des glissandi microtonaux (*bending notes*) dans le chant folk rock anglais (voir Maddy Prior dans *The Female Drummer* [Yorkshire trad. via P. Grainger, A.L. Lloyd & the Watsons] sur l'album *Please to See the King* de Steeleye Span [United Artists UAG 29244, 1971]) lesquelles, diraient les puristes « afro-américains », viennent entièrement de l'exposition aux traditions basées sur le blues et aucunement de la tradition par les groupes tels The Watsons, ni d'aucune connaissance de ce que les vieux bonhommes et les vieilles bonnes femmes de Suffolk ou Dorset font sur enregistrement. J'aimerais d'ailleurs raconter ici quelques expériences personnelles de socialisation musicale dans le monde bourgeois britannique vers la fin des années 1950. Au cours de leçons de chant et de pratiques de chœur, nous étions toujours découragés de céder à une inclination plutôt naturelle : une tendance à « glisser » (*swoop*). En d'autres mots, on nous imposait de ne pas chanter certains sauts intervalliques en utilisant nos *portamenti* naturels et de chanter les notes « propres », de ne pas « glisser » (ou « *bend*

tels traits se présentent souvent dans des enregistrements de la musique des Blancs des Appalaches⁷. Or, que ce soit une tradition vocale rurale américaine pratiquée par les Blancs venus en masse de Grande-Bretagne, ou que ce soit le résultat d'une première acculturation avec les éléments musicaux d'Afrique occidentale, ou encore que ce soit un peu des deux, tout cela est bien à côté de la question. Il semble ainsi illogique de conclure que les blue notes sont exclusivement « noires »/« afro » ou exclusivement « blanches »/« euro » tout simplement parce que des groupes de gens à la peau blanche ou noire au sein des EUA ont déjà chanté « dans les espaces entre les touches de piano ».

in and out ») de la musique que le professeur entendait, ou plutôt voyait, comme étant des notes précises sur une partition. Les « bends », « slides » et autres « swoops » étaient considérés par ce professeur de musique comme vulgaires et impurs. La provenance de nos *bends, slides and swoops* n'est pas claire. Aucun de nous, gamins du Northamptonshire ayant grandi au début des années cinquante, n'avait été durablement exposé à autre chose de plus blues que Glenn Miller, Teresa Brewer et Humphrey Lyttleton. Je me souviens même avoir été mis dehors au cours d'une pratique de chœur « for sliding and swooping around », parce que ça sonnait aux oreilles du chef de chœur comme du Music Hall. Une présence non moins équivoque de « blue notes » européennes, bien que ça ait peu à voir avec la musique populaire états-unienne, peut se trouver dans les églises luthériennes suédoises au XVIII^e siècle, où le monocorde et l'orgue ont été introduits afin d'empêcher la congrégation de chanter des notes étrangères au tempérament égal, pour décourager les ornements mélodiques et pour mettre fin à l'improvisation vocale. Comment en 1770 des fermiers et petits propriétaires du Dalarna central ont pu être influencés par le blues et les traditions musicales ouest-soudanaises demeure encore une source d'étonnement. Des arguments plus sérieux dans le cadre d'une recherche musicologique devraient inclure : (1) la relation entre, d'un côté, ce que la tradition musicale théorique de l'Europe centrale appelle, de manière ethnocentriste, les *false relations* — qu'elles soient simultanées (surtout chez Tallis, mais aussi chez Weelkes, Tomkins et Byrd) ou légèrement chancelantes (comme dans la cadence anglaise) telles qu'on peut les trouver dans pratiquement tout manuscrit Tudor existant — et, de l'autre côté, les pratiques musicales populaires des contemporains des compositeurs Tudor. Cela devrait inclure des recherches sur l'accord et le tempérament, une explication historique de la *tierce picarde* et une comparaison avec les pièces folkloriques utilisant le bémol⁷ ou le bémol³ en tant que points pendules au centre tonal principal (mélodique et/ou harmonique) (par exemple, *Farnaby's Dream*; *The King of Denmark's Galliard* (Dowland)); (2) les pratiques d'accompagnement et d'harmonisation de 25 % des chansons folkloriques anglaises qui, selon l'évaluation des *Child Ballads* par A. L. Lloyd, étaient en mode dorien ou éolien. (3) le (non-) traitement ou, plus fréquemment, l'absence de ce que la théorie musicale de l'Europe centrale appellerait les « notes sensibles » et les « fonctions dominantes », comment celles-ci étaient harmonisées au cours des stades ultérieurs aux EUA (dans la *shape note singing* ou selon les plaintes de P. A. Westendorf à propos de l'impossibilité d'harmoniser les ballades irlandaises pour l'usage dans les salons); (4) une explication détaillée de l'acculturation qui s'est très tôt produite entre les traditions musicales ouest-africaines et britanniques en Virginie et dans les autres colonies américaines; (5) ce qui est arrivé quand le banjo et la guitare ont été utilisés comme accompagnement pour les chansons folkloriques états-uniennes d'origine britannique ou ouest-africaine ou en un stade acculturé.

7. Par exemple, *The Lost Soul* tel qu'enregistré par Doc Watson Family (1963) sur Folkways FTS 31021.

Appel et réponse

Les techniques d'appel et réponse peuvent être antiphonales ou responsoriales. Elles sont autant africaines qu'européennes, indiennes ou juives. Le chant antiphonal des psaumes et le *responsorium* responsorial entre le prêtre et le chœur ou l'assemblée ont été, pour user d'un euphémisme, plutôt commun au cours des 2000 dernières années au Moyen-orient et en Europe. Un nombre assez conséquent de personnes est allé à la messe en Europe depuis les derniers 1500 ans. Il va sans dire que de nombreux Européens ont emmené avec eux leur bagage culturel quand ils se sont installés dans le Nouveau Monde. La technique du *lining out* et les alléluias évangéliques en sont deux exemples. Cela revient simplement à dire que même si l'on trouve un grand nombre d'appels et réponses dans la musique d'Afrique de l'Ouest, cela ne peut pas logiquement être cité comme étant une caractéristique exclusive de la musique « noire » ou « afro-américaine ».

Rythme

On conçoit et on affirme, avec une plus grande confiance encore, que les syncopes ou les *downbeat anticipations* (« anticipations des temps forts ») sont des traits musicaux typiquement « noirs ». Si on parle de la *polyrythmie* de plusieurs musiques ouest et centre africaine, cela me paraît compréhensible. Je ne connais en effet aucune musique européenne qui utilise une structure rythmique avec une métrique de, mettons, 24 sous-unités de temps (*sub-beats*) utilisées afin de produire une complexité de métriques simultanées de 3/8, 2/4, 3/4, 6/8, 4/4, 2/2, 3/2, 4/2 (et leurs divisions asymétriques possibles) les unes par-dessus les autres ou décalées les unes par rapport aux autres (voir Nktetia, 1975 : 125-138). Cette polymétrie constituerait donc un trait distinctif valide d'une sorte de musique africaine non seulement par rapport à la musique européenne en général, mais également par rapport à plusieurs autres musiques africaines. Malheureusement, cela distinguerait aussi ces traditions polyrythmiques africaines de la plupart de musiques « afro-américaines » des États du Sud.

Quels sont alors les traits rythmiques qui *sont* envisagés, mais non décrits, lorsque les termes musique « noire » et « afro-américaine » sont utilisés? La *Harvard Dictionary of music* (Apel, 1958) la définit ainsi :

« La syncope est... l'un ou l'autre des dérangements délibérés de métrique, d'accentuation et de rythme par rapport à la pulsation normale. Notre système du rythme musical repose sur le regroupement de

temps égaux en groupes de deux ou trois, avec un accent récurrent et régulier sur le premier temps de chaque groupe. L'une ou l'autre des déviations de ce schéma est ressentie comme un dérangement ou une contradiction entre la pulsation sous-entendue (normale) et le rythme résultant (anormal). »

Après ces constatations, Apel cite des extraits de mouvements issus des œuvres de Beethoven et Brahms où l'on retrouve des influences évidentes de la danse populaire européenne. Là, l'auteur est en terrain connu, mais quand il cite des exemples de « syncope » dans des pièces de l'*Ars Nova* (fin du XIV^e siècle), son pas est moins décidé, probablement parce qu'il n'a plus affaire au rythme symétrique monorythmique mais à des manuscrits essayant de noter les dispositifs improvisationnels, probablement d'origine populaire, de l'époque. On peut interpréter ces difficultés de conceptualisation rythmique chez Apel de la façon suivante : plus la musique diverge de l'idéal de la « norme » monométrique des notions musicologiques conventionnelles de la musique classique viennoise, plus on s'éloigne (1) dans l'espace — loin de l'Europe centrale, (2) dans le temps — loin (de la caricature) de la fin du XVIII^e siècle et (3) dans le statut social — loin des milieux aristocrates ou de la haute bourgeoisie. On se déplace, si on voit les choses d'un point de vue adornien, vers un *Randgebiet* (i.e. une « région marginale », une « périphérie ») qui est à la fois géographique, historique et social. Il est évident qu'il y a beaucoup plus de références à la tradition de la musique populaire européenne lorsque Apel parle de pratiques rythmiques « anormales » que lorsqu'il a à définir la forme sonate, et il est même plus clair encore (dans le cas de la musique d'origine populaire) qu'il patine sur une mince couche de glace conceptuelle. Par exemple, quelques-unes des citations de « syncope » présentées par Apel sont des hémioles simplifiées, telles qu'on les trouve dans les gaillardes très populaires en Angleterre autour de 1600. Le problème est que l'utilisation du terme « syncope » présuppose qu'une seule métrique domine à tout moment, comme dans la musique classique viennoise qui est à la base de la musicologie conventionnelle. Par ailleurs, les pratiques de la musique médiévale et de la renaissance, avec l'usage du *tactus* au lieu de la direction par mesure, démontrent que la fixation sur le rythme symétrique monométrique — graphiquement représenté dans les types de notation *plus tardives* par l'omniprésente barre de mesure — est étrangère à la musique de ce temps⁸. En fait, le terme de « syncope », appliqué à des changements fréquents d'hémiole, comme dans plusieurs *anthems* et madrigaux élisabéthains, est très discutable, en particulier pour les sections polyphoniques où surviennent simultanément deux métriques dif-

8. Le système européen standard des barres de mesure ne s'établit définitivement comme norme globale de notation que vers la fin du XVII^e siècle.

