

La catégorisation de la musique « *noire* » présente dans le langage courant de l'esthétique musicale afro-américaine

LEONARDO HENRIQUE DA CRUZ

■ 506

Músico há 23 anos, Leonardo Cruz é graduado em Musicologia pela Université Paris 8, onde atualmente desenvolve seu Mestrado também em Musicologia. Ele prepara seu primeiro CD/ Álbum com canções inéditas de sua autoria e em parceria com outros artistas / músicos da cena internacional. Email: leocruz@hotmail.fr

■ RESUMO

O presente artigo discute algumas referências e definições dadas à estética musical herdada do continente africano, em especial à música afro-americana. Após quatro séculos de servidão ligada a uma tragédia humana, o terror racial dará lugar a uma enorme explosão de criatividade e de liberdade, onde o resultado agitará grande parte do planeta com o pseudônimo de « Black Music ». De conteúdo efêmero, ora contraditório, popularmente reconhecida pelo aspecto *groove*, *hot*, música do corpo, música de preto, ainda que possamos rejeitar ou idealizar certos termos (jargões), eles fazem parte da pauta de debate interdisciplinar de pesquisadores que discutem, entre outras características, sua(s) realidade(s) científica(s). Diversos artigos tratam sobre a complexa estética musical afro-americana no âmbito do sensível, político, e discutem o uso dos mais variados rótulos. Entretanto, poderíamos falar de « Black Music »? A partir da análise de alguns textos, em particular de uma certa "carta aberta", objetiva-se pesquisar o desenvolvimento da música afro-americana, cujo conteúdo alimenta diversas pesquisas e discussões teóricas.

■ PALAVRAS-CHAVE

Música afro-americana – essencialismo – anti-essencialismo – Estados Unidos da América (U.S.A.) – diáspora.

■ RESUMÉ

L'article interroge des repères tracés comme des évidences, censés circonscrire des formes musicales héritées du continent africain, en particulier la musique afro-américaine. Après quatre siècles de servitude liée à une tragédie humaine, la terreur raciale fait naître un immense souffle de créativité et de liberté dont le résultat agitera une grande partie de la planète avec la *Black Music*. Cette esthétique de contenu éphémère, voire contradictoire, est celle d'une musique qui est souvent perçue comme une musique qui groove, une musique chaude, musique du corps, musique noire. Rejetés ou idéalisés, ces termes (jargons) nourrissent des débats interdisciplinaires entre chercheurs qui discutent, entre autres thèmes, leur(s) réalité(s) scientifique(s). Divers articles discutent ce complexe esthétique musical afro-américaine, dans l'ambitus du sensible, du politique, autant que le discours sur l'usage des étiquettes. Cependant, peut-on parler de musiques noires ? À partir d'une mise en relation des textes, particulièrement une « lettre ouverte », l'objectif est de rechercher le développement de la musique afro-américaine, dont le contenu nourrit plusieurs études et discussions théoriques.

507 ■

■ MOTS-CLÉS

Musique afro-américaine – essentialisme – anti-essentialisme – Etats-Unis (U.S.A.) – diaspora.

1. Introduction

La problématique de l'identité et de l'authenticité des musiques dites « noires » a déjà fait l'objet de nombreuses discussions entre musiciens, musicologues, anthropologues, philosophes, journalistes, et bien sûr, également, entre universitaires. Pour aborder une thématique si complexe, il nous a paru nécessaire d'élargir notre réflexion en nous appuyant sur des points de vue divers et pertinents. Pour comprendre le processus de création de ce qu'on appelle les « musiques noires », nous travaillerons à la lumière de trois textes, signés de trois auteurs différents: Philip Tagg, Denis-Constant Martin et Paul Gilroy.

