

**Alice Aterianus-Owanga et Jorge P. Santiago
(dir.)– *Aux sons des mémoires. Musiques, archives et
terrains***

Juan Javier Rivera Andía

Émulations – Revue de sciences sociales
2019, Comptes rendus critiques, En ligne.

Article disponible à l'adresse suivante

<https://ojs.uclouvain.be/index.php/emulations/article/view/crrivera>

Pour citer cet article

Juan Javier Rivera Andía, « Alice Aterianus-Owanga et Jorge P. Santiago (dir.)– Aux sons des mémoires. Musiques, archives et terrains », *Émulations*, en ligne. Mise en ligne le 24 octobre 2019.

DOI : 10.14428/emulations.cr.077

Distribution électronique : Université catholique de Louvain (Belgique) : ojs.uclouvain.be

© Cet article est mis à disposition selon les termes de la Licence *Creative Commons Attribution, Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International*. <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Éditeur : Émulations – Revue de sciences sociales / Presses universitaires de Louvain
<https://ojs.uclouvain.be/index.php/emulations>

ISSN électronique : 1784-5734

Alice Aterianus-Owanga et Jorge P. Santiago (dir.) – *Aux sons des mémoires. Musiques, archives et terrains*

Juan Javier Rivera Andía¹

Recensé : Alice Aterianus-Owanga et Jorge P. Santiago (dir.), *Aux sons des mémoires. Musiques, archives et terrains*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2016 (« Nouvelles Écritures de l'anthropologie »), 206 p.

Ce livre est un recueil de sept travaux ethnographiques écrits par des ethnologues, des musicologues ainsi qu'un sociologue. Malgré l'absence d'organisation éditoriale autre qu'un encadrement de textes plus ou moins hétérogènes par une introduction et une postface, une plus forte affinité thématique des réflexions portant sur des archives se dégage vers la fin de l'ouvrage (en particulier, dans les chapitres dédiés aux cas congolais, français et portugais). Tous les chapitres sont consacrés aux « processus mémoriels » (p. 5), aux débats d'authenticité (en particulier dans des contextes urbains) et au rôle public de la musique dans des régions assez diverses. En ce qui concerne les régions analysées, elles se situent en Afrique francophone –Afrique centrale (spécifiquement Gabon et Congo) et occidentale (représentée par le Mali) –, mais aussi en dehors de ce continent : on y trouve des chapitres concernant l'Amérique du Sud (avec le cas du Brésil), l'océan Indien (avec La Réunion) et l'Europe (les deux derniers travaux portent sur des archives françaises et portugaises).

Les directeurs de l'ouvrage (Alice Aterianus-Owanga et Jorge P. Santiago) évoquent en introduction la question de recherche qui traverse, selon eux, chacun des chapitres, à savoir les multiples relations entre musique, mémoire collective, histoire et archive (sonore) :

Comment les musiques et les récits sonores accompagnent-ils la formation des mémoires collectives ? Quelles places occupent-ils au sein de sociétés et de régimes d'historicité pluriels [...] ? Quelles fonctions jouent l'ethnologue, l'ethnomusicologue, le sociologue ou l'historien dans la production et l'utilisation de ces archives sonores ? (p. 6).

Ce volume collectif soulève ces questions en interrogeant les rôles de la création, de la diffusion et de la réception des musiques pour la construction des traces du passé (p. 11). Si chaque chapitre nous offre une réponse attentive au contexte qu'il traite, presque tous considèrent les relations entre musiques et travail de mémoire comme,

¹ Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Perú), Escuela Profesional de Antropología.

pour reprendre le terme de la postface de l'historien spécialiste de l'Afrique centrale francophone Bogumil Jewsiewicki-Koss, tout à fait « indissociables » (p. 199).