férentes sur plusieurs voix. Des preuves plus poussées de l'insuffisance du terme « syncope » et de l'évidente popularité des pratiques birythmiques en Europe se trouvent *passim* dans le *Fitzwilliam Virginal Book* compilé dans le « *Randgebiet* » qu'est l'Angleterre du début du XVII^e siècle. En considérant l'origine populaire d'un nombre important de pièces de la collection, il ne serait pas abusif de supposer que les colons européens, du moins les britanniques qui constituaient alors une majorité écrasante de la population états-unienne, possédaient quelques compétences en procédés birythmiques lorsqu'ils sont arrivés au Nouveau Monde au cours des XVII^e et XVIII^e siècles⁹. Plus encore, ils ont emporté avec eux les idiosyncrasies rythmiques de la langue anglaise qui, par rapport à la plupart des autres langues européennes, favorise des modèles d'accentuation *offbeat* (« à contretemps »). À part l'usage fréquent du triolet (comme dans les chansons de Vaughan Williams) ou les trois-contre-deux et trois-contre-quatre (comme dans les madrigaux de Byrd), il est important de mentionner le « *scotch snap* »¹⁰, à propos duquel le *Harvard Dictionary of Music*, dans son inimitable non-relativisme culturel, a ceci à dire sous la rubrique « Notes pointées III — *rythme pointé inversé* » :

« ...l'inverse du rythme pointé normal [sic] ... est une caractéristique typique des pièces folkloriques écossaises... [et]... de la musique nègre et jazz... le rythme pointé inversé est aussi très fréquent dans les musiques orientales et primitives [sic], où le rythme pointé normal [sic] est rare... Ce rythme apparaît également d'une façon proéminente dans la musique anglaise du XVII^e siècle (John Blow, Henry Purcell), dans lequel il est utilisé efficacement dans le but de faire ressortir les premières syllabes courtes, mais accentuées, qui apparaissent dans tant de mots anglais bisyllabiques¹¹. »

En examinant les chansons de la tradition *Minstrel* états-unienne¹², il semble y avoir quelque vérité dans l'observation d'Apel concernant le *scotch snap* en tant que caractéristique typique de la « musi-

9. En 1800, 80 % de la population du Nouveau Monde était d'origine britannique, 10 % d'origine africaine, 10 % « autres ».

10. Les « rythmes pointés inverses » des anglais ont probablement été influencés par les inflexions et les accentuations du discours de certaines langues celtiques, surtout les gaéliques écossais et irlandais (ni le gallois ni le breton ne contiennent de « *scotch snap* »). Le hongrois, par contre, contient des rythmes similaires.

11. Prière de m'excuser tous les *sic*, mais l'ethnocentrisme de cette entrée du *Harvard Dictionary of Music* est très instructive. Comme dans le cas du mot « world » dans « We are the World », il est bizarre de lire que la plupart des musiques dans le monde n'utilisent pas le type « normal » de notes pointées!

12. Cf. les titres de Dan Emmett, George Christy et Cool White sur le côté « Early Blackface Minstrelsy » du triple album *Popular Music in Jacksonian America* (dir. Joe Byrd, Musical Heritage Society MHS 834561).

que nègre américaine ». Par ailleurs, cela présuppose que les anciens « minstrels » au visage noirci (*blackface*) voulaient copier (et caricaturer) les procédés qui, selon eux, justifiaient leur maquillage et que la musique imprimée, sur laquelle se basent souvent les interprétations modernes des chansons des « minstrels » de la dernière moitié du XIX^e siècle, soit fiable. Quoiqu'il en soit, il semble clair qu'il *n'est pas clair* que les « notes pointées inversées » proviennent de ce qu'Apel appelle musique « primitive » (dans ce cas ouest-africaine) ou des « pièces folkloriques écossaises » (qu'Apel n'appelle pas « primitives ») ou encore des idiosyncrasies rythmiques des mots bisyllabiques de la langue anglaise. Il devrait être encore plus clair à partir des paragraphes précédents qu'il *n'est pas clair* que le caractère birythmique de la musique populaire nord-américaine doit être relié de manière univoque à l'Europe ou à l'Afrique.

Improvisation

Le mot « improvisation » est souvent utilisé comme point d'honneur dans les discussions sur le jazz. Dans le pire des cas, le mot semble référer à une vaporeuse pratique musicale que les Noirs sont supposés mieux maîtriser que les Blancs. En prenant « improvisation » dans le sens de faire de la musique sans consciemment essayer d'interpréter — de mémoire ou de lecture — une pièce préexistante ou une autre interprétation, il est difficile pour quiconque de dire qu'elle est plus propre aux Noirs qu'aux Blancs ou aux individus portant des chaussures de taille 42. Le fait d'affirmer qu'il y a moins d'improvisation dans les musiques de tradition européenne ne peut provenir que d'une acceptation non critique des conceptions élitistes bourgeoises de la fin du XIX^e siècle sur la tradition musicale européenne. Une des lignes directrices de cette école de « pensée » est de canoniser la partition du compositeur (l'Artiste) en tant que la forme la plus pure de la concrétisation musicale. De telles notions nient certaines des pratiques créatives de la tradition européenne de la musique classique les plus importantes historiquement puisque Landini, Sweelinck, Buxtehude, Bach, Handel, Mozart, Beethoven, Liszt et Franck étaient tous reconnus non seulement à titre de compositeurs, mais également à titre d'*improvisateurs*. Le but idéologique du fétichisme de la notation (la notation étant la seule forme concrète de stockage et de conservation musicale à l'époque) était de prévenir le sacrilège pouvant être commis aux *valeurs éternelles* des immuables chef-d'œuvres, afin que le *statu quo* culturel (et social) des années passées soit préservé *in aeternam*. Cette stratégie a remporté un tel succès qu'elle a fini par étouffer la tradition vivante qu'elle prétendait embrasser — un véritable crime de passion qui menait à

l'emprisonnement de la bien-aimée dans les boîtes de conserves institutionnelles qu'on appelle « conservatoires ». La suite de ce meurtre fut la quasi éradication de l'improvisation de l'arène classique vers 1910¹³.

Malgré le manque d'improvisation dans la tradition « savante » (bourgeoise) de la musique européenne au cours du XIX^e siècle, et aussi déplorable que cela puisse être, il est absurde de conclure de ces tristes circonstances que l'improvisation est intrinsèquement une affaire plus « noire » ou « africaine » que « blanche » ou « européenne ». En outre, l'absurdité du raisonnement ne tient pas tant au fait que l'« improvisation¹⁴ » était réellement une partie centrale de la tradition classique européenne durant les plus importantes périodes d'émigration nord européenne vers le Nouveau Monde (1600-1890) qu'au statut socio-économique modeste de la grande majorité des immigrants européens pendant la même période. La plupart de ces immigrants étaient des britanniques des couches sociales inférieures¹⁵ et il est fort probable qu'ils aient apporté avec eux des traditions musicales non classiques dans lesquelles l'« improvisation » (toujours dans le sens de « faire de la musique sans consciemment essayer d'interpréter une pièce préexistante, de mémoire ou de lecture ») était loin d'être une caractéristique exceptionnelle.

13. L'art de l'improvisation ne s'est jamais éteint parmi les organistes d'église en Allemagne, en France ou en Angleterre. On devait jouer *jusqu'à* ce que la mariée ou le cercueil ou le prêtre daigne se montrer et on devait terminer de façon appropriée ni avant ni après ce moment. Puisqu'il n'y a pas de composition qui contienne des cadences finales garanties toutes les vingt secondes, on n'a pas, comme organiste, d'autre alternative que d'improviser.

14. Que nous fassions référence à la composition *ex tempore in toto* ou à l'ornementation ou l'altération *ex tempore* de cadres mélodique, rythmique ou harmonique, l'improvisation faisait partie de la tradition musicale classique européenne, spécialement au temps de la grande émigration nord-européennes vers le Nouveau Monde.

15. On peut distinguer entre deux catégories générales d'immigrants britanniques au Nouveau Monde pendant le XVIII^e siècle : [1] les artisans bien qualifiés et les commerçants assez prospères qui vont peupler la Nouvelle Angleterre, soit 30 % du total ; [2] les hommes pauvres, souvent assujettis, en tant que « criminels » (s'étant adonné en général au braconnage pour ne pas crever de faim), à un contrat féodal, pendant plusieurs années, au service soit de « la couronne », soit d'un seigneur colon ; cette catégorie d'immigrants, dont la bonne moitié des écossais après la suppression de la rébellion jacobite, équivalait à 70 % des immigrants britanniques en Amérique du nord pendant le XVIII^e siècle.

Les questions africaines

Si, après toutes ces objections, on persiste à utiliser des termes comme musique « noire » et « afro-américaine » en parlant de la musique populaire aux ÉUA, intéressons-nous alors à la relation africaine, afin de voir si on peut être un peu plus rigoureux, en ne parlant pas seulement d'« improvisation », de *blue notes*, d'« appel et réponse » et de « syncope » lorsque l'on en vient à déterminer ce qui musicalement est réellement « noir » ou « africain » dans cette musique. Afin de mieux connaître les différences entre les traditions européennes et africaines et ainsi établir de réelles preuves musicologiques quant à la viabilité de nos termes, il faudrait retourner au XVII^e et au début du XVIII^e siècle et se demander quelle sorte d'improvisation, quelles sortes de techniques d'appel et réponse, quelles sortes de pratiques rythmiques et mélodiques, etc. étaient pratiquées aux Îles Britanniques et dans les régions de la savane ouest africaine. Je suis certain que nous pourrions trouver d'importantes différences si nous pouvions répondre à ces questions.

En prenant tout d'abord le cas de la relation africaine, on devrait cerner ce que les esclaves ont emporté avec eux au Nouveau Monde et comment cela a-t-il interagi avec ce que contenait le bagage européen. Pour cela, il faudrait connaître les peuples africains qui ont été emmenés au Nouveau Monde, leurs effectifs, les endroits où ils ont abouti et quels Européens ils ont eu à côtoyer. Il faudrait ensuite savoir si la musique utilisée en Afrique aujourd'hui par ces peuples qui fournissaient des esclaves au Nouveau Monde au cours du XVIII^e siècle est la même qu'à l'époque, ou bien si elle a subi des changements de quelque nature. Il faudrait de surcroît connaître les conditions sociales des esclaves nouvellement arrivés, les processus d'assimilation et d'acculturation qu'ils ont subi dans diverses régions du sud des États-Unis. Sur ces bases, il faudrait isoler les éléments musicaux strictement africains dans les genres plus acculturés des XVIII^e et XIX^e siècles. Cela constitue le travail de recherche d'une vie pour une équipe de plus de cent chercheurs enthousiastes et compétents travaillant à plein-temps. On pourrait opter pour une solution plus pragmatique, en partant de l'hypothèse que la musique « afro-américaine » est l'ensemble des dénominateurs communs musicaux trouvés sur les enregistrements étiquetés par le « business » musical états-unien comme *race*, *R&B*, *soul*, *blues*, etc. Ceci nous amènerait à définir « afro-américain » de la même façon que l'industrie détermine un groupe cible (musique pour « états-uniens afro-américains »). Cela pourrait sembler pratique, mais dans ce cas nous nous heurterions aux mêmes problèmes que ceux rencontrés plus haut. Inclurons-nous le jazz traditionnel, qui a eu un auditoire majoritairement blanc depuis la guerre? Qu'en est-il

du « Motown » et de sa majorité d'auditeurs blancs depuis le milieu des années 1960? Que dire du be-bop, du cool et du modern jazz? Est-ce que Lester Young serait retenu? Stan Getz rejeté? Que faire de Bix Beiderbecke, de Django Reinhardt, de Gene Krupa et de Benny Goodman? S'ils sont « blancs », pourquoi Duke Ellington est-il « noir »? Où se trouve (encore une fois) Lionel Richie et (une fois pour toutes) Michael Jackson? Est-ce seulement la *voix* de Bessie Johnson qui est « noire » et ses musiciens qui sont « blancs »? Le ragtime est-il une musique vraiment « noire »?

