

Cahiers
d'ethnomusicologie

Cahiers d'ethnomusicologie

Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles

2 | 1989
Instrumental

Bruno Nettl. *The Western Impact on World Music. Change, Adaptation, and Survival*

New York : Schirmer, 1985, 190 p.

Isabelle Schulte-Tenckhoff



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2358>

ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 1989

Pagination : 274-279

ISBN : 2-8257-0178-5

ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Isabelle Schulte-Tenckhoff, « Bruno Nettl. *The Western Impact on World Music. Change, Adaptation, and Survival* », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 2 | 1989, mis en ligne le 15 septembre 2011, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2358>

Ce document a été généré automatiquement le 20 avril 2019.

Article L.111-1 du Code de la propriété intellectuelle.

Bruno Nettl. *The Western Impact on World Music. Change, Adaptation, and Survival*

New York : Schirmer, 1985, 190 p.

Isabelle Schulte-Tenckhoff

RÉFÉRENCE

Bruno Nettl. *The Western Impact on World Music. Change, Adaptation, and Survival*. New York : Schirmer, 1985, 190 p.

- 1 Dans son ouvrage le plus récent, Bruno Nettl aborde un problème fondamental qui ne semble pas avoir reçu jusqu'ici toute l'attention qu'il mérite : les modalités d'interaction entre la culture musicale de l'Occident et les musiques traditionnelles. Sa conclusion n'est cependant pas tout à fait convaincante, en dépit — ou peut-être à cause — de la richesse des exemples concrets qui forment la partie centrale du livre. En complément des commentaires que l'ouvrage a déjà suscités chez les ethnomusicologues¹, qu'il me soit permis de le soumettre à une lecture centrée sur les hypothèses fondamentales qui guident la réflexion de l'un des ethnomusicologues les plus réputés actuellement aux États-Unis et au-delà.
- 2 Bruno Nettl se propose d'étudier dans une perspective historique les mécanismes du changement musical dans la configuration de ce que les Américains appellent le « contact culturel ». Pour rendre abordable son propos, dont l'exposé purement théorique interdirait la lecture au non-spécialiste, l'auteur a choisi une formule originale, en « bombardant » le lecteur de trente-deux « vignettes » (dont six sont rédigées par ses doctorants) en guise d'« illustrations du caractère complexe du changement musical » (xiii). Dépourvu de notes et assorti de bibliographies ponctuelles et rigoureusement triées (que vient compléter une liste de références de base en fin d'ouvrage), le livre est écrit, en outre, dans un style décontracté qui en rend la lecture plaisante. Cette tentative

d'atteindre un large public se déploie néanmoins dans le cadre d'un projet théorique ambitieux : les études de cas, qui invitent le lecteur à une sorte de voyage dans le monde de la musique, s'insèrent en bloc dans une esquisse de modèle général du changement musical, tous chronotopes confondus. La première partie, intitulée « Approches », est consacrée à la définition de la musique occidentale et de ses caractéristiques, ainsi qu'aux modalités de son interaction avec les musiques non occidentales — le tout étant complété par un bref aperçu de l'histoire de l'ethnomusicologie. Dans la partie finale, sous le titre « Régularités », l'auteur se propose de relier la multitude de ses exemples aux tendances générales dont il a posé les fondements dans la section introductive.

