

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2009)
Heft: 108

Artikel: Du transnational en musique : vers une musicologie de la contemporanéité proche = Transnationale Musik : Versuch einer musikwissenschaftlichen Gegenwartssprache
Autor: Siciliano, Giancarlo
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927716>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 30.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Transnationale Musik – Versuch einer musikwissenschaftlichen Gegenwartssprache

Seit den achtziger Jahren sind anthropologische Annäherungen an Kunst und Musik charakterisiert durch eine transnationale Tendenz der Generalisierung, die «national-ästhetische» Ansätze endgültig überwindet. Die Musikwissenschaft steht noch immer vor der Herausforderung, neben urbanen populären Musikkulturen zumal im Bereich des Jazz auch globale Entwicklungen in Betracht zu ziehen. Giancarlo Siciliano diskutiert einige neue Ansätze «transnationaler» Auseinandersetzung mit Musik.

L'ETHNOMUSICOLOGIE URBAINE : LA TRADITION COMME INVENTION

Depuis les années quatre-vingt-dix les approches anthropologiques à la musique se caractérisent par une mutation issue d'un processus généralisé que l'on pourrait, à défaut d'une meilleure désignation, qualifier de transnational. Un tel mouvement, qui se manifeste d'abord au niveau des pratiques de cette réalité et fiction politico-économique tautologiquement appelée *World Music*, se déploie en extension transdisciplinaire par l'impulsion de nombreux travaux en langue anglaise parmi lesquels ceux de Georgina Born et David Hesmondhalgh², Veit Erlmann³, Jocelyne Guilbault et Line Grenier⁴. Car les savoirs ethnomusicologiques appellent aujourd'hui un terrain d'élaboration théorique vouée à l'étude des pratiques telles qu'elles se déploient sur la courte durée et au-delà des frontières — politiques, conceptuelles et disciplinaires — ayant démarqué l'*artistique* du *populaire*. Mais il n'y a là aucune nouveauté : une tel projet disciplinaire, que l'on pourrait placer provisoirement sous l'égide d'une « ethnomusicologie urbaine », s'inscrit déjà dans le cadre d'une micro-musicologie générale des faits musicaux⁵. Celle-ci prend en charge le travail de disjonction des postulats de la désormais lointaine *Vergleichende Musikwissenschaft* : car nous devons reconnaître, avec Veit Erlmann et parmi les nombreuses transformations qui s'opèrent au cœur des savoirs musicaux, « le déclin de la valeur heuristique d'anciens modèles conceptuels [tels ...] l'Occidentalisation, le syncrétisme, l'acculturation ou l'urbanisation ».⁶

Ce constat nous amène à la question de savoir si des stratégies déployées par les ethnomusicologues, malgré l'insistance et la pertinence avec laquelle ils interrogent le contexte socio-culturel du fait musical, se sont avérées être peu adéquates face à une certaine reconfiguration épistémologique des sciences humaines en général et des savoirs musicaux en particulier. Le psychanalyste et pianiste amateur Félix Guattari en appelait ainsi à un paradigme « éthico-esthétique »⁷ apte à réduire l'écart entre le scientifique, le politique et l'esthétique dans toute pratique sociale — perspective transversale qui marque, de manière nécessaire et décisive, une distance à l'égard des analyses effectuées en

vue de la musique « elle-même » en tant qu'objet supposé clos, imperméable à toute percée d'un dehors socio-historique.

Or l'ethnomusicologie est censée étudier les musiques dites traditionnelles, c'est-à-dire de tradition orale. Mais dans la mesure où elle se définit par le choix d'une méthode plutôt que par un choix d'objet *a priori* délimité⁸, en l'occurrence, ces musiques dont la tradition ne fait que se réinventer en permanence⁹, l'ethnomusicologie est aussi à même d'analyser les musiques populaires urbaines inscrites dans une logique de globalisation économique lesquelles, de ce fait, ne s'opposent pas purement et simplement aux traditions écrites pas plus qu'elles ne s'opposent aux musiques d'art en tant qu'objets d'analyse ethnomusicologique. Ce débat n'est pas sans rappeler d'autres fausses oppositions qui entravent le polylogue inter-musicologique contemporain : que l'on pense, parmi de nombreux exemples, à l'inexactitude avec laquelle on pose le problème de l'opposition censée séparer l'écriture de l'oralité. Comme l'avait relevé Félix Guattari avec remarquable acuité transdisciplinaire, « l'oral le plus quotidien est surcodé par le scriptural [... de même que] le scriptural le plus sophistiqué est travaillé par l'oral »¹⁰. Ce travail de surcodage réciproque s'effectue à l'intérieur du rock, du jazz ou des musiques actuelles dont le classement ne va pas de soi : musiques *atopiques*, *pluritopiques* et *hors-statut* d'après une faculté de jugement musicologique européenne acharnée à ne pas se rendre à l'évidence d'après laquelle