De telles incongruités rendent les termes de musique « noire » autant que celui de musique « blanche » très problématiques et je pense qu'il est temps d'ignorer ceux qui voudraient encore les utiliser. De plus, les difficultés à établir clairement l'origine continentale des différents styles alimentant le courant dominant de la musique populaire états-unienne rendent également problématique l'utilisation du terme de « musique afro-américaine ». Ce doute s'explique par le fait que si personne ne sait exactement quelle musique les Africains ont emmenée avec eux aux États-Unis — une des grandes priorités de la recherche —, il est impossible de dire ce qui est spécifiquement « afro » dans la musique « afro-américaine ». De plus, le terme esquivé une importante question de définition : qu'y avait-il de déjà « américain » lorsque nos aïeux commencèrent à déporter en masse les esclaves dans les colonies auquel on pouvait ajouter le préfixe « afro ». N'y avait-il vraiment rien d'« africain » dans la musique *avant* qu'elle ne devienne « américaine »? Ou, à l'inverse, les traditions musicales britanniques et françaises, étaient-elles aussi répandues et acculturées en 1720, en Amérique du Nord, qu'elles auraient pu alors se voir qualifier d'« américaines » plutôt qu'anglaises ou françaises? Cette question exige évidemment une réponse négative : comment veut-on qu'une telle acculturation ait pu avoir lieu aussi rapidement chez des colons envoyés au loin sur un immense continent sans journaux, sans réseau routier, sans chemins de fer, sans téléphone, sans radio et sans télévision? En fait, « afro-américain » implique que les gens d'origine raciale africaine n'aient joué aucun rôle dans la création de la partie « américaine » de la musique « afro-américaine », tout comme « euro-américaine » impliquerait que les styles de musique européens se soient greffés à un ensemble fixe prédéterminé de musiques « américaines », lesquelles n'ont une origine ni indigène ni, comme nous venons de le voir, africaine. Les questions clés sont donc : à quel moment de l'histoire et dans quelle région des ÉUA la musique « américaine » est-elle censée avoir été établie? Et comment cette musique « américaine » (états-unienne) se distingue-t-elle des musiques des autres (sous-)continents afin qu'on puisse lui adjoindre les préfixes « afro- » et « euro- »? En d'autres termes, quelles caractéristiques l'ensemble des musiques appelées « américaines » possède-t-il, pour que les termes musiques « euro- » et « afro-américaines » aient une quelconque pertinence?

Les questions européennes

Il est important de se rappeler que la plupart des ouvrages sur la musique des Noirs américains sont écrits par des Blancs de classe moyenne, dont la plupart sont des libéraux, des radicaux et des européens. Répondant moi-même à cette description, je trouve qu'il est historiquement compréhensible, bien que loin d'être excusable, que nous n'en sachions que très peu à propos de l'histoire et de la culture ouest-africaine : ce fut, après tout, *nos* ancêtres, pas les leurs, qui ont fait la colonisation et qui ont opéré le commerce des esclaves¹⁶. Ceci dit, bien que nous soyons capables de déplorer les actes d'oppression de nos ancêtres envers les individus que l'on pouvait isoler, d'un regard, par la couleur plus foncée de leur peau, nous semblons curieusement ignorer les différentes formes d'oppression qui continue de sévir depuis longtemps ici en Europe. Cette ignorance particulière nous empêche, évidemment, de faire des liens entre l'oppression des Africains par des Européens et l'oppression des Européens par d'autres Européens, à savoir par ceux qui profitaient le plus du commerce d'esclaves¹⁷. Autrement dit, nous semblons mal comprendre ou mal connaître notre propre continent et, tandis qu'il nous semble légitime d'exprimer solidarité et sympathie pour des gens que nos ancêtres ont réduit en esclavage, nous ne semblons pas exposer la même énergie philanthropique envers nous-mêmes.

Musique européenne

Bien que la « musique blanche » soit parfois utilisée en tant que pôle opposé à la « musique noire », la contrepartie amenée le plus souvent par les écrivains blancs à « musique afro-américaine » est « musique européenne ». Or, la chose la plus étrange à propos de l'utilisation de ce terme, à part sa définition aussi nébuleuse que celle de la « musique afro-américaine », est que son sens sous-entendu coïncide avec la vision la plus réactionnaire, élitiste, conservatrice et simpliste de la musique européenne. Ce sens implicite n'exprime franchement guère plus que la vision erronée d'une petite

16. Mon collègue ghanéen, Klevor Abo, réussissait à me mettre dans l'embarras chaque fois qu'il citait Chaucer, Shakespeare et les règles du *cricket*, le tout dans un anglais impeccable. Je me remémorais ainsi avec douleur que je ne parle que quelques langues européennes et que je suis absolument nul en Ewe, Ga, Ibo, Yoruba, Hausa et Ashanti. De plus, je ne peux citer aucun de leurs grands récits épiques.

17. Il faut se rappeler que la grande majorité des immigrants britanniques en Virginie étaient d'origine très modeste et que beaucoup d'entre eux ont dû vivre leurs premières années en Amérique du nord comme des serfs. Voir aussi « Projection et compensation », ci-dessous.

clique de patriarches culturels puissants, qui considère non pas la musique européenne proprement dite, mais plutôt une petite partie de plusieurs centaines de traditions musicales européennes. Il me semble par exemple bizarre que plusieurs chevaliers de la bonne cause de la « musique afro-américaine » et plusieurs champions de l'anti-élitisme et de l'anti-autoritarisme en musique utilisent l'expression « musique européenne » de la même façon erronée que leurs adversaires, champions de l'élitisme. En agissant ainsi, ils font moins référence à l'âge d'or du classicisme viennois proprement dit¹⁸ qu'à ce qu'un professeur peu talentueux dans un conservatoire de quatrième catégorie pourrait avoir appris sans regard critique au sujet de l'école classique de Vienne. Il est une caricature fautive et anhistorique, bien que fort répandue, selon laquelle toute la musique européenne n'utiliserait qu'une métrique rigide, des changements de tempo bien planifiés (surtout des *rallentandi*, rarement des *accelerandi* pour je ne sais quelle raison), une périodicité teutonienne en multiples constantes de quatre, des sections de vents solennellement pétantes, des sons de cuivres fades, des quatuors claustrophobes, des appoggiatures sucrées, des cordes sirupeuses, des solos de pianos pompeux, des idéaux sonores d'ensemble homogènes (choral ainsi qu'orchestral), des divas d'opéra qui hurlent leurs énoncées mélodramatiques en *vibratissimo*, des chefs d'orchestre égocentriques et mégalomanes, des musiciens d'orchestre aliénés et dépendants des caprices musicaux de leurs supérieurs, un public toujours maître de lui-même, tiré à quatre épingles, pour ne pas parler de l'aspect bizarre soft-porno à la XVIII^e siècle qui caractérise le peu de danse (le ballet) associée à cette caricature d'une tradition qui, pour beaucoup de gens, ne présente aucun plaisir, aucun éclat, aucun humour. Au contraire, c'est le Sérieux qui compte dans cette musique « sérieuse », la Grandeur de ces Grands Maîtres, les valeurs Éternelles et, par conséquent, l'Ennui Total¹⁹.

On ne peut s'attarder ici sur la question de savoir comment une telle caricature d'une tradition musicale jadis vivante et extrêmement populaire a pu survivre jusqu'à nos jours. Dans ce contexte, le plus curieux est que plusieurs d'entre nous (« nous » tels que définis plus haut), professant leur opposition envers un tel élitisme ignorant, semblons néanmoins, en parlant de la musique « afro-américaine », avoir opté pour une vision élitiste de la musique de *notre propre* continent. C'est une vision qui non seulement parodie totalement la musique qu'elle canonise (par le seul processus de

18. Voir plus haut sous « Improvisation » pour plus de commentaires.

19. Hindemith, dans son *A Composer's World* (1952 : 216-221), présente une excellente critique de la tradition conservatrice en éducation musicale en général, et des professeurs de théorie musicale peu talentueux en particulier.

canonisation), mais qui se moque également des musiques de notre propre prolétariat proportionnellement à leur proximité dans le temps et l'espace²⁰.

Cette image distordue de la musique européenne a eu des conséquences tragiques. Cela veut dire, par exemple, que l'on en sait presque aussi peu à propos de la musique populaire (« folklorique ») britannique de la fin du XVII^e siècle que ce que l'on sait des musiques ouest-africaines de la même période. On ne peut donc établir aucun tableau précis des pratiques musicale ou chorégraphique (improvisation, birythmie, accentuation, ornementation, traitement du bourdon, harmonisations populaires de pièces modales, timbre vocal et inflexions, etc.) — des portraits qui nous permettraient de mieux comprendre ce que peuvent ou pouvaient être les musiques « afro-américaines » ou « européennes ». Bien sûr, cela veut aussi dire que les conservatoires préfèrent souvent acheter deux clavecins manufacturés pour le prix de quatorze synthétiseurs DX7 ou d'un studio d'enregistrement²¹ et que plusieurs professeurs (et même quelques élèves) rient encore quand on propose une bourse de guitare en mémoire de Jimi Hendrix, ou bien une série d'ateliers sur l'accordéon (un des instruments les plus largement répandus en Europe), ou encore un cours d'ensemble Country & Western. Naturellement, en mettant de l'avant ce genre de tabous esthétiques sur certains genres, les conservatoires conservateurs commettent en dernière instance un hara-kiri culturel²².

En même temps, j'ai le cœur à parier qu'en lisant ces lignes, plusieurs Blancs européens adeptes de musique « afro-américaine » approuveront probablement la bourse Jimi Hendrix mais qu'ils ressentiront moins de sympathie pour les ateliers d'accordéon ou pour l'ensemble Country & Western. Si je gagne ce pari, cela veut dire que l'effet le plus ironique de cette vision distordue de la musique européenne a été de perpétuer les règles du jeu esthétisant « *x* est meilleur qu'*y* », pour que même ceux qui essaient de battre l'ancien régime finissent par jouer le même jeu que nos rivaux, au lieu d'en changer les règles ou d'abandonner complètement ce bizarroïde terrain de sport. Cette débâcle intellectuelle se produit lorsque l'on parle de la tradition européenne et que l'on entend par cela,

20. Un prolétariat qui souffre à distance constitue généralement un objet de philanthropie beaucoup plus convenable aux libéraux bourgeois qu'un prolétariat local. Lorsque la classe ouvrière s'approche trop ou lorsqu'elle devient trop puissante, ses membres sont, bien sûr, moins bienvenus dans les salons.