Dans le cas du Mali, l'anthropologue Anaïs Pourrouquet explore et analyse, à travers des témoignages qu'elle a réunis de musiciens et chefs d'orchestres nationaux, l'histoire de la relation entre la formation des « orchestres modernes » et la politique culturelle du régime de Modibo Keita (qui proclama l'indépendance du Soudan français et devint président de Mali dans les années soixante). Son chapitre explore les rapports entre les marches musicales et les régimes de légitimité des pouvoirs que connaît ce pays :

Si les questions consensuelles [...] révèlent les enjeux de classe qui traversaient à la fois la société et les orchestres au moment décisif de l'Indépendance, les incohérences et les discordances révèlent davantage des enjeux de légitimité... À chaque marché musical son régime de légitimité et à chaque régime de légitimité sa question historique non consensuelle. (p. 43)

Au Gabon, l'anthropologue et réalisatrice Alice Aterianus-Owanga s'intéresse à la réception de la musique du chanteur Michael Jackson, dans les années qui suivent sa visite à Libreville en 1992, quand « la star » (p. 47) est reçue et décorée par Omar Bongo (un des dictateurs le plus longtemps resté au pouvoir dans ce pays). En considérant les processus de formation des scènes musicales urbaines et des identités dans le Gabon postcolonial (p. 48), elle explore des appropriations et réarrangements de la musique de Michael Jackson réalisés dans le but d'atteindre « un style » (p. 63) considéré typique du Gabon ou même d'aboutir à une chanson « gabonisée » (p. 64). L'auteur se demande quelles mémoires collectives et quels processus d'identification se forment aujourd'hui dans ce pays africain : « De quelle manière les figures de musiciens afro-américains ont-elles accompagné les processus de formation [...] des scènes musicales et des identités dans le Gabon postcolonial ? ».

La dernière région d'Afrique abordée par ce livre est le Congo-Brazzaville. Entre les divers cas de prophétismes de ce pays, l'ethnologue et musicologue Fred O. Biyela analyse celui fondé par le catéchiste catholique Victor Malanda (1915-1971) : le mouvement de Croix-Koma. Après avoir rêvé qu'un résistant colonial lui confiait une mission prophétique, ce catéchiste catholique quitte son exil au Congo belge et rentre au Nkankata, situé à quelques kilomètres de la capitale de son pays. Le choix de Biyela de se concentrer sur ce mouvement est certainement lié à sa remarquable découverte des archives privées des cantiques de ce mouvement prophétique. L'auteur-compositeur de ces cantiques paraît être le fondateur même de ce mouvement religieux qui a proscrit la transe, la sorcellerie et les fétiches. Bien qu'on ne dispose pas encore d'une compilation exhaustive des cantiques de ce prophète congolais, ce chapitre en transcrit et en analyse certains qui présentent beaucoup d'intérêt, soit par la « mémoire coloniale » dont ils sont porteurs, soit pour leur éloignement de « certains cadres canoniques de la liturgie catholique » (p. 124). Biyela clôture son chapitre en décrivant la récente « profanisation » de ces hymnes religieux par des musiciens congolais reconnus et très populaires,

grâce à quoi aujourd'hui ceux-ci sont joués dans « les night-clubs les plus branchés » de Brazzaville.

En dehors du continent africain, l'ethnomusicologue Guillaume Samson étudie les modes d'affiliation (p. 116) et de patrimonialisation liés, dans La Réunion des années 1950-1970, au Segá (p. 113). Le Segá est un style de musique dansante et populairement considéré comme « improvisé » et « émotionnel ». Les catégories de musiques « endogènes » et musiques « exogènes » aident Samson à considérer le poids des aspirations mémorielles dans la négociation des frontières de la « réunionnité » musicale contemporaine (p. 98) : « Dans le contexte multiculturel réunionnais, la valorisation de tel ou tel pan de la culture musicale [...] suscite presque systématiquement des réactions publiques [...] Dans ce cadre, nous questionnerons la place, les formes et les usages de l'archive et du souvenir » (p. 99). Samson explore ainsi comment divers modes d'affiliation (qu'il nomme « hérédité », « cousinage » et « modernité ») donnent lieu à des stratégies musicales permettant aux musiciens de s'inscrire dans les rapports de forces historiques, culturels, religieux et identitaires qui traversent La Réunion aujourd'hui.