« l'oralité et l'écriture peuvent être considérées comme deux modalités à travers lesquelles la transmission du patrimoine de savoirs et les comportements d'un groupe social ou d'un peuple peuvent avoir lieu. Ainsi, [...] elles sont coprésentes dans les processus de communication, ne serait-ce qu'en proportions différentes. C'est la raison pour laquelle le recours à l'écriture n'implique pas toujours un renoncement à l'oralité; de même que celle-ci ne se présente jamais dans sa pureté supposée, c'est-à-dire, déliée de tout processus de codification ».¹¹

De ce point de vue — et afin de cerner la réalité déterritorialisante des musiques de notre contemporanéité — ce qu'a pu écrire à ce sujet l'ethnomusicologue australien Tony Mitchell

1. Cet article reprend, à quelques modifications près, certains passages d'une communication écrite présentée au colloque « Musique et globalisation » tenu à Montpellier le 21 et 22 octobre 2008. Je tiens à remercier, en premier lieu, Makis Solomos pour avoir rendu possible ma participation à cette manifestation ainsi que tous les participants avec lesquels j'ai pu dialoguer à cette occasion et, plus particulièrement, Christian Béthune, Trần Quang Hải, François Bernard Mâche, Laurent Aubert, Carmen Pardo et Julie Brown.

2. Cf. Georgina Born et David Hesmondhalgh (éds.), *Western Music and its Others. Difference, Representation and Appropriation in Music*, University of Cambridge Press, 2000.

3. Cf. « The Politics and Aesthetics of Transnational Musics », *The World of Music*, vol. 35 (2), Berlin.

4. Cf. « "Authority" Revisited: The Other in Anthropology and Popular Music Studies », *Ethnomusicology*, vol. 34, n° 3, Society for Ethnomusicology, 1990.

5. Notamment depuis la publication de l'article de Mark Slobin, « Micromusics of the West: A Comparative Approach », *Ethnomusicology*, vol. 36, n° 1, Society for Ethnomusicology, 1992.

est d'une importance capitale pour le champ disciplinaire ici envisagé pour qui il va de soi d'accorder une légitimité ethnomusicologique à ces musiques urbaines récentes qualifiées de « transnationales » auxquelles s'annexe désormais la tradition afro-américaine du jazz dans toute son extension et renouvellement récent. C'est le mouvement de déterritorialisation — que de nombreux ethnomusicologues nous remémorent¹² — que Félix Guattari a pu suivre par l'emploi de termes qui croisent, en les amplifiant, les discours musicologiques :

A travers la subjectivité noire, il y a eu conjonction des rythmes, des lignes mélodiques des ritournelles les plus résiduelles de l'imaginaire des ethnies africaines déportées avec l'imaginaire religieux du christianisme, avec un nouveau type d'instrumentation, avec un nouveau type de socialisation au sein même de l'esclavage. Il y a eu aussi les rencontres intersubjectives avec les musiques folk blanches qui se trouvaient là. Il s'est donc produit une sorte de recomposition de territoires existentiels subjectifs au sein desquels s'est affirmé une subjectivité de résistance de la part des Noirs. [...] On a avec le jazz un exemple de plongée chaotique dans une dérégulation presque totale, l'esclavage des Noirs, qui a enrichi les leaders de la musique la plus élaborée.¹³

Nous venons d'utiliser à plusieurs reprises le mot de *tradition*. Or celui-ci est d'autant plus sujet à caution qu'il se laisse infléchir par cette logique — revêtu de fausse nouveauté — de la transnationalité. Depuis l'archéologie de Foucault, ce que l'on subsume sous la catégorie de tradition ne se laisse plus concevoir comme une trajectoire d'objets immuables et transcendants à travers les lieux et les époques, mais bien plutôt comme un champ discursif d'autant plus problématique qu'il « vise à donner un statut temporel singulier à un ensemble de phénomènes à la fois successifs et identiques (ou du moins analogues) »¹⁴. Autrement dit, la tradition est ce qui « permet de repenser la dispersion de l'histoire dans la forme du même ; [et ce qui...] autorise à réduire la différence propre à tout commencement, pour remonter sans discontinuer dans l'assignation indéfinie de l'origine »¹⁵. Le transnational problématise cette illusion de continuité d'autant plus que la tradition se présente sous la forme d'une interaction permanente avec l'implication de l'ethnomusicologue : loin d'être figée en une entité immuable, elle se laisse ainsi scander en trois temps forts, à savoir la *préservation*, la *mémorialisation* et la *médiation*¹⁶.