21. Comparaison valable en 1987. Aujourd'hui (2005), un seul clavecin de qualité vaut probablement une cinquantaine d'ordinateurs puissants, tous équipés des logiciels audio et audiovisuels les plus avancés.

22. Je pense ici à ce que décrit Franco Fabbri dans « A Theory of Musical Genres : Two Applications » (1982).

sans bien sûr le dire, la caricature réactionnaire de la musique européenne qui nous est présentée par des figures comme le professeur de théorie musicale peu talentueux. En prenant cette position, non seulement on comprend mal et on falsifie le rôle historique de la tradition musicale classique de ce continent, mais on reste également prisonnier de la tradition réactionnaire de l'enseignement que nous cherchons par ailleurs à améliorer. En tombant dans une position anti-autoritaire mécanique, on perpétue les idées des autorités malveillantes avec lesquelles on vit une relation de dépendance œdipienne non-résolue : on ne reste que le fils désobéissant qui ne voit aucune valeur en lui-même sans la présence d'un père méchant et autoritaire²³. De cette façon, au lieu de comprendre l'interrelation des traditions des musiques populaires (folkloriques et ultérieures) et des traditions « savantes » et au lieu de critiquer la façon avec laquelle le peuple est habituellement relégué à la périphérie des grands récits culturels, on se sent contraint d'adopter la définition de notre père autoritaire haï concernant la localisation du « centre » et de ce qu'il représente. On semble être soit peu disposé, soit aveugle ou trop paresseux pour voir que l'histoire de la musique a créé d'autres processus, d'autres lignes de forces, que ceux propagés par les institutions conventionnelles, que ce soit un collège de musique, une maison de disques, ou des leçons d'histoire à l'école. Dans les termes d'Adorno (voir Ling, 1981), on peut aisément commencer à s'imaginer comme les habitants d'un *Chung Wa*²⁴ élitiste et eurocentriste qui ne nous plaît pas du tout. Cependant, au lieu de déménager dans ce qu'on imagine par ignorance être la « périphérie » — un *Randgebiet* par rapport au pouvoir central —, on projette ses espoirs et ses frustrations sur des peuples éloignés que le même pouvoir central avait déjà réduit en esclavage. En déviant ailleurs le regard, on ne voit pas que ces « périphéries » (*Randgebieten*) dans le vieux régime — dont les symboles dans ce discours sont Adorno et le professeur de théorie musicale de quatrième catégorie — constituent plutôt des centres de pouvoir. En d'autres termes, le fait que l'on nous ait enseigné une histoire de la musique européenne à travers des livres qui réservent deux cent pages à la quasi falsification de la musique

23. Notre-père-qui-est-à-New York? Washington? L.A.? London? Oxford? Cambridge? Vienne? Frankfurt? Wittemberg? Genève? Rome? Québec? En Ontario (le « maudit dieu anglais » des québécois)? À l'école? À l'église? À l'université? À la télé? Dans des livres sur la « musique afro-américaine »?

24. *Chung Wa*, c'est la « Chine » en chinois et cela signifie « Terre centrale » ou terre dans le milieu (la terre où se trouve le milieu, ou, dans les termes de Coca-Cola, la terre qui est *it*). Tous les autres endroits et les gens sont à l'extérieur : nous sommes à l'intérieur : le milieu, le centre, l'omphalos (= navet). Toute chose et tout individu tourne autour de nous et non l'inverse.

classique européenne et aucune page aux traditions populaires, ne signifie pas qu'on doive utiliser cette étrange vision du monde musical comme point de repère dans nos réflexions sur la musique européenne et encore moins sur celle des États-Unis (pour ne rien dire des traditions musicales du Brésil ou de la Jamaïque). De même, il ne s'ensuit pas que nous soyons obligés d'accepter que la culture musicale populaire qui domine aujourd'hui notre partie du monde soit nécessairement conçue au travers du prisme biaisée des positions relatives, en termes géographiques et sociaux, d'un « centre » et d'une « périphérie ».

Les raisons de cette objection sont simples. La musique se développe à l'intérieur des gens, entre des gens ou entre des groupes de gens, avec leurs conditions de vie et avec leurs positions respectives dans les forces productives de la société, et beaucoup moins par rapport à des tabous esthétiques, que ceux-ci soient de nature élitiste-démodée ou élitiste-dans-le-vent. Il est d'autant plus logique que deux phénomènes appartenant à la « périphérie » adornienne, à savoir la musique populaire et rurale britannique (à la marge occidentale) et le *gesunkenes Kulturgut* de l'Europe Centrale (profondeurs de banalité par rapport aux hautes valeurs de la musique « pure ») se soient combinés si fructueusement avec les habitudes musicales encore plus marginales (exotiques à souhait!) des esclaves afro-descendants. Ces trois traditions « marginales » constituent les fondations de la culture musicale globale dominante des quarante dernières années du xx^e siècle.

Il se peut que l'un des obstacles les plus importants à un raisonnement moins eurocentriste ait été que ceux parmi nous qui déploreraient notamment les vieilles notions du « Vrai Génie » de « l'Art » de la *Wertästhetik*, aient trouvé de nouveaux maîtres à servir en inventant de nouveaux épithètes pour l'« Authenticité » et la « Vérité ». Nous remplaçons l'obsession « classique » des « vraies qualités artistiques » et le fascination fétichiste de l'« authentique » par des équivalents « populaires », tels que « authenticité de la rue », « expression vraiment populaire », « le dernier », « numéro un dans les *charts* », « vraiment commercial », « anti-autoritaire », « expression authentique de la classe ouvrière », « chantable », « dansable », etc. Si on écoute la « preuve » musicale de l'excellence de ces derniers concepts souvent mutuellement contradictoires, on ne se couche guère plus intelligent qu'après avoir entendu la « preuve » de la supériorité musicale de Schönberg par rapport à Respighi. Je pense que « musique noire » et « musique afro-américaine » sont aussi des termes qui courent un grave risque de fétichisation esthétique. Mais ce processus de fétichisation ou d'idéalisation contient aussi d'autres ingrédients, demandant quelques éclaircissements.

Projection et compensation

Pour mieux comprendre quelques-uns des mécanismes sous-tendant l'idéalisation blanche de l'« afro » dans la « musique afro-américaine », prenons le cas fictif d'un de mes ancêtres, un apprenti cordonnier, et braconnier à ses heures, venant du Northamptonshire qui, après avoir purgé une courte peine de prison, est envoyé aux colonies d'Amérique. Après quelques années passées en servitude chez un représentant de la couronne en Virginie, il part dans les bois reculés des Appalaches, où il déboise une terre et démarre une petite plantation. Il contracte des emprunts considérables pour la propriété, l'équipement et les matériaux de construction. Il se marie et se retrouve rapidement avec trois enfants. Il a quatre bouches à nourrir et doit en plus payer ses dettes. Il doit travailler du matin jusqu'au soir tous les jours de l'année. Il vaut mieux à ce stade qu'il planifie ses affaires plus prudemment : en limitant ses dépenses, en opérant une meilleure rotation des récoltes. Pour autant, il peut se dire qu'une nouvelle grange résoudrait les problèmes d'entreposage. S'il pouvait trouver de la main-d'œuvre en plus, voilà qui lui permettrait de produire et de vendre davantage. Il achète donc son premier esclave. La production croît remarquablement. Il investit alors sur deux autres esclaves, l'un mâle et l'autre femelle. S'ils ont des enfants vite et souvent, il n'aura plus d'autres dépenses de capital à faire sur les esclaves. Le manque de travail est maintenant la seule chose qui le retient...

« ... En plus de leur travail, il était demandé [aux nègres] d'engendrer d'autres esclaves ; les hommes travaillaient, les femmes étaient en travail. L'amour jouait un bien petit rôle là-dedans : les couples se rencontraient aux ordres du propriétaire de la plantation » [...] « Les esclaves étaient classés en dessous du bétail et lorsqu'ils étaient vendus à la place des enchères, ils avaient à subir les examens les plus humiliants et déshumanisants, lesquels étaient d'abord destinés à prouver leur force et leur potentiel de procréation. Avec l'étalon nègre est venue la conception du « *big buck nigger* » qui lui conférait un statut sous-humain distinct. Les mères fécondes et les mâles fertiles étaient les biens de leur propriétaire qui les élevait comme il élevait son bétail²⁵. »

Si dès lors le profit de mon ancêtre devait augmenter, il allait lui-même devoir épargner et planifier prudemment, de même qu'essayer de faire en sorte que ses esclaves se multiplient comme des lapins. Puisque la procréation chez les esclaves était, pour des raisons commerciales, un facteur si important, et qu'une conception puritaine de la sexualité dominait chez les Blancs dans le Sud rural, il est peu surprenant que mon ancêtre ait projeté la plupart de ses propres fantasmes sexuels sur les Noirs. Bien

25. Dans *The Meaning Of The Blues*, Paul Oliver (1960 : 131-133) propose un historique de la poésie sexuelle du blues. On pourrait traduire *big buck nigger* par « grand nègre géniteur ».

que l'adage « Fait aux autres ce que tu voudrais qu'ils te fassent » ait été ignoré, il vivait dans une crainte considérable des décrets moraux stricts de son Église. Tout en portant son « fardeau sexuel du petit Blanc », il utilisait un argument circulaire qui mettait la charrue avant les bœufs pour justifier doublement qu'il traitât les Noirs comme des animaux. En ne tenant pas compte du fait qu'il les encourageait et les forçait à la promiscuité, il prenait la liberté de conclure que, puisqu'il était un homme si chaste alors qu'ils étaient si immoraux, ce devaient être des animaux. Et que, puisque c'étaient des animaux, il devait avoir le droit de les forcer à une promiscuité plus grande encore.