Un autre cas exploré est celui du genre musical gafieira de Brasil – qu'accompagne une danse de couple de salon, originale de Rio de Janeiro. Ici, Jorge P. Santiago, anthropologue spécialiste de l'Amérique Latine, examine les codes de conduite liés à la danse de salon et de couple (ainsi que la performance musicale qui les accompagne) comme des modes singuliers d'expression et de transmission de la mémoire (p. 74). L'auteur argumente que « ces modalités relèvent à la fois de l'archive, transmises par l'intermédiaire de récits, de documents et de sonorités, et de la mémoire orale et corporelle ». De cette manière, à travers l'idée d'« archive vivante » (p. 93), il utilise une définition des archives qui surpasse celle qui se limiterait « aux documents susceptibles d'être conservés » (p. 74). La problématisation de la notion d'archive est également le thème des deux derniers chapitres commentés ici.

Outre ces cas ethnographiques basés sur des expériences de terrain hors Europe, les deux derniers chapitres de l'ouvrage sont dédiés à des archives musicales spécifiques de France et de Portugal. D'un côté, Cyril Isnart (anthropologue intéressé par les processus de patrimonialisation de la musique en Europe) s'interroge sur l'importance et la problématique des archives musicales privées dans un pays où il n'existe pas d'archives sonores nationales (p. 173). L'auteur signale que cette lacune persiste au Portugal malgré l'abondance d'archives spécialisées mais éparpillées (comme celles du fado) et l'importante tradition de transcription de « traditions musicales rurales » (p. 174) depuis le milieu du XIX^e siècle. Dans ce chapitre, il examine les vidéos d'ensembles musicaux de genres divers publiées sur Internet depuis 2011 par Tiago Pereira, un documentariste et amateur de musique populaire au Portugal. Isnart considère le projet de diffusion musicale à travers des vidéos chargées sur Internet par Pereira comme « une expérience non institutionnelle de mise en archive de la musique » (p. 176). Cette caractéristique produit des problèmes comme celui d'un Pereira qui, en cherchant à ce que son projet soit « mieux accepté par le monde universitaire [et ses critiques] », affirme

que « le critère [pour publier certaines musiques et pas d'autres], c'est qu'il n'y a pas de critère » (p. 193). Selon Isnart, ce principe de Tiago Pereira a pour conséquence d'ajouter « de la confusion au désordre » (p. 193). Finalement, malgré l'adoption peu problématisée par le projet de Pereira du concept anglo-saxon de *roots music*, celui-là est considéré par Isnart comme l'ouverture d'un « nouvel espace social pour la musique portugaise, qui repousse les limites d'une lecture mécanique, institutionnelle et homogène des usages de la culture » (p. 195).

De l'autre côté, le sociologue Jean-Paul Thibaud analyse les archives accumulées en quarante ans d'existence du Centre de recherche sur l'espace sonore et l'environnement urbain (CRESSON), une équipe de recherche architecturale et urbaine fondée à l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble en 1979. En essayant de trouver des critères pour l'archivage de ces collections – avec des questions de métadonnées, de format et d'assemblage (p. 166) –, l'auteur déclare vouloir prendre acte « de la pluralité de modes d'existence du monde sonore et de son archivage » (p. 147). Dans son effort d'esquisser « un cadre analytique permettant l'archivage » (p. 149) de matériaux sonores et de recherches sur le son, Thibaud fait l'une des observations les plus intéressantes du livre :

[...] le caractère fondamentalement contextuel de l'expérience sonore. Un son n'a d'existence qu'à partir de ses conditions de production, de propagation et de réception. Pas de son sans un contexte pour le faire advenir, pour le transporter, le qualifier et le configurer. Le son n'est pas seulement contextualisé, il témoigne lui-même d'un pouvoir de contextualisation et participe pleinement de la situation dans laquelle il est enchâssé. (p. 165)

En effet, la réflexion sur les archives musicales, bien que sa relation avec les autres chapitres ne soit pas explicitée par les directeurs de l'ouvrage, pourrait constituer la part la plus intéressante de cet ouvrage. Ce type de réflexion nous permet aussi de signaler une question qu'il nous paraît être toujours utile d'inclure dans des ouvrages comme celui-ci. Comment comprendre ce « pouvoir de contextualisation » que, selon Thibaud, le son possède, sans s'interroger en même temps sur la nature (ou, si l'on veut, l'ontologie) de la musique pour les peuples dont on enregistre les musiciens. Malgré son apparence purement théorique, une telle question nous semble tout à fait cruciale pour comprendre les effets de processus tels que la patrimonialisation et les jeux identitaires autour de la musique. Quelles sont les composantes essentielles de la musique pour les habitants des régions explorées dans cet ouvrage ? Qu'est-ce que la nature du son pour les collectivités visitées par les auteurs ? L'intégration de ces questions essentielles pourrait en effet être utile au vu du sujet du livre.