Dans sa « lettre ouverte », Philip Tagg remet en question certains termes et cible la nécessité du développement des recherches sur les musiques populaires. Selon lui, il est impossible d'obtenir un consensus sur ces thématiques sans le dé-

veloppement d'un débat. Il faut approfondir non seulement les discussions, mais aussi privilégier la recherche de terrain pour proposer la redéfinition de certains termes et s'affranchir de leurs mauvais usages. En particulier, nombreuses affirmations et questionnements se font ressortir: existe-t-il une esthétique purement afro-américaine? Dans quelle mesure cette musique est-elle représentative des communautés noires? L'expression « musique afro-américaine », utilisée pour désigner une grande partie des musiques populaires noires, possède-t-elle une ou plusieurs significations précises(s)? Les termes « black music », « musique noire », « musique noire américaine », usités partout dans le monde et profondément ancrés dans le langage quotidien, désignent-ils une esthétique homogène et cohérente? Comment décrire précisément cette expression musicale? La plupart de réponses sont, selon Tagg, infondées et incohérentes. Les concepts à ce propos sont beaucoup trop lacunaires, offrant une vision biaisée qui n'aide absolument pas à dégager une vision claire des phénomènes observés.

2. Les mythes et dénominations d'une supposée musique « noire ».

■ 508

À partir du XXe siècle, précisément depuis les années 80, les travaux de certains spécialistes, notamment le musicologue Philip Tagg, mettent en exergue des questions essentielles et pertinentes pour la compréhension des musiques dites « noires ». Tout d'abord, Tagg concentre ses efforts sur la démythification de certaines expressions. Très critique concernant l'emploi de termes génériques et fourretout, il affirme l'incapacité de prouver, en se fondant sur des critères strictement musicaux, qu'une expression musicale puisse être identifiée à partir d'un groupe isolé en utilisant comme marqueur discriminant la couleur de la peau (TAGG, 2008, p.138-139). Il s'oppose (malheureusement en vain) aux tentatives d'associer tel rythme ou telle esthétique à la couleur de la peau, ou encore à des paramètres liés à une race ou à une communauté. De ce point de vue, les questions de dénomination, voire l'opposition entre musique noire/blanche, considèrent une supposée prédisposition des personnes de « couleur », « les Noirs », à bien jouer certaines musiques populaires et des personnes de peau claire, « les Blancs », à bien jouer les musiques de tradition écrite (classique). Cette imagerie fictive a traversé les dernières décennies. Cependant, ces propos ne sont pas soutenus par un nombre important de chercheurs qui s'intéressent à ces questions. Nous pouvons inclure à l'analyse les musiques des Antilles, de Caraïbes ou de l'Amérique du Sud, notamment les musiques brésiliennes, à celles de l'Amérique du Nord, où la couleur de peau des musiciens semble également influencer ces lignes restreintes de réflexion. À ce propos, si nous considérons un seul paramètre tel que le « rythme », nous percevons dans certaines pratiques musicales ce que l'Afrique aurait pu laisser dans ces rythmes, du côté de la polyrythmie ou de la contramétrie:

La relation au temps d'une figure rythmique est contra-métrique lorsque l'occurrence des accents, des changements de timbre ou, en leur absence, des attaques est prédominante sur des contretemps. (AROM, 2007, p.302)

Quoique, il semblerait que ces deux exemples souvent liés à l'héritage africain soient des éléments qui peuvent être trouvés également dans d'autres rythmes, notamment dans quelques pays de l'Europe de l'Est.

3. Les traces de la ségrégation.

Les études sur les civilisations africaines dans les Amériques ont commencé très tardivement. Il a fallu attendre des années après la fin de l'esclavage pour que les recherches voient le jour. Auparavant, le mépris sur ces sociétés massacrées dans l'expérience de l'esclavage était explicitement présent, et c'est encore le cas dans certains endroits actuellement. Diverses tentatives d'intégration post-esclavage, l'assimilation des habitudes, de la culture et de la tradition ont eu lieu, bien que le terrain soit particulièrement hostile (BASTIDE, 1996, p.51-57). Bastide a mené des recherches très poussées au Brésil. L'auteur a constaté que malgré la coupure forcée de leurs racines africaines, « (...) l'âme de ces peuples noirs restait intacte (...) », car le savoir transformateur d'une condition marginale dans les marges de la société les poussait à tirer parti de leur contact avec les cultures occidentales, ainsi qu'avec les Indiens du Nouveau Monde afin de créer, eux-mêmes, un système culturel syncrétique original dans un environnement de constantes tensions raciales. Certes, certaines de ces caractéristiques musicales peuvent certainement être maîtrisées de façon plus ou moins régulière chez les afrodescendants. Cependant, les revendications racistes sont probablement des préjugés à nuancer.