- 3 L'hypothèse qui guide ce tour de force est inspirée par Walter Wiora² et son concept d'un « quatrième âge de la musique », caractérisé par une unité qui rappellerait la musique primordiale ; mais Nettl s'empresse de souligner que, si unité il y a du point de vue de l'emprise de la musique occidentale, cette dernière n'en aurait pas moins suscité une variété de réactions et d'adaptations au sein des cultures musicales non occidentales : « au lieu de produire la grisaille culturelle telle que la laisse présupposer le quatrième âge de Wiora, l'interaction musicale, si offensive soit-elle du point de vue de ses racines et de ses méthodes, a en fait résulté en une diversification du monde musical » (29). C'est cette dialectique entre unité et diversité qui est au centre du propos de l'auteur, l'intérêt de sa démarche consistant dans le fait qu'il la met en rapport avec le développement de l'ethnomusicologie elle-même, notamment avec l'appareil théorique et conceptuel lui ayant permis à un moment donné (c'est-à-dire dès les années cinquante) de la percevoir et de l'analyser.
- 4 Que faut-il entendre par « musique occidentale », et en quoi se différencie-t-elle des autres musiques ? On notera à ce sujet un retournement de l'argument classique, hérité du XIX^e siècle, qui opposait une musique occidentale en mutation et en innovation permanentes à l'idée de musiques traditionnelles repliées sur elles-mêmes et statiques. Pour Nettl, qui se situe explicitement dans une perspective non évolutionniste, la mutabilité de la musique occidentale est limitée par une série de traits essentiels qui la distinguent des musiques non occidentales pareillement régulières et changeantes. Parmi ces traits, il relève : le système de l'« harmonie fonctionnelle », en particulier la valeur absolue qui lui est accordée ; la prépondérance des grandes formations placées sous l'autorité quasi « dictatoriale » d'un chef d'orchestre ; la reproduction, toujours identique, de pièces dont la genèse obéit au principe de la création absolue ; la notation et sa fonction de contrôle ; l'autonomisation de la pratique musicale par rapport aux pratiques sociales et rituelles ; enfin, la virtuosité (5). Sans dégager la distribution de ces traits essentiels selon les genres de la musique occidentale, l'auteur se préoccupe de connaître la variété des réactions des musiques non occidentales à ces mêmes traits. A ce propos, un élément de réponse est énoncé dès le début, à savoir que cette variété « s'enracine [...] moins dans les propriétés de telle ou telle culture musicale, que dans la nature du lien entre cultures et musiques » (6). On verra par la suite que cette idée fondamentale n'est pas conduite jusqu'au bout, ce qui constitue la faiblesse essentielle du livre.
- 5 En guise d'entrée en matière, l'auteur offre un aperçu des « premiers contacts » entre musique occidentales et musiques non occidentales, qui ont passé principalement par la musique militaire et celle des Églises. Ces deux véhicules instituent doublement la prépondérance de la culture occidentale : par la présence coloniale elle-même, et par la vision spécifique des cultures autres et de leurs musiques qui en découle, fondée sur un

principe comparatiste à pôles inégaux où tout ce qui est non occidental se trouve contrasté négativement par rapport au modèle alors dominant. Comme Nettl le précise succinctement, pareille vision évolutionniste a façonné tant l'anthropologie en général que l'ethnomusicologie, cette dernière ayant toutefois pris du retard sur la première à percevoir l'importance théorique du changement socioculturel, dont les musiques combinant éléments traditionnels et occidentaux sont alors une illustration parlante (14).