Si la musique peut franchir des frontières nationales au profit de « nationalités déterritorialisées »¹⁷, elle peut aussi s'affranchir d'une certaine hégémonie anglocentrique telle que Tony Mitchell et Simon Frith nous ont sollicité à la repenser : « Le modèle de l'impérialisme culturel opposant les nations entre elles doit être remplacée par un modèle post-impérial d'un nombre infini d'expériences locales et de réponses à ce qu'on partage de manière globale »¹⁸.

De ces expériences locales et globalement partagées, il est intéressant de relever celle, en guise d'exemple parmi d'autres, qui a opposé le chanteur brésilien Gilberto Gil à Paul Simon : le brésilien reprochait à ce dernier d'avoir pris et maintenu une posture colonialisante à l'égard de son peuple. Lors d'un entretien, Gilberto Gil rappelait que les préoccupations du chanteur anglais ne faisaient qu'effleurer les questions politiques qui concernaient Bahia de plus près ou le Brésil en général. Dans le marché mondial du disque, de telles manœuvres autolégitimantes ont pu se reproduire à grande échelle et à une fréquence considérable — comme

l'atteste la continuité avec laquelle David Byrne a pu produire, le long des années quatre-vingt dix, une série de compilations de divers artistes sud-américains insuffisamment connus sur le marché mondial.

Mais en amont de ces phénomènes de réception des musiques transnationales actuelles — et des tensions politiques qu'elles engendrent souvent — il est nécessaire de tenir compte de ce qui a eu lieu à des conjonctures historiques antérieures. Aux années soixante-dix, par exemple, Massimo Villa parlait déjà de « pan-méditerranéisme »¹⁹ à propos du groupe italien Area, piloté par le vocaliste d'origine grecque Demetrio Stratos, qui était sans doute le plus actif dans l'effervescence d'une Italie qui articulait le politique au musical en permanence. Affranchi de certaines contraintes telles les obligations contractuelles avec des labels anglais auxquels étaient liées les groupes Il Banco del Mutuo Soccorso et La Premiata Forneria Marconi, Area avait réussi à forger une ambitieuse et singulière esthétique en vue de laquelle il expérimentait, aux frontières du rock et du jazz, entre autres traditions musicales dont celles de la Grèce et des pays arabes, de l'électroacoustique, du chant diphonique et des techniques vocales transversales aux genres pop et rock déjà établis.

Ces exemples depuis peu de temps pris en charge par de nouveaux axes de recherche représentent ce qu'il y a de plus décisif à l'intérieur de l'ethnomusicologie de la contemporanéité ici envisagée — son but étant de cerner, au sein de toute pratique musicale, des enjeux éthico-esthétiques immuables à toute manifestation musicale dans son émergence quotidienne en-deçà et au-delà des technologies d'écoute polarisée entre celle, dite « structurale » d'après Adorno, et celle de Benjamin, soi-disant « distraite ». Mais avant de conclure ce petit survol, il conviendrait de s'attarder pour un instant sur le jazz en tant qu'exemple privilégié du processus de transnationalisation musicale.

L'ÉMERGENCE DU CHAMP JAZZISTIQUE

Le jazz ou, plus généralement, ce que Michel-Claude Jalard²⁰, Alexandre Pierrepont²¹ et Christian Béthune²² nomment *champ jazzistique*, laisse apparaître les contours *transnationaux* et *translationaux*²³ d'un même phénomène que Paul Gilroy²⁴ appelle l'*Atlantique noir*. Si un tel entre-deux constitue une véritable réinvention géopolitique et identitaire donnant lieu à des nouvelles spécificités musicales résolument *supranationales*, il est licite de s'interroger sur les processus amorcés par la conjonction entre villes et pratiques musicales distinctes quant à leurs traits stylistiques et leur singularité locale²⁵ : comment concevoir la musique de Jelly Roll Morton, Sidney Bechet et Kid Ory sans la Nouvelle Orléans ? Ou celle de King Oliver sans Chicago ? Benny Moten et Count Basie sans Kansas City ? Ou encore, Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Bud Powell, Charles Mingus, Thelonious Monk et toute la mouvance du *bebop* sans New York ?