Cette situation a confronté mon ancêtre fictif à une équation psychologique qui n'était pas des plus faciles à résoudre. Là, sur le pas de sa porte, il y avait son *big buck nigger* semant son avoine proverbiale d'un champ à l'autre alors que lui avait été élevé dans une monogamie stricte avec sa femme, laquelle avait acquis dieu seul sait combien de peurs et de culpabilité envers le sexe. Pas étonnant que nos aïeux s'imaginassent les hommes noirs comme dotés de plus gros membres et de plus grands désirs ou d'une plus grande potentialité sexuelle que nous pensions être autorisés à avoir, ne serait-ce qu'en pensée. Pas étonnant non plus que nous ayons projeté sur les femmes noires une sorte de nymphomanie insatiable que nous réprimions fortement chez nous, terrifiés à l'idée que Dieu puisse découvrir que nous en ayons seulement rêvé. Ceci a également été utilisé comme une pierre de plus à l'édifice implacable de la « supériorité » raciale : on se voyait encore plus ascètes et encore plus éloignés de « leur » statut en tant qu'animaux. Ils faisaient toutes les « vilaines » et « sales » affaires, autant dans le travail que dans le sexe, là où nos désirs sexuels étaient souvent étouffés, pervers ou criminalisés. Une bonne façon de se débarrasser de cette culpabilité était de la projeter sur les esclaves. En ce sens, nous pouvions rester « propres » et ils resteraient « sales » aux yeux des autorités culturelles, sociales, religieuses et politiques auxquelles nous croyions devoir obéir. Inversement, si nous avions été encouragés à respecter et apprécier notre propre sexualité au lieu d'en avoir peur, il y aurait eu une raison de moins pour traiter les esclaves comme du bétail. L'oppression de la sexualité parmi les Blancs et sa projection²⁶ sur les Noirs semblent donc avoir été un élément crucial dans la chaîne de l'oppression, faisant de l'esclavage dans le Nouveau Monde une entreprise qui marchait bien. Grâce à son propre complexe sexuel, mon ancêtre fictif « savait » trop bien où il se situait moralement en relation à ses supérieurs (un misérable pécheur aux pensées

26. La notion de projection peut être rapprochée du concept de délégation développé par Stierlin. La délégation consiste à remettre aux autres ce qu'on ne peut posséder soi-même. En ce cas, on pourrait parler d'une « délégation au niveau de l'identité » du propriétaire d'esclave à son « big buck nigger ».

malsaines) et, à travers sa projection de culpabilité et de désirs, par rapport aux esclaves. De cette façon, le *statu quo* d'une société raciste a pu être préservé et perpétué plus efficacement.

De même, lorsque les termes « musique afro-américaine » et « musique européenne » sont utilisés sans définition claire, il y a à mon avis le risque qu'un processus de projection similaire entre en jeu. Parfois nous semblons attribuer aux gens à la peau foncée — Africains autant qu'Afro-américains — toutes les notes, tous les timbres et rythmes « sales-et-vilains-mais-agréables », que nous imaginons hors de notre portée — quelque mystérieux « notre-père-blanc-qui-est-en-Europe-que-son-art-soit-sanctifié » nous ayant interdit de les produire (misérables, insignifiants et rigides européens que nous sommes²⁷). Nous pensons même, du fait des falsifications historiques de ce personnage paternel — auquel, pour des raisons encore inconnues, nous semblons toujours croire —, que les gens de notre teinte blafarde n'ont jamais produit aucune note, aucun timbre ni aucun rythme sale-et-vilain-mais-agréable et que nous, petits Blancs refoulés et asexués que nous croyons être, ne pouvons avoir joué aucun rôle majeur dans la création de tous ces sons « immoraux » (mais agréables) sur lesquels on *groove* actuellement. Nous préférons croire que nous n'avons que les gens de descendance africaine à remercier, ou à incriminer, pour chaque once de musique « immorale » que nous apprécions. Il y a, en d'autres termes, le risque que notre projection massive du « défendu », qu'il soit jugé bien ou mal, sur les peuples noirs d'origine africaine, emprunte le même processus de projection que j'ai décrit avec l'exemple de mon ancêtre fictif. En nous défaisant de toute responsabilité face à notre propre corporalité musicale, nous forçons le peuple noir à jouer le rôle absurde du *house nigger*²⁸. Nous utilisons une musique que nous croyons à tort n'avoir rien en commun avec les traditions musicales européennes, comme panacée corporelle contre nos propres problèmes de subjectivité et d'aliénation. C'est peut-être pour cette raison que certains d'entre nous sont déçus lorsque les artistes noirs ne correspondent pas au stéréotype comportemental que nous attendons d'eux, si on ne voit pas un tortillement constant du derrière, si on n'entend pas le discours *jive*, etc.²⁹ Peut-être est-ce pour

27. « Our Father, who art in heaven, hallowed be thy art » contient un jeu de mots, impossible à traduire en français, qui était complètement involontaire. Merci à Will Straw (Montréal) de m'avoir indiqué, en septembre 2005, cet aspect peu astucieux d'une expression formulée voilà plus de dix-huit ans!

28. *House nigger* : esclave noir docile promu au rang de serviteur dans la maison du seigneur blanc et traité par celui-ci comme un fou du roi.

29. Jimi Hendrix détestait l'attitude stéréotypée de « mauvais gars » que les audiences blanches s'attendaient à voir chez lui. Voir Chris Welch, *Hendrix* (1972).

cette même raison que certains d'entre nous ne considèrent pas Paul Robeson, Charlie Pride, Nat King Cole et Milt Jackson comme vraiment « noirs » ou « afro », ou encore qu'on ne semble jamais attendre d'un musicien noir qu'il écrive une symphonie, un opéra, ou autre chose dans laquelle un long procédé thématique est en jeu³⁰. Dans de tels cas où nos attentes stéréotypées ne se réalisent pas, nous risquons de ressentir une certaine insécurité puisque le *statu quo* de la race, de la culture et de la société est radicalement remis en question.

Conclusion

En définitive, je pense que mon scepticisme envers la supposée paire d'opposés musique « africaine » ou « afro-américaine » versus musique « européenne » a deux sources principales : (1) musicologique, parce qu'aucune définition satisfaisante n'a été apportée et (2) idéologique. Cette dernière est particulièrement importante, non seulement parce que la dichotomie impliquée préordonne certains ensembles de sentiments et d'attitudes pour une race et les nie pour l'autre, mais aussi parce qu'elle réduit le problème complexe de la classe à une question de race ou d'ethnicité³¹. Bref, si nous ne résolvons pas le conflit œdipien avec notre-père-blanc-qui-est-en-Europe-que-son-art-soit-sanctifié, nous risquons de ne jamais comprendre comment la situation et les idées des prolétariats européens (ruraux et urbains) et des populations africaines (ruraux et, plus tard, urbains), telles qu'exprimées en musique, ont été capables de s'acculturer de façon aussi efficace au cours des dernières trois siècles en Amérique du Nord, et, de ce fait, de poser les fondations de ce qui est devenu la musique populaire des États-Unis — l'ensemble de traditions musicales le plus répandu pendant une bonne moitié du xx^e siècle. Si on ne se confronte pas aux problèmes soulevés dans cette lettre, nous continuerons de nous appuyer sur des dichotomies ethniques qui présentent l'image inversée de l'apartheid et qui servent à cacher le système politique maladif qui utilise le racisme comme un des mécanismes les plus insidieux dans la perpétuation d'une société de classes.

30. Par exemple, *Treemonisha* de Scott Joplin (1911-1915) a échoué non pas parce c'était une œuvre mal faite, mais parce qu'aucun imprésario (blanc) ne voulait réaliser un opéra écrit par un Noir. Cf. Peter Gammond, *Scott Joplin and the Ragtime Era* (1975 : 98-100).

31. Ça ne veut pas dire que l'oppression raciale et ethnique ne soit pas un phénomène majeur de la société de classes états-unienne. Lisez jusqu'à la fin, s.v.p.

Références bibliographiques

- APEL, Willi (ed.) (1958), *Harvard Dictionary of Music* [1944], Cambridge (Mass.), Harvard University Press.
- FABBRI, Franco (1982), « A Theory of Musical Genres: Two Applications », *Popular Music Perspectives*, p. 52-81, éd. David Horn et Philip Tagg. IASPM : Göteborg and Exeter.
- GAMMOND, Peter (1975), *Scott Joplin and the Ragtime Era*, London, Sphere Books.
- HINDEMITH, Paul (1952), *A Composer's World*, New York, Doubleday.
- LING, Jan (1981), « Adorno och Randgebiet Schweden », *Stencilled Papers from Göteborg University Musicology Dept, 8107*, Göteborg: Musikvetenskapliga institutionen (16 pp.).
- NKETIA, J. H. K. (1975), *The Music of Africa*, Londres, Gollanz.
- OLIVER, Paul (1960), *The Meaning Of The Blues*, Toronto, Macmillan.
- TOOP, David (1984), *The Rap Attack*, Londres, Pluto Press.
- WELCH, Chris (1972), *Hendrix*, London, Ocean Books.

Philip TAGG est Professeur de musicologie à la Faculté de musique
à l'université de Montréal

<http://www.tagg.org/>

De l'originalité du travail de Philip Tagg, pionnier des *popular music studies*

par

Gérôme Guibert

Comprendre l'étonnante perspicacité de la lettre ouverte de Philip Tagg et l'indignation qui — il y a aujourd'hui plus de vingt ans — en fut à l'origine nécessite de connaître un tant soi peu son parcours bibliographique. Né en 1944 dans le Northamptonshire (Royaume-Uni), Philip Tagg obtient un Bachelor of Arts en musique à l'université de Cambridge. Il s'installe ensuite en Suède à compter de 1971. À l'université de Göteborg, il travaille à la mise en place d'une formation supérieure en musique ainsi qu'à l'écriture de son doctorat qu'il soutient en 1979 et dans lequel il propose une analyse sémiotique de la musique de télévision¹. Autant dire que son sujet était précurseur, tant par le type de musique étudié que par les outils théoriques utilisés — qui restaient confidentiels et peu valorisés à l'époque dans les facultés de musicologie, mais aussi plus largement au sein des humanités. En 1981, se rapprochant de quelques autres chercheurs, tels David Horn (GB) et Franco Fabbri (It), Philip Tagg co-fonde l'IASPM (*International Association for the Study of Popular Music*). Au début des années 1990, il est de retour en Grande Bretagne pour initier le projet de *l'Encyclopedia of Popular Music of the World* (EPMOW) et enseigner à l'*Institut of Popular Music* de Liverpool. Nommé Professeur de musicologie à l'université de Montréal en 2002, il déménage pour l'Amérique du Nord. Il y enseigne toujours aujourd'hui, une partie de ses cours étant dispensés en français.

Ces quelques faits peuvent servir de matière de base pour pointer l'originalité de l'analyse taggienne. Cette dernière est composée d'un système de compétences multiples, qu'il a su apprendre à articuler, en fonction d'une posture qui possède une cohérence d'ensemble. Il continue aujourd'hui de développer ce savoir, à mesure que s'accroissent ses expériences et travaux de terrain.

1. Publié sous le titre *Kojak: 50 Seconds of Television Music, (Towards the Analysis of Affect in Popular Music)*, Mass Media Music Scholar Press, 1979.