- 6 La reconnaissance des systèmes musicaux combinés comme objets d'étude privilégiés de l'ethnomusicologie étant relativement récente, une série de problèmes théoriques et conceptuels restent en suspens - d'où le projet de l'ouvrage, qui fait suite en cela à des recherches antérieurs de son auteur lui-même autant qu'à celles d'autres ethnomusicologues.
- 7 Or, la démonstration de Nettl souffre de l'ampleur du projet qui la sous-tend, qui est d'offrir un modèle d'interprétation global dont se dégageraient des « régularités » rendant compte de la diversité des réponses à l'emprise musicale de l'Occident. Comme toute explication à caractère universalisant, celle de Nettl demeure prisonnière du degré de généralité auquel elle doit se hisser pour rester valable, et on n'en arrive en fin de compte qu'à un constat plat : face à la venue de la musique occidentale, toutes les sociétés à travers le monde ont réagi de manière semblable : « chacune s'est appliquée, parfois à grands frais, à maintenir un certain degré d'identité musicale ; et chacune a trouvé des façons de symboliser, dans sa musique, les aspects positifs, négatifs et ambigus de sa relation avec les modes de vie et les valeurs introduits par l'Europe » (165). Si les « vignettes » démontrent précisément cela, elles n'en assurent pas pour autant la cohérence théorique de l'ouvrage tout entier.
- 8 En critiquant à juste titre une certaine ethnomusicologie de la vieille école, Bruno Nettl propose une solution de rechange dont les présupposés ont pourtant été mis en cause en anthropologie sociale et culturelle. Je me réfère ici à sa prédilection pour l'explication diffusionniste afin de poser les « régularités » et, d'une manière générale, au relativisme qui gouverne toute sa réflexion.
- 9 En ce qui concerne les études de cas tout d'abord, et en dépit de l'intérêt que présentent un grand nombre d'entre elles, ces sortes de flashes formant une mosaïque sont d'une valeur empirique limitée, et ce par la force des choses. Éclectiques malgré quelques points de focalisation coïncidant avec les domaines de spécialisation de l'auteur (Inde du Sud, Iran et Indiens d'Amérique du Nord), et se référant à des instances aussi diverses que les instruments, les formations, les supports de la pratique musicale, les musiciens, les genres, les rites impliquant traditionnellement de la musique, les apports technologiques, le rôle de l'ethnomusicologue sur le terrain, et j'en passe, ces exemples pourraient à la limite se suffire à eux-mêmes. Malgré le poids variable de leur énoncé, ils constituent même d'excellentes illustrations de la diversité des expressions et des pratiques musicales à travers le monde. Si cela nous ramène précisément à la conclusion générale de l'ouvrage, on n'entrevoit pas plus, en fin d'analyse, qu'une argumentation tautologique : sans doute, Nettl parvient à communiquer au lecteur un phénomène général, qui est celui de la diversité socioculturelle (et ici spécifiquement musicale), maintenue, voire revendiquée face à l'emprise des pratiques et des normes imposées par l'Occident. Mais il semble peu pertinent de placer à ce niveau-là ce que l'auteur appelle les « régularités ». La volonté de maintenir une identité, qu'elle soit culturelle ou seulement musicale, n'est-elle pas intrinsèque à toute société ? Et le caractère changeant – mais aussi construit – de l'identité n'est-il pas un postulat de base de tout étude des

phénomènes d'altérité ? Dès lors, ce n'est pas le phénomène de la diversité en soi qui est en cause ici, mais la qualité — ou le champ de significations — du rapport entre culture et musique, et son rôle dans le processus de changement.