En dessinant des trajectoires allant du local vers le global et de la ville à la « ville-monde »²⁶, le jazz s'est transformé en *champ jazzistique* par l'inclusion de formes plus récentes telles le *hip hop* et la *drum'n'bass* mais aussi et surtout en récitant toute notion de repli et isolement identitaire à une vitesse qui lui a permis d'échapper à la mesure d'une certaine historiographie occidentale. Car au moment de son émergence, écrit Christian Béthune, le champ jazzistique s'est-il trouvé dans une situation éminemment paradoxale. En effet, bien que son propos fût, dès l'origine, étranger aux visées propres de l'Occident, l'expression

6. Veit Erlmann, *art. cit.*, p. 4. Sauf indication contraire, toutes les traductions françaises sont de l'auteur.

7. Cf. *Chaosmose*, Paris, Gallée, 1992, p. 149.

8. Cf. Mantle Hood, « The Challenge of Bi-Musicality », *Ethnomusicology*, vol. 4, n° 2, Society for Ethnomusicology, 1960.

9. Cf. Comme le rappelle si bien Laurent Aubert en mettant à distance l'opinion courante d'après laquelle les musiques traditionnelles ne seraient que « des survivances du passé, demeurées à un stade préindustriel de leur développement et maintenues en vie soit par ignorance, soit par nostalgie ». Cf. « La tradition en question : un problème de limites » in *La musique de l'autre. Les nouveaux défis de l'ethnomusicologie*, Genève, Georg, 2001, p. 35.

10. Cf. « La pulsion, la psychose et les quatre petits foncteurs », *Chimères*, n° 20, Paris, 1993, p. 135.

11. Cf. Giorgio Rimondi, *Il suono in figure. Pensare con la musica*, Scuola di Cultura Contemporanea, Mantova, 2008, p. 12.

12. Cf. Nous nous bornerons ici à citer, à titre indicatif, Jean During, *Musiques d'Asie centrale. L'esprit d'une tradition*, Paris, Cité de la Musique/Actes Sud, 1998 et Kay Kaufman Shelemay, « The Ethnomusicologist and the Transmission of Tradition », *The Journal of Musicology*, vol. 14, n° 1, University of California Press, 1996.

13. Félix Guattari, *art. cit.*, p. 120.

14. Cf. *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 33.

15. *Ibid.*

16. Cf. Kay Kaufman Shelemay, *art. cit.*

17. Pour reprendre une autre expression de Félix Guattari puisée, cette fois-ci, dans son petit livre *Les trois écologies*, Paris, Gallée, 1989, p. 66.

18. Cf. Simon Frith, « Anglo-America and its Discontents », *Cultural Studies*, n° 3, vol. 5, Routledge, Londres/New York, 1991, p. 268.

19. Cf. son texte de pochette de disque

jazzistique s'est presque entièrement déployée à l'intérieur du monde occidental, et placée de ce fait en perspective de présupposés, de conventions, de problématiques et d'intérêts qui n'étaient pas les siens. Le jazz aura donc d'emblée été confronté aux stratégies et aux valeurs fondatrices d'un univers culturel dont, *a priori*, il n'avait que faire, mais qui pourtant infléchissaient sa poésie. En se structurant à l'intérieur d'un espace d'incompréhension radicale, le « champ jazzistique » aura émergé d'un malentendu²⁷.