509 ■

4. Les soucis d'interprétation.

L'une des conséquences particulièrement dangereuses est l'étiquetage des diverses catégories, le classement de personnes, ainsi que la hiérarchisation des diverses pratiques musicales, notamment pour des finalités commerciales, voire discriminatoires. Cela est malheureusement une pratique ordinaire dans plusieurs sociétés.

Les problématiques d'interprétation des esthétiques musicales qui ont l'appellation « afro » s'appuient sur les mécanismes de catégorisation, appliqués non seulement dans l'Amérique du Nord, mais aussi dans un grand nombre de sociétés touchées par la diaspora, pour des raisons plus ou moins semblables. Par exemple: l'appellation *World Music*, présente dans le cadre d'une mondialisation galopante, fait l'objet de nombreuses discussions dans l'univers musical quant à ses définitions. L'industrie qui créa le label *World Music* le fit vraisemblablement à des fins de classement pour nourrir une demande commerciale, dans l'intérêt des producteurs, diffuseurs, maisons de disques, des musiciens, d'hommes d'affaires, etc. Tandis que dans le spectre ethnomusicologique, ses filiations n'ont pas lieu, au contraire, l'ethnomusicologue à priori étudie l'idée de déconstruction de ces tentatives de fusionnement (MALLET, 2002, p.3-5).

Nous pouvons constater avec cet exemple que la conséquence directe est l'installation des mécanismes de domination de masse, contrôlés par le marché. Une régression culturelle, voire ségrégationniste. Enfin, ces tentatives de classification « pigmentaires » ne produisent qu'un faisceau de preuves incertaines et peu convaincantes (TAGG, 2008, p.243-249).

D'autre part, de nombreux musicologues s'appuient sur la mise en question des origines et les significations attribuées aux musiques afro-américaines inaugurées par Philip Tagg, et proposent de dépasser cette grille de lecture, fondamentalement inadaptée, en se concentrant sur l'analyse des valeurs culturelles sous-jacentes d'un groupe donné, valeurs intégrées par le groupe, mais invisibles à première vue pour le grand public. Cette position valorise une approche sociologique qui prend en considération les frontières culturelles et les caractéristiques musicales spécifiques à chaque territoire, à chaque communauté. Ce sont ces paramètres qui doivent servir d'outils pour approfondir l'analyse et tracer un panorama beaucoup plus précis, permettant la compréhension intime de l'objet étudié (MARTIN, 1991, p.20).

5. De l'innovation ou l'intégration?

■ 510

Tout au long du XX^e siècle, avec le développement du jazz, ainsi que les nombreuses formes de métissages telles que le funk, le hip-hop et le R&B, les opinions sur l'essence de ces musiques sont devenues de plus en plus divergentes. Il est devenu très difficile de tracer une ligne de partage des eaux entre ce qui est le fruit de l'innovation et ce qui concerne les racines, réelles ou fantasmées, liées au passé (mère Afrique), et à toute la doxa sacrificielle des années d'esclavage (traite négrière), du colonialisme, en passant par la ségrégation raciale post-abolition, notamment aux États-Unis. Ainsi, dans son texte, Tagg conteste fortement l'idée que certaines musiques soient mieux jouées selon la couleur de la peau, ou qu'un musicien soit défini comme excellent ou moins compétent selon un tel paramètre. Ces affirmations restent malgré tout ancrées dans l'imaginaire culturel, dans les paroles des chansons de l'esthétique *hip-hop* par exemple. Avant l'effervescence du jazz, cet arrière-plan abstrait « noir/blanc » présentait un éventail important de chansons populaires commun aux deux groupes, probablement résultat d'un mélange synchrétique, ainsi que par les dynamiques de créolisation. (MARTIN, 2011, p.12).