- 10 Appartenant pleinement à l'école nord-américaine, Bruno Nettl reste prisonnier d'une vision abusivement relativiste des cultures, assortie dans le cas présent d'une tendance à envisager la diversité des réponses à l'emprise de la musique occidentale dans un cadre géoculturel. Celui-ci transparait, non seulement dans la bibliographie en fin d'ouvrage, mais encore — et de manière plus marquante — dans le concept de « traits musicaux ». Deux chapitres montrent clairement les écueils d'une telle approche.
- 11 Dans la première partie, sous le titre « Réponses », Nettl retrace les tentatives de classification de la diversité des réactions des cultures non occidentales à la musique de l'Occident, auxquelles il a lui-même contribué. Sans aller dans les détails de son analyse de la littérature ethnomusicologique, je voudrais évoquer brièvement les arguments qui sont plus particulièrement le fait de l'auteur. Tout d'abord, la nécessité de distinguer entre facteurs endogènes et exogènes du changement — les seconds étant bien évidemment au centre du propos de Nettl. Ensuite, la différenciation, introduite dans un article désormais célèbre³, entre syncrétisme, modernisation et occidentalisation. Ces trois réponses globales renvoient au problème délicat, mais néanmoins fondamental, du sens qu'une culture donnée attribue à la musique. Pour Nettl, ce problème ne semble pas relever en tant que tel du champ d'étude ethnomusicologique (25) — à tort sans doute. Car c'est seulement en l'absence d'une réflexion plus poussée à ce sujet que peut rester pertinente une analyse menée en termes de « traits » musicaux, en tant qu'ils mettraient en œuvre, si l'on peut dire, l'interaction musicale.
- 12 Le caractère problématique d'une telle approche ne réside pas seulement dans l'apparente coïncidence entre la répartition spatiale de ces traits (aisément identifiée) et les processus historiques l'ayant gouvernée (nettement plus difficile à retracer), mais encore dans le formalisme qu'elle induit. La variété presque indomptable des modalités d'interaction musicale que l'ouvrage met en relief, ne résulte-t-elle pas aussi d'une telle décomposition de l'univers musical (instruments, musiciens, formations, pièces, répertoires, genres ...) ? C'est la nature apparemment tangible (et, de ce fait, prétendument empirique) de ces fragments qui sert de caution, non seulement à l'établissement d'itinéraires de diffusion multiples, mais encore à l'idée que chacun d'entre eux illustre à l'échelle microscopique, si l'on peut dire, le « grand » changement musical.
- 13 Les limitations du relativisme géoculturel font également surface dans la conclusion théorique : « l'examen d'unités culturelles individuelles, de tribus, de petites nations et de villes, en vue de suggérer un schéma de réponses à la musique occidentale, montrerait sans doute qu'une configuration unique est à l'œuvre dans chaque cas » (155). Toutes ces configurations uniques partageraient cependant une série de facteurs jouant dans l'interaction musicale, telles la durée du contact, l'attitude d'une société à l'égard du changement et la valeur sociale attribuée à la musique. D'où la tentative de l'auteur de reprendre sous l'angle de ces indicateurs l'ensemble des exemples concrets pour en dégager quelques tendances globales.
- 14 D'une manière générale, cette synthèse reste descriptive : les nouvelles configurations musicales sont simplement replacées dans un cadre géographique élargi, puis situées par rapport au contexte historique des régions ainsi considérées. Sur cette base, l'auteur identifie deux facteurs principaux applicables à toutes les nouvelles configurations

musicales. D'une part, la compatibilité, donnant lieu au syncrétisme — et l'on reste perplexe, à ce sujet, devant l'affirmation de Nettl selon laquelle le syncrétisme n'est caractéristique, en somme, que des musiques africaines et afro-européennes. D'autre part, la place des éléments musicaux d'Occident dans les musiques occidentales elles-mêmes ; ici, l'« harmonie fonctionnelle » et la prépondérance de grandes formations joueraient un rôle central (164-65).