C'est ainsi qu'il a pu anticiper le phénomène de la *globalisation* à propos duquel on s'est trop attardé sur l'aspect économique orienté vers la diffusion d'un ensemble d'objets disparates et confusément subsumés sous la rubrique de *World Music*. Si l'on peut convenir que toutes les musiques sont du monde, ne serait-il pas plus fructueux de déplacer l'attention vers d'autres enjeux plus problématiques tels la longue série d'antécédents historiques qui rendent possible l'essor de ce phénomène ? Veit Erlmann voit en 1890 le moment qui annonce une « symbiose épistémologique entre modernités africaine et occidentale »²⁸. Ce double mouvement relève, plus largement, de ce que cet auteur appelle une « imagination globale », à savoir l'ensemble de « moyens par lesquels l'on déplace les contextes d'un savoir et l'on accorde à certains phénomènes un sens au-delà du domaine immédiat de l'expérience personnelle »²⁹. Les grandes figures paradigmatiques de l'archive jazzistique pouvaient-elles faire autrement que voir à la fois en-deçà et au-delà de leur expérience personnelle ? Leurs luttes identitaires — et les objets musicaux qu'elles ont engendrés — l'attestent par un nombre d'occurrences trop nombreuses pour être énumérées ici dans leur intégralité : que l'on songe à l'euro-américanité du *ragtime* de Scott Joplin ainsi qu'à celle du *choro* brésilien de Pixinguinha ou de Ernesto Nazareth ; aux métissages latino-américains orchestrés par Duke Ellington dans *Caravan* ; par Horace Silver dans *Nica's Dream* et par Antonio Carlos Jobim dans *Corcovado* et *Chega de saudade* entre autres nombreuses compositions. Pensons, d'autre part, à *Teo* et à *Flamenco Sketches* de Miles Davis ; à *El Barrio* de Joe Henderson ; à *Africa, India* et *Greensleeves* de John Coltrane ; à *Milagre dos peixes* et *Angelus* de Milton Nascimento et Wayne Shorter ; à *You're Everything, Light as a Feather, Five Hundred Miles High, Spain* et *Leprechaun's Dream* de Chick Corea ; à *Succotash, Canteloupe Island, Watermelon Man* et *Chameleon* de Herbie Hancock ; *Power of Love* de John McLaughlin ; *Amaryllis* de Oregon et *Elegant People* de Weather Report. Ou encore, dans les mouvances des années 1980 – 90, l'apport de John Zorn et Naked City (*Batman, The Sicilian Clan, Lonely Woman*) ; de Arto Lindsay (*Mundo civilizado*), de Steve Coleman (*Multiplicity of Approaches, The African Way of Knowing*) et de Jon Hassell (*Caravan*)...

GLOBALISATION/MONDIALISATION/MONDIALITÉ

Bien en avance sur l'inflation discursive surgie autour des débats suscités par le phénomène de la globalisation, l'ethnomusicologue Paul Berliner relevait déjà tout le long d'une série de réflexions annexées en guise d'épilogue à son ouvrage sur l'improvisation *Thinking in Jazz*, que le jazz s'était étendu considérablement grâce au concours d'un vaste capital culturel appartenant aux multiples et diverses communautés ethniques ayant tissé de nouveaux liens humains, musicaux et institutionnels à échelle globale :

A l'intérieur du réseau international de la communauté jazzistique, des échanges directs parmi des artistes de diverses origines nourrissent l'ensemble d'idées pour lesquelles les communautés locales ont une préférence. Des étudiants provenant du Canada, du Japon, de l'Égypte, d'Israël, de la France, de l'Italie, des Pays Bas et de la Suède assistent aux ateliers de Barry Harris dans la ville de New York. Dans leurs pays d'origine, ils partagent ensuite, avec d'autres artistes, les connaissances acquises... A Harare, au Zimbabwe, une petite mais impressionnante communauté de jazz, intègre des interprètes des différentes parties d'Afrique, dont certains ont reçu des formations du Berklee College of Music à Boston. L'Université Ahmadu Bello de Zaria, au Nigeria, a conféré à Yuseef Lateef le poste de Senior Research Fellow, pour l'étude de la musique nigérienne traditionnelle — ce qui lui a permis d'entrer en interaction avec des musiciens locaux. Le maître de percussion Ghanéen Gideon Alorwoye s'est installé à Chicago, où il enseigne les percussions ghanéennes traditionnelles à un groupe de musiciens de jazz américains et collabore avec un autre groupe afin de créer une fusion de styles musicaux panafricains avec des artistes dont les diverses origines incluent les musiques afro-caribéennes. Patti Bown dit avoir « fait le boeuf avec des percussionnistes des Caraïbes » et avoir joué avec des « groupes arabes de highlife » en Afrique. « Aujourd'hui tout s'enchevêtre avec tout », a-t-elle remarqué³⁰.