6. Essentialisme et l'anti-essentialisme.

Au fil du temps, avec le développement des recherches musicologiques, deux conceptions différentes sont apparues. Premièrement une conception centrée sur les questions liées à l'héritage, en opposition avec un courant de pensée basé sur les innovations *in loco* (sur place). Il existe un débat identitaire, principalement centré autour du concept « d'essentialisme », fondé sur l'idée que les caractéristiques musicales afro-américaines découlent d'un héritage exclusivement africain, concept débouchant sur une conception factice et rigide de leur identité musicale. Sur un deuxième plan, il en a un plan un courant anti-essentialiste que interprète ces caractéristiques comme un processus en perpétuelle transformation « morphing », résultant d'innovations et d'influences multiculturelles diverses prenant, certes, leur source dans des éléments musicaux hérités du passé, mais pour former une identité originale toujours changeante et hybride. D-C. Martin met l'accent sur la question « Filiation or Innovation? » dans le complexe univers des cultures afro-américaines, « la diversité et l'hétérogénéité de ces cultures originelles d'esclaves et le petit

nombre de traits africains (...), en particulier en Amérique du Nord, suggère (...) que c'est vraiment le résultat d'une fusion de cultures » (HAGÈGE apud MARTIN, 1991, p.23). Paul Gilroy ouvre une troisième voie sur le sujet, qui dans certains aspects semble être en phase avec l'anti-essentialisme, néanmoins avec quelques points divergents. Le sociologue britannique s'efforça de dépasser les notions qu'il estime mal placées, à propos de l'esthétique afro-américaine par exemple: l'opposition classique essentialisme/anti-essentialisme, pour opérer une synthèse novatrice de ce qui représente l'approche identitaire cohérente de la musique et de l'esthétique afro-américaine.

La pensée essentialiste postule une relation directe entre couleur de peau et musique. Ce paradigme trouve sa source dans les questions identitaires et sociopolitiques liées à la période esclavagiste, époque de ségrégation culturelle très forte, où ces nouvelles notions ont été élaborées. L'idée commune que les Nègres seraient particulièrement doués pour la musique et la danse est un exemple emblématique de ce courant de pensée. Le présupposé d'excellence des Noirs et leur facilité « naturelle » pour interpréter certains rythmes ou styles musicaux, leur aptitude pour la danse; autant de fondamentaux défendus par cette école dans une perspective idéologique, raciale et ethnologique afro-américaine. La pensée essentialiste propose une lecture qui analyse toute l'évolution musicale de ces courants musicaux comme directement déduite des survivances de l'expérience esclavagiste, ordonnée autour du postulat d'un rapport intime liant couleur de peau et sens musical. Cependant, l'approche de ces questions raciales a subi de nombreuses remises en question, principalement au tournant du millénaire, et de nouvelles perspectives se sont ouvertes dans ce domaine.

Revenons maintenant à Tagg dont les recherches ouvrent de nouvelles perspectives fructueuses, notamment dans sa remise en question du champ lexical équivoque associé à la musique afro-américaine. Il dénonce, par exemple, les qualificatifs erronés attribués à la musique afro-américaine, notamment en ce qui concerne la polyrythmie et les syncopes. Ses études montrent que certaines caractéristiques n'appartiennent pas vraiment à la musique afro-américaine, ou pas exclusivement à cet univers. Les preuves qu'il produit proviennent de ses analyses de différents rythmes, celtiques ou des pays de l'Est européen, dans lesquels on retrouve de nombreuses similitudes avec l'esthétique afro-américaine. Pour cela, Tagg s'inscrit dans une pensée anti-essentialiste (TAGG, 1987, p.145-147). De même que l'authenticité « africaine » de ces rythmes est battue en brèche par son analyse. Dans sa « lettre ouverte », Tagg ne fait pas référence au *groove* comme qualificatif primordial dans la désignation de l'esthétique afro-américaine. Certainement la syncope, la polyrythmie, l'improvisation, le *call and réponse*, le placement décalé de temps fort, ne sont pas forcément liés à une éventuelle esthétique noire. Malgré cela, le concept de *groove* serait la plus forte raison de l'attribution de ses caractéristiques à l'esthétique afro-américaine, et l'exemple de terme générique fourre-tout.