- 15 La démonstration de Nettl reste alors circulaire dans la mesure où elle confond explication et description. Plus précisément, il ne s'agit pas de contester la valeur *descriptive* des facteurs du changement que l'auteur retient d'entrée en matière, mais leur valeur *explicative* et, à plus forte raison, *interprétative*. Semblable confusion des échelles d'observation est inhérente au schéma relativiste classique, tel qu'il continue à gouverner *The Western Impact on World Music*, ce que l'on regrette au regard de la richesse des matériaux mis à contribution.
- 16 C'est un schéma qui interdit la comparaison dans la mesure où il présuppose l'irréductibilité des cultures individuelles. Ainsi le voyage dans le monde de la musique auquel invite l'ouvrage de Nettl n'aboutit qu'à une juxtaposition de cas : seul itinéraire possible en l'absence d'une hypothèse de travail au sujet du lien variable entre culture et musique, ici comme ailleurs. Les modalités d'interaction entre la musique occidentale et les musiques traditionnelles n'en demeurent pas moins énigmatiques.
- 17 On est donc en droit de se demander, en fin de lecture, si le projet d'une comparaison à si grande échelle n'est pas condamné d'avance. Car le constat s'impose que la modélisation et l'abstraction nécessaires à toute explication générale conduisent par la force des choses à la simplification et au formalisme, qui sont pourtant loin de tolérer toutes les variables. On s'en aperçoit aisément en mesurant l'hypothèse de travail énoncé par Nettl à sa conclusion. En début d'ouvrage, il est posé que les réactions diverses des musiques non occidentales à la musique de l'Occident s'enracinent dans la nature du lien entre cultures et musiques (6) ; référence est donc faite ici à la place de la musique dans telle ou telle culture, tant en Occident (puisque'il est question de « traits essentiels » exportés) que dans l'ensemble des cultures réceptrices. En fin d'ouvrage, on apprend qu'en tentant de maintenir leur culture musicale, les sociétés non occidentales mettent en scène leur rapport ambivalent au modèle européen (165) ; il est donc question du « contact culturel » entre l'Occident et les autres. Or, en postulant l'irréductibilité des cultures (celle de l'Occident comprise), le relativisme s'interdit en fait, non pas l'énoncé (qui s'impose) mais l'interprétation de la diversité du lien qualitatif entre musique et culture dans l'espace et dans le temps. La démonstration de Nettl bute ainsi sur l'incommensurabilité de deux relations fondamentales, celle entre culture et musique d'une part, et le « contact culturel » d'autre part ; en d'autres termes, si le relativisme autorise le projet de l'auteur, il ne le rend pas moins insignifiant.
- 18 Nettl dénonce à juste titre la dévalorisation du « primitif » ayant inspiré l'ethnomusicologie du XIX^e siècle. Mais à côté du penchant passéiste de certains chercheurs actuels en mal d'exotisme, le seul modèle de rechange consiste-t-il véritablement à se passer de tout jugement ? Au-delà des propriétés formelles, voire mesurables de la musique occidentale mises en relief par l'auteur, n'y a-t-il pas d'autres facteurs à prendre en considération, plus difficiles à systématiser sans doute, qui font apparaître la spécificité des rapports sociaux se nouant autour de la musique en Occident ? En effet, si le démantèlement des anciens réseaux de solidarité, l'autonomisation de l'économie, l'étatisation, la décomposition de l'univers symbolique

ont concouru à engendrer une nouvelle culture musicale, ses « traits », tels que les dégage l'auteur, n'en sont alors que des symptômes et, de ce fait, impropres à fonder la comparaison. Cela d'autant plus que rien ne prouve que l'adoption de tel ou tel « trait » au sein d'une musique non occidentale obéisse d'emblée à la logique sociale gouvernant la culture musicale de l'Occident. Dans le cadre même de l'anthropologie culturaliste nord-américaine, Franz Boas a déjà attiré l'attention sur la mutation fonctionnelle, voire de signification, que subissent des traits isolés adoptés dans un nouveau contexte socioculturel, et sur le danger concomitant de ne retenir, dans ce domaine, que leur aspect formel. La démonstration de Nettl illustre bien ce problème classique.

- 19 Dès lors, l'enjeu d'une étude de l'emprise de cette dernière sur les musiques du monde ne consiste pas à dresser la carte de canaux de diffusion multiples, mais à découvrir le mode d'insertion spécifique que réservent aux normes et aux pratiques occidentales les sociétés pour lesquelles la musique continue d'être, dans bien des cas, un « phénomène social total » au sens de Marcel Mauss. Bruno Nettl n'étant pas indifférent à la problématique que recèlent ses descriptions, on peut espérer qu'il la traitera plus en profondeur dans un ouvrage ultérieur.

NOTES

1. Je me réfère ici en particulier aux comptes rendus de Regula Burckhardt Qureshi dans le numéro d'automne 1986 de *Ethnomusicology* (p. 574-78) et de Margaret Kartomi dans le *Yearbook for Traditional Music* de 1987 (p. 117-20).
2. Walter Wiora, *The four ages of music*. New York : Norton, 1965.
3. Bruno Nettl, « Some aspects of the history of world music in the twentieth century : questions, problems, concepts », *Ethnomusicology* 22 (1978) : 123-36.