L'originalité d'une posture

Un premier élément qui façonne le travail de Tagg, c'est la dimension internationale de son parcours universitaire et extra-universitaire. Intéressé, pour des raisons familiales, par les divers dialectes parlés en Grande-Bretagne (dont le gaélique), il apprit le suédois lors de son séjour dans le pays, de même que sa chaire d'enseignement à Montréal fut l'occasion pour lui de développer son français. Mais ses compétences linguistiques ne se limitent pas à ces quelques idiomes. De nombreux séjours à l'étranger l'ont amené à systématiquement s'intéresser aux visions du monde, aux cultures et aux fonctionnements locaux², ainsi qu'aux particularismes régionaux. Mais on doit constater qu'il s'intéresse particulièrement aux langues. À ma connaissance, il possède ainsi, entre autres, des rudiments en italien, portugais, espagnol, allemand et quelques langues africaines et cherche toujours, lorsque l'occasion se présente, à utiliser ces éléments et à les perfectionner. Étant donné sa spécialité, l'ensemble des connaissances qu'il acquiert lors de ses voyages sont évidemment mises en regard des pratiques musicales et les enregistrements qui leurs correspondent. Quoi qu'il en soit, Tagg a beaucoup de mal à supporter les totalitarismes et les nationalismes langagiers et territoriaux. Plutôt fervent défenseur d'une diversité culturelle, il pense que chacun doit s'adapter aux autres et tenter de tenir compte de l'histoire de l'endroit dans lequel il arrive³.

Un second élément à considérer pour comprendre et apprécier le travail de Tagg est de tenir compte de son grade universitaire et de sa génération mais aussi de la manière dont il se comporte vis-à-vis de ceux-ci. Enfant du baby boom, Tagg a connu le rock'n'roll au début de son adolescence, puis les mouvements hippies, contre-culturels, reggae ou punk alors qu'il était étudiant. En tant qu'enseignant se retrouvant chaque année face à des promotions d'étudiants en musique, il a été confronté à toutes sortes d'expressions musicales. Un travail réflexif doublé du parcours en musique de ses proches. Des discussions avec sa fille née dans les années 1970 et entrée dans le mouvement techno au début des années 1990 l'ont notamment amené à se questionner sur les musiques élec-

2. Je me rappelle que, la première fois que je l'ai rencontré à Rome, en 2005, il m'a récité la liste des départements français avec leur numérotation par ordre croissant.

3. Par exemple, il se révolte souvent contre certains points de vue États-Uniens sur le monde, tels qu'ils affleurent des discours des journalistes et/ou des politiciens, mais aussi contre une posture de la francophonie, notamment au Québec, lorsqu'elle se ferme systématiquement à l'anglais.

troniques⁴. Peu de chercheurs ont une telle expérience vécue (parce que peu ont un tel passé), et, lorsqu'elle existe, elle est souvent davantage spécialisée dans des genres musicaux ou des aires géographiques plus restreints que celle de Tagg. Par ailleurs, il n'hésite pas à passer du temps avec les étudiants et apprentis chercheurs. Il est prêt à échanger sur la musique ou les diverses coutumes locales avec qui cela intéresse, quel que soient sa discipline, sa position ou son âge (et, évidemment son pays ou sa langue) et pose peu de barrières hiérarchiques liées au monde universitaire.

L'élaboration du concept de « popular music » et ce qui en a découlé sont des phénomènes importants dans le parcours de Philip Tagg. En proposant de considérer les musiques d'après la mise au point de l'enregistrement comme un nouveau champ musical à part entière, indépendant de la *folk music* de tradition orale et de l'*art music* de tradition écrite, ou plutôt dépassement dialectique de ces deux phénomènes⁵, il ouvrait la voie à une tradition qui allait trouver, à travers l'IASPM, un lieu fédérateur de débats et d'échanges. Il faut dire que, pour ses créateurs, l'IASPM trouvait son essence même dans le fait que les musiques de notre quotidien, celles qui étaient le plus écoutées, jouées mais aussi vendues, celles qui marquaient nos vies et nos pratiques étaient quasi systématiquement ignorées par les mondes académiques de la recherche et de la culture. L'IASPM devait donc caractériser ces musiques et s'attacher à leur étude, dans une perspective internationale et pluridisciplinaire, ce qu'elle fait depuis presque trente ans maintenant. Il ne s'agissait pas d'une revendication corporatiste ou d'une lutte contre d'éventuelles « autres musiques ».

Il peut être intéressant en effet de rappeler que la culture musicale de Tagg est plus large que ce qu'on pourrait inclure au sein des *popular musics*. Il a étudié de nombreuses pièces de compositeurs européens des siècles passés ainsi que les tournures des musiques folkloriques de diverses régions. Il a réfléchi sur leurs évolutions. Il a lui-même composé et interprété une large palette de musiques, effectuant de fréquents allers-retours entre théories et pratiques. Il s'est battu pour que des musiques décriées soient étudiées, des berceuses aux génériques de séries télévisées.

Pour cela, il a couplé deux principaux paradigmes en vigueur lors de ses années de formation, le marxisme et la sémiologie, le second lui servant à relativiser les visées dogmatiques dans lequel-

4. Ce qui l'a amené à écrire plusieurs textes sur la techno avec des points de vue qui évoluaient dans le temps, à mesure qu'il en appréhendait de façon plus exacte les codes.

5. Cf. son livre de 1979 (*op. cit.*) et son article de synthèse : « Analysing popular music: theory, method and practice », *Popular Music*, 2 (1982), p. 37-65.

les tombait parfois le premier. Le marxisme lui permettant de garder une visée critique que la sémiologie négligeait parfois. Ces outils, il les a façonnés pour les appliquer à la musicologie et l'analyse musicale, qui, on le sait, péchaient à l'époque par leur manque de connexion avec le monde social (comme la lettre le montre à plusieurs reprises). Mais Tagg regrette parfois que les chercheurs œuvrant dans les musiques populaires s'attardent trop peu au contenu, au matériau musical.

Les musiques « noires », symptôme d'une dérive

Au cours des années 1980, la recherche sur les « popular musics » se développe. C'est une victoire pour Tagg, qui œuvre depuis longtemps pour que cette activité négligée trouve la place qu'il considère devoir être la sienne. Mais dans le même temps, celui qui s'est battu contre les raccourcis théoriques, l'essentialisme et les évidences déterministes, est révolté par un certain nombre d'évolutions qu'il estime dangereuses.

Il pointe notamment le fait que l'IASPM adopte une dérive « rockologique », une majorité de chercheurs résumant les popular musics au rock, ce qui, de son point de vue, est une erreur. Trop longtemps négligé, le rock, ou plutôt les chercheurs militants qui s'y consacrent, cherchent à évincer d'autres expressions telles que les musiques sud-américaines, le jazz ou encore la chanson française. Ainsi, à cette époque, si Tagg prend conscience que la France pourrait d'une certaine manière s'arc-bouter sur une certaine « chansologie », il reconnaît qu'au moins, cela peut permettre de lutter contre la « rockologie⁶ ». Pour lui, le rock dans les années 1980 en Europe, par son aspect hégémonique d'un point de vue commercial, pourrait être rapproché de la musique classique romantique dans les années 1880, les disques remplaçant les partitions.

Deux aspects le dérangent particulièrement chez les « rockologues » (qui sont souvent à l'époque des chercheurs blancs masculins issus des pays occidentaux⁷) éléments qui seront les catalyseurs de sa lettre ouverte.

6. Entretien avec P. Tagg, avril 2007, à propos de la cinquième biennale de l'IASPM à Paris (1989).

7. On pourrait retrouver les mêmes éléments aujourd'hui pour le rap ou, dans une moindre mesure, les musiques électroniques, ou, avant le rock, dans le jazz.

Le premier est qu'ils dénoncent les musiques « européennes » au profit des musiques « afro-américaines ». Les secondes, plus « humaines », posséderaient un ensemble d'attributs plus sensibles alors que les premières seraient du côté de la rationalité, du sérieux, de l'écrit. Mais cela pose un problème de taille, l'oubli de la musique du peuple en Europe, qui, si l'on y regarde de plus près porte de nombreuses caractéristiques qu'on qualifie aujourd'hui abusivement de « noires » ou « d'afro-américaines ». Après avoir, dans sa lettre, questionné la manière dont on devait circonscrire l'ère géographique afro-américaine, Tagg passe ainsi en revue des éléments tels que l'appel et réponse, le rythme syncopé, l'improvisation ou le rendu sonore des instruments, qu'ils soient à vent ou percussifs. Il est clair que de ce point de vue, un certain nombre de chercheurs qui se donnent pour but de défendre une musique « d'opprimés » (celle des « Noirs ») reproduisent l'erreur et le mépris que portaient leurs prédécesseurs pour les musiques de tradition orale jouées, écoutées et dansées par de nombreux peuples dont faisaient sans doute partie leurs ancêtres. « J'ai le cœur à parier, dit Tagg, que plusieurs Blancs européens adeptes de « musiques afro-américaines », en lisant ces lignes, approuveront probablement la bourse Jimi Hendrix mais qu'ils ressentiront moins de sympathie pour les ateliers d'accordéon. » Certes, on perçoit que l'argumentaire est bien assis sur une rhétorique marxiste, qui rétablit verticalement un conflit entre culture bourgeoise et classes populaires là où il s'égarerait dans une différenciation dite « ethnique⁸ ». Elle permet pour le moins de remettre les « compteurs à zéro » pour aborder d'autres problématiques, comme celles posées par Emmanuel Parent et Yves Raibaud ci-dessous.

Le second problème relevé par Tagg dans l'attitude des « rockologues » et chez un nombre à l'époque important de chercheurs découle du premier. Il aboutit à ce que l'auteur qualifie « de racisme inversé ». Pour ces chercheurs, le rock 'n' roll et les courants qui l'ont précédé aux États-Unis, comme le blues, le jazz ou les negro spirituals ont été mis au point par les Noirs et, ensuite, volés par les Blancs qui en ont tiré profit et les ont intégrés dans leur musique. Derrière cet argumentaire idéologique qui ne tient pas compte de l'histoire et qui est déconstruit par Tagg dans sa lettre, deux phénomènes concrets dérangent Tagg. D'abord, l'identité des chercheurs, qui sont, ont l'a dit, souvent des Européens ou des « Euro-américains », qui ont commencé leurs études supérieures à l'époque de la contre-culture (du « gauchisme culturel » comme on disait en France). Ensuite, leur comportement : ils font peu

8. Il faut dire que les anciens marxistes qui ont quitté les analyses de classes tout en transposant leurs schémas d'analyse à d'autres antagonistes (peuples, genres, etc...) sont nombreux dans les années 1980.

d'enquêtes, cherchant à confirmer leur modèle par des analyses partielles. Tagg fut particulièrement déçu par le fait que ces chercheurs aient massivement répondu aux abonnés absents lors de la quatrième biennale de l'IASPM qui se déroula en 1987 à Accra, au Ghana. « Ils parlaient tout le temps de noir, mais ils trouvaient que l'Afrique c'était trop loin. Ça ne les intéressait pas. Pourtant, un anglais n'aurait pas mis davantage de temps à venir ici qu'aux États-Unis... Et pareil pour un États-unien avec l'Europe » me confiait-il en 2007. On pense naturellement ici à « la beauté du mort » de Michel de Certeau⁹ que Tagg aurait sans doute cité s'il eut été Français. C'est-à-dire qu'il est beaucoup plus facile de faire parler celui qui est absent. Étudier le populaire qui a disparu est beaucoup plus aisé que celui qui existe aujourd'hui, il est plus malléable.