L'une des problématiques, également très importante dans la définition d'une musique supposée noire, est que son étude repose sur un outillage analytique issu du champ de la musique occidentale classique de tradition écrite dont le système de notation semble notoirement inadapté à la retranscription des nuances rythmiques ou mélodiques des musiques extra-européennes. Et ce, sans même évoquer

les aspects culturels, anthropologiques, sociologiques fondamentaux nécessaires à une bonne interprétation du signifiant musical. L'idée de non-filiation et de non-exclusivité des héritages purement africains est, en résumé, le fil conducteur de l'approche défendue par Tagg sur ces questions.

À savoir, D-C. Martin apporte des éléments et un éclairage qui battent en brèche la vision d'une unité identitaire afro-américaine monolithique. Selon lui, l'appellation musique afro-américaine est une antinomie, c'est-à-dire qu'elle n'est ni américaine ni africaine, mais le résultat d'une innovation perpétuelle dans laquelle le syncrétisme a fait naître de nouvelles formes d'expressions novatrices sans équivalents dans les territoires, aussi bien d'origine que d'accueil. Il cite comme marqueurs de cette différenciation, ayant contribué à l'élaboration d'un nouvel idiome, le traitement particulier du matériau sonore et de la voix dans la musique afro-américaine, à travers notamment le détournement des possibilités « classiques » d'un instrument, favorisé par les modes de jeu intuitif, et l'expression libre et modale de la voix. D-C. Martin souligne également la délimitation géographique d'espaces d'interaction qu'il appelle de *overlapping areas*; « (...) ces convergences et similarités dessinent les contours de zones de chevauchement, où j'incline à penser que l'innovation s'est effectuée, produisant non seulement des syncrétismes ou des fusions, mais encore générant des inventions jusqu'alors inconnues (...) » (MARTIN, 1991, p.20). Selon Denis-Constant Martin, ces innovations sont le fruit d'un métissage endogène et les « *africanismes* » une reconstruction intellectuelle plutôt que la transplantation telle quelle de schèmes africains préétablis. Il suggère également que ces processus ont été implantés au sein des cultures américaines par des non-Africains.

À propos de ces délimitations géographiques, Roger Bastide aborde les questions concernant le marronnage ou les civilisations des nègres marrons. Il explique, en premier lieu, que le marronnage a été un mode de résistance consistant en la fuite des esclaves pour échapper aux conditions inhumaines de travail et de vie qu'ils subissaient sur les plantations. Ce mode de résistance s'exprimait non seulement par la fuite, mais le terme marronnage désignait aussi les innombrables tentatives de rébellion qui ont parsemé toute l'histoire de l'esclavage dans le Nouveau Monde. Au fil des siècles, la créolisation de ces marrons, de plus en plus importante, ainsi que leur éloignement forcé des centres urbains et de la civilisation européenne a contribué à former une identité et une culture originale, élément essentiel de la construction culturelle afro-américaine (BASTIDE, 1996, p.51-57). En analogie avec le raisonnement de D-C. Martin, la créolisation est l'aboutissement de toute une séquence d'évènements qui ne peut être expliquée que par l'analyse spécifique de ces périmètres qu'il appelle *overlapping areas* (zones de chevauchement).

7. Les notions de l'anti-anti-essentialisme

Au-delà de l'anti-essentialisme et de l'essentialisme, Paul Gilroy défend l'idée d'une (re)construction progressive en fonction de la situation locale, associée à un processus de continuité. Selon Paul Gilroy, pour étudier un moment historique précis au sein d'une communauté, il est nécessaire d'examiner sur le terrain toutes les actions, interactions, emprunts halogènes de ces communautés, ainsi que le

contexte général (sur)vécu, sans oublier l'intégration communautariste et les processus d'identification socioculturels.