Par exemple, dans ce contexte, certains anthropologues spécialisés dans l'étude des collectivités amérindiennes² ont remarqué les difficultés de parler de « musique » comme d'un objet et suggèrent que cette notion n'a de sens que si l'on se rappelle qu'elle ne désigne pas plus qu'une qualité de certains types de communication : « It is legitimate to speak of music if we bear in mind that we are referring to a quality rather than to a thing » (Brightman, 2016 : 100). Est-ce que les expériences sonores ou les musiques présentent la même nature dans tous les cas étudiés dans cet ouvrage collectif, qui embrasse tant l'histoire des hymnes religieux du prophétisme congolais que l'expérience sonore urbaine dans les villes françaises d'aujourd'hui ?

En somme, si « what we call music or musical instruments may not always be considered music or musical instruments by the people of the cultures themselves » (Olsen, 2007 [2000] : 39), l'étude des expressions musicales requiert une attention constante quant au caractère approprié des outils analytiques utilisés. De plus, il est aussi important d'explorer les perceptions et les catégories des différents sens et de leurs systèmes axiomatiques. Cet appel à la réflexion – intitulée *sonic perspectivism, ambient multinaturalism* (Brabec, 2012) ou *sonorism* (Lewy, 2015 : 85) – rejoint l'importance d'une prise de conscience des conséquences sociales des catégories analytiques préalables dans l'étude des expressions musicales. Si l'on oublie cela, ces études de musiques, d'archives et de mémoires concentrées sur l'analyse des stratégies d'appropriation par les musiciens (et leur auditoire) dans le cadre de l'ethnicité, de la mercantilisation ou de l'exotisation, finissent par trivialisent une réflexion sur la nature de la musique et ses composantes chez des peuples ethnographiques, une réflexion hautement nécessaire aujourd'hui.

Pour terminer, en ce qui concerne l'organisation du livre, une division des chapitres selon le traitement ou la nature des archives musicales concernées (au lieu d'une absence totale de sections) aurait été bénéfique. Sans cette organisation, le lecteur est livré à une expérience qui le fait passer, sans transition, des « archives vivantes » aux archives institutionnelles. Cela est d'autant plus surprenant qu'une organisation de ce type est évoquée en introduction, mais sans être mise en œuvre par la suite³. De plus, cet ouvrage présente un certain déséquilibre entre les dialogues établis par ses auteurs avec des études francophones et non francophones, même si leurs thématiques se révèlent assez similaires. Malgré ces défauts, *Aux sons des mémoires* reste un livre intéressant, ne serait-ce que par sa démonstration de la vastitude qui semble être indissociable du phénomène musical.

² Il aurait été utile dans cet ouvrage, à défaut de s'engager dans un véritable dialogue avec les études amérindiennes, tout au moins d'inclure quelques références à ces travaux pertinents pour des problématisations similaires qui sont publiées en langue française.

³ Dans l'introduction, on peut lire : « La troisième et dernière partie de l'ouvrage, "Archiver le sonore : acteur, enjeux, modalités", est composée de deux chapitres » (p. 14). Cependant, cette partie n'existe pas à l'intérieur du livre, que ce soit sous ce titre ou un autre.

Bibliographie

- BRABEC B. (2012), « About magical singing, sonic perspectives, ambient multinaures, and the conscious experience », *Indiana*, 29, p. 73-101.
- BRIGHTMAN M. (2016), *The Imbalance of Power: Leadership, Masculinity and Wealth in the Amazon*, Oxford, Berghahn.
- LEWY M., BRABEC B., GARCIA, M. (2015), « Introducción », in B. Brabec, M. Lewy et M. García (dir.), *Sudamérica y sus mundos audibles*, Berlin, Indiana, p. 7-26.
- OLSEN D. (2007 [2000]), « The Distribution, Symbolism, and Use of Musical Instruments », in D. Olsen et D. Sheehy (dir.), *The Garland Handbook of Latin American Music*, New York, Routledge, p. 38-52.