Globalisation ou *mondialité*, ces termes s'avèrent être aussi arbitraires que tautologiques dans la mesure où l'on parle aujourd'hui de « musiques du monde ». Il est proclamé, écrit Denis-Constant Martin, que des musiques sont du monde, ce qui n'est guère discriminant, toutes les musiques produites à nos oreilles ne pouvant qu'en être, même lorsqu'elles se réfèrent à d'autres univers, comme celles de Sun Ra et de son *Intergalactic Research Arkestra* ou de David Hykes et de son *Harmonic Choir*. D'autre part, si l'on examine plus attentivement le fonctionnement de ces expressions, on s'aperçoit qu'elles opèrent par exclusion : les « musiques du monde », c'est ce qui n'appartient pas aux champs repérés de la musique classique (occidentale, y compris celle qui est dite contemporaine), des variétés (avec le rock, les pop musics, etc.) et du jazz³¹.

Les observations critiques de Martin viennent rassembler un faisceau d'antécédents à cette problématique ainsi que des développements plus récents, tel celui d'Angelo Di Mambro dans son ouvrage *L'importanza di chiamarsi Elio* (Castelvecchi, Rome, 2004, p. 63) : « A vrai dire, les spectateurs pouvaient déjà entendre les premiers repères d'un processus de mondialisation en musique lors des Grandes Expositions Universelles à la charnière du dix-neuvième et du vingtième. C'est là que l'auditeur métropolitain, lequel commençait à se transformer en public de masse, a eu le premier contact avec des musiques complètement différentes. Saluée par l'intelligentsia avec enthousiasme entre la fin des années quatre-vingt et le début des années quatre-vingt-dix dans la mesure où elle marquait enfin une rupture d'avec le monopole de la pop occidentale, la World Music a fait, par la suite, l'objet de certaines accusations, notamment [...] pour avoir donné lieu à une simple appropriation néo-coloniale des répertoires musicaux provenant d'autres cultures à travers son [celui de Peter Gabriel] label Real World ».

Caution Radiation Area, Cramps Music, Milan, 1974.

20. Cet auteur introduit l'expression dans son ouvrage *Le jazz est-il encore possible ?*, Editions Parenthèse, Marseille, 1986, p. 181.

21. Cf. *Le champ jazzistique*, Editions Parenthèses, Marseille, 2002 ainsi que l'article « A jamais, à présent. Le champ jazzistique en son temps », *L'Homme*, n° 158-159, Paris, E.H.E.S.S., 2001.

22. Cf. *Le Jazz et l'Occident*, Paris, Klincksieck, 2008.

23. D'après le néologisme du théoricien postcolonial Homi Bhaba cité par Nicole Lapiere in *Pensons ailleurs*, Paris, Gallimard, 2004, p. 296.

24. *Op. cit.*

25. Pour un exposé de cette problématique, il convient de se reporter aux ouvrages de Keith Negus, *Popular Music in Theory*, Cambridge, Polity Press, 1996, p. 180 – 189 et de Alastair Williams, *Constructing Musicology*, Aldershot, Ashgate Publishing Limited, 2001, p. 98-114 ainsi qu'à l'article de Bruno Nettl « Musique urbaine » in Nattiez, J.-J. (éd.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. 3, *Musiques et cultures*, Paris, Actes Sud/Cité de la Musique, 2005.

26. Cf. Martin Stokes, « Musique, identité et «ville-monde». Perspectives critiques », *L'Homme*, n° 171-172, tr. fr. de Giancarlo Siciliano, E.H.E.S.S., Paris, 2004.

27. *Op. cit.*, p. 14.

28. Cf. Veit Erlmann, *Music, Modernity, and the Global Imagination. South Africa and the West*, Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 4.

29. Veit Erlmann, *ibid.*

30. Cf. *Thinking in Jazz. The Infinite Art of Improvisation*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, p. 490-491.

31. Cf. Denis-Constant Martin, « Who's afraid of the big bad world music? (Qui a peur des grandes méchantes musiques du monde ?) Désir de l'autre, processus hégémoniques et flux transnationaux mis en musique dans le monde contemporain », *Cahiers de Musiques Traditionnelles*, n° 9, Ateliers d'Ethnomusicologie, Genève, 1996, p. 3.

Dans un article rédigé en forme de lettre ouverte, où la question « que veut dire le monde ? »³² est posée frontalement, Philip Tagg souligne la fausse équation établie, d'une part, entre « le » monde et les Etats-Unis et, d'autre part, entre le « monde » et la chanson pop *We Are The World* — c'est-à-dire « nous sommes le monde » — énoncé d'autant plus énigmatique qu'il appelle la question à savoir : qui est ce « nous » qui constitue ce « monde » et quel monde est ici constitué et représenté ?