Conclusion

La lettre ouverte de P. Tagg avait avant tout un but informatif, objectivant. L'idée, humaniste, était qu'on ne refasse pas les mêmes erreurs que par le passé, qu'on n'épouse pas des manières de voir simplistes et qu'on ne puisse pas dire « je ne savais pas ». Mais ce message ne passa pas dans de nombreux pays. Cela fut notamment le cas en France, où les mélomanes et les chercheurs eux-mêmes n'étaient pas prêts à entendre un tel discours. Et pour cause, le tournant communautaire n'était pas même amorcé. À peine se questionnait-on sur la pertinence du terme « rock », qui pouvait à la fois qualifier Depeche Mode, Madonna, Mickael Jackson ou Prince. Il faudra attendre l'affirmation du hip-hop au début des années 1990 pour qu'un argumentaire qui commence à qualifier et à classer des enregistrements sous le registre « musiques noires » apparaisse. Cela n'est même pas tout à fait exact, puisque l'expression française fréquemment adoptée fut celle de « black music » pour parler de hip-hop, R&B, soul, funk ou ragga, comme si son origine — considérée comme américaine — n'était pas tout à fait assumée. Je me rappelle à cet égard un jour de la fin des années 1990 où j'ouvrais un numéro de *Musique Info Hebdo* pour consulter le tout nouveau « Chart Black » construit à partir de la *play list* de quelques radios. Kool Shen était numéro 1. Il revendiquait toujours (sous pseudo hip-hop), son origine portugaise et les quartiers du 93. « Seine Saint-Denis style » aurait dit Philip Tagg!

9. Michel de Certeau, *La Culture au Pluriel*, Paris, Folio-Gallimard, 1973.

De l'actualité toujours renouvelée du « doute radical » sur ce qui est noir dans les musiques noires

par

Emmanuel Parent

Cela fait vingt ans que Philippe Tagg faisait paraître dans la revue *Popular Music* ce billet d'humeur plutôt conséquent. Republier cette lettre ouverte aujourd'hui en France comme une contribution à l'histoire des *popular music studies* serait en soit une bonne raison : Philip Tagg, un des pionniers anglo-saxons du champ, n'a jamais été publié en français. Mais surtout, si le débat sur les musiques noires et sur leurs nombreuses étiquettes n'est pas nouveau en France (du fait notamment de la tradition des études sur le jazz qui remonte loin dans le siècle dernier), la question des minorités culturelles et de leur représentation, via l'introduction croissante des études postcoloniales dont le présent dossier se fait une fois de plus l'écho, s'est depuis durablement implantée dans le débat public et le champ académique français. Cette lettre participe à sa manière à ce large débat. Dans le sillage de *L'Orientalisme*, l'ouvrage fondateur d'Edward Said (1978), les études postcoloniales ont tenté de renverser l'hégémonie culturelle occidentale et de remettre en question une vision européocentriste des objets culturels et de leur hiérarchie. Mais les efforts pour déconstruire le légitimisme de la théorie culturelle européenne ont également abouti bien souvent à un contre-modèle tout aussi simplificateur, qui reconduisait l'essentialisme qu'on était censé avoir déposé — une critique qu'on a parfois émise à l'encontre même du livre de Said. C'est pourquoi la démarche d'un très cartésien « doute radical » à propos des vocables ethniques empruntée par Philip Tagg dans cette lettre ouverte est salutaire. Il semble juste de relever que le terme de musique « noire » (et son corollaire souvent passé sous silence de musique « blanche ») pose problème, même si l'empirisme et l'anti-essentialisme absolu que l'auteur professe peuvent à première vue déconcerter le lecteur et paralyser la discussion.

Toutefois, la qualité des arguments musicologiques apportés justifie qu'on prenne au sérieux le scepticisme méthodologique de Tagg envers des termes aussi couramment admis que musique

« noire » ou « afro-américaine ». Ces arguments ne sont d'ailleurs pas sans rappeler un texte de Denis-Constant Martin publié au début des années 1990 dans une revue de langue anglaise¹ : « Filiation or innovation? ». Dans cet article, Martin rappelait lui aussi l'extrême difficulté d'attribuer de manière unilatérale les caractères les plus saillants de la tradition afro-américaine à l'Afrique, en rappelant comme Tagg l'importance souvent ignorée des apports populaires et folkloriques européen et amérindien dans la maturation historique des caractéristiques qu'on qualifie de « noires » de la musique populaire américaine.

Dès lors, on sent bien que le problème de fond est idéologique. Ce que Tagg veut le plus dénoncer, c'est cette « vision qui non seulement parodie totalement la musique qu'elle canonise [c'est la critique musicologique], mais qui se moque également des musiques de notre propre prolétariat proportionnellement à leur proximité dans le temps et l'espace ». Cette équation très certalienne (voir supra) gêne aux entournures le chercheur européen s'intéressant à la musique du lointain Noir américain, en mettant en doute sa neutralité par rapport à son objet. Mais la question qu'elle lui pose est des plus sérieuses. Qu'est-ce qui nous pousse à adopter une attitude de deux poids deux mesures envers les musiques populaires « noires-américaines » portées aux nues d'un côté, et « blanches-européennes » bien souvent méprisées et objet de trop peu d'attention de l'autre, si ce n'est un certain romantisme face à la musique du prolétariat noir des États-Unis d'Amérique? Voilà qui n'est pas sans rappeler les critiques formulées dès les années 1940 par Ralph Ellison et Richard Wright — deux auteurs noirs — à l'encontre des champions du « Aren't Negroes Wonderful », ces libéraux blancs qui ne peuvent réprimer leur fantasmes sexuels projetés sur la musique afro-américaine². Quelques années plus tard dans « The White Negro » (1957), Norman Mailer retombera dans le panneau en qualifiant le jazz « d'orgasme ». Il reconduit un certain primitivisme nègre sous le déguisement de l'avant-garde *beat* cherchant à se parer de *l'étendard orgiaque* du bop pour se libérer du poids des conventions bourgeoises occidentales. Pour le chercheur « mâle et blanc de classe moyenne » que décrit Tagg, la tentation de « projeter » sur les Afro-américains, dans un acte d'auto-flagellation,

-
1. Denis-Constant Martin, « Filiation or innovation? Some Hypotheses to Overcome the Dilemma of Afro-American Music's Origins », *Black Music Research Journal*, 11 (1), 1991, p. 19-38.
 2. Wright sape toute empathie romantique pour le Noir américain dans son autobiographie, *Black Boy* (1945). Ellison épingle la position des libéraux blancs dans son roman *Invisible Man* (1952). Voir également l'essai d'Ellison sur *Black Boy*, qui fait écho à la dernière partie de l'analyse de Philip Tagg : « Richard Wright Blues » (1945), repris dans *The Collected Essays of Ralph Ellison* (Random House, 1995).

toutes les qualités qui manquent supposément à son propre environnement culturel, est bien là, toujours sous-jacente. On oublie trop souvent, comme le rappelle sèchement Richard Wright, que « le nègre n'est qu'un sous-produit de la civilisation occidentale ».

Reste à déterminer si ce doute radical est une posture tenable à plus long terme. Wright et Ellison — pour continuer sur eux — sont l'exemple typique de la *complexité* du rapport du Noir américain lui-même (car, et c'est là toute la question, il n'y a pas que des chercheurs mâles et blancs de classe moyenne qui se sont exprimés sur le sujet) à l'héritage culturel européen. En effet, tout en professant l'irréductible *occidentalité* des Noirs américains, ils n'en ont pas moins relayé à leur manière la théorie duboisienne de la « double conscience ». À la suite de l'ouvrage fondateur de W.E.B. Du Bois *Les âmes du peuple noir* (1903), ils ont reconnu malgré tout l'existence d'une spécificité de l'expérience noire sur la scène moderne, qui s'enracine non pas dans une essence africaine ou autre, mais dans une expérience de la subordination et ses techniques de résistance quotidienne. C'est bien sûr ce que reprendra, à la fin du xx^e siècle, Paul Gilroy et sa voie médiane entre essentialisme et anti-essentialisme dans *The Black Atlantic* et dont il formule le soubassement théorique à l'aide de Foucault :

« Quoi que puissent affirmer les tenants du constructivisme radical, l'identité noire est vécue comme un sentiment cohérent de l'expérience du moi. Bien qu'elle soit souvent perçue comme une réalité naturelle et spontanée, il reste qu'elle est le produit d'une activité pratique : langage, geste, signes corporels, désirs. » [Et de citer Foucault dans *Surveiller et punir* :] « Il ne faudrait pas dire que l'âme est une illusion, ou un effet idéologique. Mais bien qu'elle existe, qu'elle est produite en permanence, autour, à la surface, à l'intérieur du corps par le fonctionnement d'un pouvoir qui s'exerce sur ceux qu'on punit³... »

En d'autres termes, si l'« âme noire » est une construction, il ne faut pas sous-estimer en retour la puissance d'agir qu'elle recèle. Une fois « construite », elle occupe le terrain, agit et fait agir. Philip Tagg, lui, semble s'arrêter sur un anti-essentialisme de principe. Il n'en reste pas moins que cette lettre ouverte provocatrice est un exercice intellectuel exigeant et toujours d'actualité, pour les études postcoloniales notamment, qui ne peuvent se permettre, après avoir réveillé le vieil universalisme européen un peu trop sûr de lui, de s'endormir sur d'autres certitudes tout aussi dangereuses.

3. Paul Gilroy, *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience* [1993], [trad. J.-P. Henquel] Paris, Kargo, 2003, p. 143.

Peut-on parler de musique noire ? (mais peut-on ne pas en parler...)

par

Yves Raibaud

« ...D'où cette lettre, que j'ai écrite principalement à l'attention de ces étudiants, amis et collègues majoritairement blancs, d'Europe ou d'Amérique du Nord... » — P. TAGG, 1987

Après avoir lu ce texte, je suis un peu grisé, comme si j'avais passé une soirée avec un brillant conteur qui me paraît si proche ! Comme Philippe Tagg est habile de nous dire l'irritation qu'il ressent à entendre l'expression « musique noire », puis à se demander si ce n'est pas une coquetterie de vieux WASP pétri de culpabilité... Mais en même temps, avec quel talent il réfute à l'avance l'objection qui pourrait lui être faite de parler pour « les autres » à partir de sa position d'universitaire blanc !

