



HAL
open science

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

Yves Raibaud

► **To cite this version:**

Yves Raibaud. Peut-on parler de musique noire? (mais peut-on ne pas en parler...). Volume! La revue des musiques populaires, 2008, 7, pp.171-175. 10.4000/volume.326 . halshs-00335273

HAL Id: halshs-00335273

<https://shs.hal.science/halshs-00335273>

Submitted on 2 Feb 2009

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Lettre ouverte à propos des musiques « noires », « afro-américaines » et « européennes »
Par Philippe Tagg

Commentaire : Yves Raibaud, ADES-CNRS, Bordeaux

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

« ...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 *waspy* 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 ? P. 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 *Afran-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 Etats-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 sociale) est ici plus plausible que celui d'un « branchement » qui supposerait l'arrivée d'un ensemble culturel relativement cohérent à une époque donnée. A 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 sexuel »¹ (pour la reproduction). Du récit simplifié qui fait du colon anglosaxon 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 un 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.

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 (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

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

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 « métisses »².

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.

- 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. Etude de la sociologie de la déviance*, Paris, ed. Métailé.
Butler, J. (2005 [1990]) *Troubles dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, Paris, La Découverte.
Deleuze G., Guattari F (1991), *Qu'est-ce que la philosophie*, Paris, Minuit
Derrida, J. (1972), *La dissémination*. Paris, Le Seuil, 410p.
Foucauld, 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, Editions de Minuit
Hall, S., Jefferson T., (1977) *Resistance Through Rituals*, 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
Saïd E.W. (1978) *Orientalism*, Londres, Routledge and Keagan
Sayad A., (1991), *L'immigration ou les paradoxes de l'altérité*, Paris, De Boeck
Spivack G.C. (1988) Can the subaltern speak ? in *Marxism and the Interpretation of Culture*, p. 271-213, New-York, Routledge
Stokes M., (1994), *Ethnicity, Identity, and Music. The Musical Construction of Place*, Oxford, Berg.

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 (J.M. Jacob, 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.