Ou bien le « monde » serait-il — comme je serais tenté de le croire — l'impensé de la globalisation ? C'est précisément la question qui surgit au cœur des réflexions du philosophe Jean-Luc Nancy lequel n'hésite pas à écrire que le monde a perdu sa capacité de faire monde : il semble avoir gagné seulement celle de multiplier à la puissance de ses moyens une prolifération de l'immonde qui, jusqu'ici, quoi qu'on puisse penser des illusions rétrospectives, jamais dans l'histoire n'avait ainsi marqué la totalité de l'orbe. Pour finir, tout se passe comme si le monde se travaillait et se traversait d'une pulsion de mort qui n'aurait bientôt rien d'autre à détruire que le monde lui-même³³.

Nous sommes ainsi amenés à employer le terme de *mondialité* — prôné, entre autres auteurs, par Manola Antonioli³⁴ — à titre d'alternative terminologique à celle, considérablement plus rétrécie à l'économico-politique, de *mondialisation* — terme qui, loin d'être le *dernier mot*, ne renvoie qu'aux misères — esthétiques, politiques et, plus généralement, *symboliques* — qu'il dissimule.

Mais l'une des illustrations parmi les plus éclairantes quant à l'étendue sémantique de ces termes nous est apportée par l'anthropologue Nicole Lapierre :

Les sombres prédictions selon lesquelles la mondialisation, péril nouveau et mal fatal, produirait un grand nivellement, une plate et fade uniformisation dans laquelle s'abîmerait la diversité des cultures et des

identités n'est pas seulement erronée, elle porte en elle l'illusion dangereuse qu'il y aurait auparavant des cultures pures, isolées et fermées³⁵.

Cependant, un tel constat pourrait-il, à lui seul, apaiser nos inquiétudes quant au danger d'une surpoétisation telle qu'elle se laisse esquisser par « l'imagination globale » que privilégie Veit Erlmann ?

D'où aussi la nécessité d'examiner la problématique de la crise de l'esthétique dans nos sociétés *hyperindustrielles* que Bernard Stiegler aborde dans l'ensemble de ses travaux³⁶ et dont Gilles Deleuze avait déjà relevé le malaise par l'expression foucauldienne de « sociétés de contrôle »³⁷. En effet, plusieurs musicologues posent de plus en plus le problème des sociétés de contrôle au sujet desquelles Jean-Marc Chauvel a été amené à écrire qu'elles « vivent [...] la musique comme un danger car elles perçoivent trop nettement leur impuissance à la maîtriser. [...] Nombre d'écrits, depuis les célèbres passages de la *République* de Platon, jusqu'aux écrits des pères de l'église, témoignent de cette constante suspicion »³⁸.

Le terrain que nous venons de débroussailler ne vise ainsi qu'un objectif infiniment plus modeste que celui des ces antécédents historico-musicologiques, à savoir une ouverture au-delà d'un espace « national-esthétique »³⁹ supposé propre et identique à lui-même.

32. Cf. « Open Letter about 'Black Music', 'Afro-American Music', and European Music », *Popular Music*, vol. 8, n° 3, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 5.

33. *Op. cit.*, p. 16.

34. Cf. *Géophilosophie de Deleuze et Guattari*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 157 - 165.

35. Cf. Nicole Lapierre, *op. cit.*, p. 244.

36. On se reportera, outre aux ouvrages déjà cités, à *La télécratie contre la démocratie. Lettre ouverte aux représentants politiques*, Paris, Flammarion, 2006 et à *Aimer, s'aimer, nous aimer. Du 11 septembre au 21 avril*, Paris, Gallilée, 2003.

37. Gilles Deleuze, *Pourparlers*, Paris, Minituit, 1990, p. 240 - 247.

38. Cf. « Ce que l'Occident doit encore apprendre de l'Orient : Peut-on lever les pré-supposés de l'analyse musicale occidentale ? » in Mondher Ayari (éd.), *De la théorie à l'art de l'improvisation : analyse de performances et modélisation musicale*, Delatour France, Sampzon, 2005, p. 174.

39. Pour reprendre, cette fois-ci, l'expression de Philippe Lacoue-Labarthe telle qu'elle apparaît dans *La fiction du politique*, Paris, Christian Bourgois, 1987, p. 112.