Quelle est donc cette musique noire qui serait liée à la couleur de la peau ? Tagg commence par démontrer l'inanité de l'expression, de façon à mieux analyser ce qu'elle recouvre. La couleur de la peau, polarisée entre blanc et noir, élimine d'autres couleurs qui deviennent de ce fait « invisibles » (clair ? jaune ?). Elle réduit implicitement l'opposition originelle entre un blanc « pur » européen et un noir « pur » africain. Il en va de même pour la musique : le rejet par une génération de musiciens des codes surannés de la musique classique européenne caricature aussi sûrement celle-ci que les musiques populaires qui lui sont opposées. D'un côté le savant, l'érudit, le distinctif, de l'autre le populaire, le spontané, l'authentique. En ce sens la musique noire cumule les radicalités : c'est un concept englobant. La musique noire est ce vers quoi notre émotion est attirée, un « appât pour nous sentir », une idée qui, participant totalement à notre expérience, nous intéresse. On remplace le critère de la vérité par celui d'intérêt. C'est ce cadrage qu'il faut interroger en ce qu'il construit

des représentations propres au « champ » des musiciens : celles-ci sont d'autant plus efficaces qu'elles s'inscrivent à l'intérieur de systèmes de représentations culturelles et participent à la construction d'arguments qui renforcent encore ces représentations.

La première démonstration de P. Tagg est édifiante : la seule matérialité tangible est la couleur de la peau, le reste n'est que construction. *Blue-note, slide*, syncopes, improvisation etc. qui, dans le sens commun, caractérisent la « musique noire » existent dans toutes les musiques populaires *et* savantes du monde. D'autre part ces éléments ne sont pas systématiquement présents simultanément dans les musiques populaires les plus anciennes des régions du monde où vit une majorité de population à la peau noire ou foncée. On est donc bien en présence d'une généralisation infondée qu'il faut questionner.

La « musique » noire serait-elle une musique caractéristique des *African-Americans*? Une expression artistique africaine (la percussion, la danse, la transe) transportée « dans les cales des navires négriers » se serait maintenue intacte dans les « champs de coton » des États du Sud des États-Unis d'Amérique, puis se serait adaptée et métissée avec d'autres formes de culture européenne populaire, elles-mêmes apportées par des migrants de toute l'Europe. Là encore P. Tagg nous met en garde contre l'absence de sources permettant de vérifier cette hypothèse : il convient de prendre cette interprétation comme un récit légendaire. Quelle documentation avons-nous sur les musiques africaines importées par ceux et celles qui devenaient des esclaves? Les esclaves originaires des royaumes de l'Ouest africain (Sénégal) avaient-ils la même expression artistique que ceux provenant du royaume du Dahomey? Sachant qu'il étaient achetés « à la pièce » par les colons, année après année, est on sûr qu'ils parlaient la même langue, qu'ils avaient les mêmes coutumes, les mêmes dieux? L'hypothèse d'une acculturation (le « métissage culturel » doit être placé dans le cadre d'une déstructuration et d'une restructuration sociales) est ici plus plausible que celui d'un « branchement » qui supposerait l'arrivée d'un ensemble culturel relativement cohérent à une époque donnée. À l'inverse, dans les formes métissées que le récit légendaire attribue à une « culture africaine », il est aisé de retrouver l'apport du colon : culture chrétienne du *gospel*, instrumentarium européen dans le jazz-band, musique tempérée, harmonie issue de la musique classique occidentale etc. Ainsi dans l'analyse des structures de la « musique noire » américaine est-il plus facile de trouver les origines européennes que les origines africaines, qui restent pour la plupart mystérieuses et légendaires.

Si ces apports sont légendaires, quelle est la source de la légende? Le style et le ton de la lettre de P. Tagg (dans laquelle il se défait *a priori* de vouloir faire une démonstration scientifique à usage

purement universitaire) lui permettent de poser une hypothèse centrale et d'oser la corrélation avec d'autres interprétations. La légende de la « musique noire » aurait un rapport avec l'image d'un « noir athlétique » (pour le travail) et « performant sur le plan sexuel¹ » (pour la reproduction). Du récit simplifié qui fait du colon anglo-saxon et protestant (voire puritain) un capitaliste cherchant dans l'achat d'esclave une optimisation de sa réussite économique, P. Tagg arrive à questionner la mise à l'écart des esclaves et le désir ambigu qu'ils inspirent. Il fait ainsi une hypothèse de ce qui peut être le plus matériellement observable dans la création du mythe de la musique noire. Résumons : on n'est pas sûr des sources africaines de la musique noire! on est un peu plus sûr des sources culturelles de la musique des colons blancs. On est tout à fait sûr, par contre, qu'il était nécessaire pour les colons propriétaires d'esclaves de les mettre à l'écart, de les déshumaniser et/ou de naturaliser cette déshumanisation par l'attribution de caractéristiques liées à la couleur de la peau. L'apparition des « musiques nègres » est contemporaine de leur mise en scène par les colons blancs, y compris lorsqu'ils se griment pour « singer » les nègres (les *minstrels*) en accentuant de façon excessive toutes les attitudes corporelles qui peuvent révéler l'animalité sexuelle des nègres! mais ce qu'ils imitent aussi, ce sont les nègres en train de les « singer » à leur tour, soit de façon appliquée et maladroite dans le cadre de l'église, soit de façon rebelle dans leurs fêtes communautaires où ils parodient les danses des « blancs ».

P. Tagg se place ainsi résolument en opposition avec une approche culturaliste de la musique qui verrait les populations noires africaines passer d'une adaptation génétique à leur environnement naturel à une adaptation culturelle, le substrat de la « nature » africaine se retrouvant miraculeusement intact dans le rythme, le swing, la créativité etc. Sans que ses références scientifiques ne soient clairement proposées (mais c'était l'objet même du style « lettre » qu'il avait proposé en préalable), c'est plutôt à l'école de Chicago qu'il se réfère et aux cadres théoriques de l'interactionnisme symbolique (E. Goffmann, H. Becker). L'exemple des *minstrels* qui met en abîme le regard de l'Un sur l'Autre est révélateur de cette co-construction d'un récit culturel. D'autre part le « cadre de l'expérience » est là pour nous rappeler que cette émergence d'une musique se place dans un contexte colonial. S'il y a mélange, c'est plutôt une hybridation (H. Bahba) dans un contexte où l'autorité sur la chose dite (chantée, dansée, puis enregistrée et filmée plus tard par Hollywood) est l'apanage du « blanc » qui détient *da capo al fine* la clef de la partition.

1. C'est-à-dire des « étalons », dotés de gros pénis pour les hommes, de seins, fesses et hanches pour les femmes.

En filigrane du texte de P. Tagg on devine l'intuition d'une génération qui découvre tout juste les philosophes français de la déconstruction : le réel est métaphorique et le langage (le récit) est avant tout un processus de désignation (J. Derrida), ce qui pose comme préalable à toute démarche scientifique la déconstruction des cadres de la connaissance (M. Foucault). C'est probablement aussi à partir des *gender studies* et notamment de J. Butler (1990) que se diffusera dans les *cultural studies* américaines le concept de performativité expliquant les mécanismes de naturalisation des rôles sociaux (d'âge, de genre, de race ou de classe) par la répétitivité et l'itérativité des discours assignant à chacun une identité au sein d'une norme prescrite par le « majoritaire discriminant ».

L'article de P. Tagg est de ce point de vue résolument moderne. Son adaptation à « l'ici et maintenant » que représente une revue française s'intéressant à la musique du point de vue des sciences sociales permet de modéliser une démarche. Elle nous invite à interroger d'autres « musiques noires » dans un contexte européen et ce qui en est dit à grande échelle, d'une chanson apprise à l'école primaire (« *Amstrong, je ne suis pas noir* », chante Claude Nougaro) à la plus sérieuse des revues de jazz ou aux discours des successifs ministres de la Culture sur les musiques du monde et les musiques « métisses² ».

Cependant ce texte ne permet pas de réfléchir aux avantages secondaires que les individus désignés ou se présentant eux-mêmes comme noirs peuvent retirer d'un récit légendaire sur la naturalité de leurs performances musicales. C'est le point essentiel sur lequel les analyses de P. Tagg ne peuvent être complétées que par une approche de type *cultural studies* (S. Hall, T. Jefferson) : la résistance à un ordre culturel porté et maintenu par l'académie et le recrutement élitiste de ses cadres n'est rendue possible qu'à partir du constat que le récepteur n'a qu'une attention relâchée pour les modèles qu'on lui propose et qu'il est capable de les détourner à son profit. Cette ouverture est la posture *a minima* que devraient adopter les universitaires « blancs » lorsqu'ils adoptent une posture critique sur le sujet de la « musique noire » (à moins de faire leurs recherches et de rédiger leurs textes à part égale avec des auteurs « non-blancs ») s'ils ne veulent pas être taxés de surconstruire le modèle qu'ils dénoncent, ce qui revient à priver de toute autonomie les artistes qui revendiquent la musique noire comme une musique identitaire.

2. La « musique métisse » est peut-être en France la version politiquement correcte de la « musique noire » : postcolonialisme guilleret qui tend à nier l'efficace persistance des structures du pouvoir colonial (Jacobs, 2001). Il suffirait de mélanger les races pour que tout le monde se ressemble... ce qui revient à confirmer la naturalité des races et des cultures qui leurs sont attachées.

Références bibliographiques

- AMSELLE, J.-L. (2001), *Branchements, anthropologie de l'universalité des cultures*, Paris, Flammarion.
- APPADURAI, A. (2001), *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la mondialisation*, Paris, Payot.
- BAHBA, H. K. (2007), *Les lieux de la culture, une théorie postcoloniale*, Paris, Payot.
- BASTIDE, R. (1971), *Anthropologie appliquée*, Paris, Payot.
- BECKER, H. S. (1963), *Outsiders. Étude de sociologie de la déviance*, Paris, Métailié.
- BUTLER, J. (2005), *Troubles dans le genre. Pour un féminisme de la subversion* [1990], Paris, La Découverte.
- DELEUZE, G. & GUATTARI, F. (1991), *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Minuit.
- DERRIDA, J. (1972), *La dissémination*, Paris, Seuil.
- FOUCAULT, M. (1976), *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard.
- GOFFMAN, E. (1979), *La mise en scène de la vie quotidienne. 1, La Présentation de soi*, Paris, Minuit.
- HALL, S. & JEFFERSON, T. (ed.) (1977), *Resistance Through Rituals. Youth Subcultures in Post-War Britain*, Londres, Routledge.
- JACOBS, J. M. (1996), *Edge of Empire. Postcolonialism and the City*, London, New York, Routledge.
- NDAGANO, B. (2000), *Le nègre tricolore, littérature et domination en pays créole*, Paris, Servédit.
- SAID, E. W. (1978), *Orientalism*, Londres, Routledge and Keagan.
- SAYAD, A., (1991), *L'immigration ou les paradoxes de l'altérité*, Paris, De Boeck.
- SPIVAK, G. C. (1988), « Can the subaltern speak? », in *Marxism and the Interpretation of Culture*, p. 271-313, New York, Routledge.
- STOKES, M. (1994), *Ethnicity, Identity, and Music. The Musical Construction of Place*, Oxford, Berg.
-