L'auteur exprime le fait que la musique afro-américaine est le résultat d'une praxis due au croisement d'expériences diverses. Il est, pour lui, impossible de décrire une situation avec un regard extérieur, sans prendre en considération l'ensemble des traditions de chaque groupe et du métissage ayant abouti à la construction d'un langage, exprimé par les gestes, les signes et la musique. Paul Gilroy développe le concept de la *blackness* dans son œuvre « L'Atlantique noir. Modernité et double Conscience », terme générique désignant l'ensemble du groupe culturel afro-américain au sein duquel il définit différents sous-genres, redéfinissant la carte des genres communément admis. Il observe également que, dépassant l'opposition traditionnelle entre musique pensée/écrite et improvisation, l'interprétation musicale, même dans le cas du recours à une partition, est toujours, consciemment ou inconsciemment une récréation libre et personnelle permettant l'expression d'un contenu émotionnel et symbolique par-delà les interdits sociaux.

Inspirée de la tradition ancestrale du *double talk* affleurant en filigrane dans toutes les formes d'expressions noires et plus particulièrement les *negro spirituals* (des termes récurrents comme *the train is coming* étaient utilisés, par exemple pour informer les membres d'une communauté de l'arrivée d'un passeur de l'*underground railroad*, réseau clandestin mis en place par des abolitionnistes pour faciliter la fuite des esclaves dans les états libres du Nord), la notion de *signifyin (g)* (message caché et sous-entendu), qui irrigue toute la créativité du monde noir, forme ainsi le pilier de cette esthétique en même temps que le ciment d'une unité afro-américaine, tant de fois fantasmée et si tant est, bien sûr, qu'elle existe (GATES, 1988, p.54-57).

Cette notion développée par Paul Gilroy, en adition avec la complexité des effets miroirs intellectuels, met en relief la différenciation qui existe entre ce point de vue et les deux autres courants principaux. On a vu, précédemment, que l'essentialisme a pour vocation d'écrire une histoire des musiques afro-américaines issue de racines essentiellement africaines, *roots*, évoluant au fil du temps et par métissage en plusieurs sous-genres, et ce, en partant du *blues* pour arriver au *hip-hop*. De cette position fondamentaliste, et dans le cadre plus large d'une ségrégation raciale des rapports sociaux, est apparue l'idée « politique » d'une reconstruction identitaire valorisante affirmant que la communauté noire possédait seule les qualités ontologiques permettant l'exécution de cette musique.

L'éclatement de la musique noire en une prolifération exponentielle de styles et de genres, qui rend d'ailleurs absurde l'opposition binaire entre progrès et dilution, a aussi contribué à une situation dans laquelle la question de l'authenticité devient, pour les créateurs de musique eux-mêmes, une question complexe et controversée. Le désaccord qui oppose Wynton Marsalis et Miles Davis mérite d'être évoqué ici, car il montre encore une fois comment ce genre de conflit peut être investi d'une signification politique. Pour Marsalis, le jazz est un dépositaire essentiel des valeurs culturelles noires, tandis que Davis maintient qu'il faut privilégier l'inlassable énergie créatrice, seule capa-

ble de faire échec aux processus destructeurs de réification et marchandisation. (GILROY, 2010, p.144).

Paul Gilroy ne conteste pas globalement cette vision, mais il cherche à la dépasser pour proposer une synthèse novatrice. Bien qu'il s'inscrive dans la mouvance des défenseurs d'une créativité spécifiquement « noire », et d'une filiation directe et continue entre l'expérience de l'esclavage et les racines africaines, il remet cependant certains concepts identitaires en cause, en soulignant la particularité historique de l'emboîtement de l'expérience sociale noire au sein de la communauté blanche et, plus encore, l'importance fondamentale des échanges avec d'autres régions telles que les Caraïbes, l'Amérique du Sud, Cuba, la Jamaïque. Il défend aussi l'idée-force du *signifyin (g)* comme un marqueur essentiel de la spécificité culturelle noire. Pour lui, l'analyse traditionnelle, qui prend en compte les deux concepts discutés précédemment, mais de manière isolée, se montre insuffisante et très restrictive. Ces concepts sont, certes, tous les deux pertinents, mais il paraît plus fécond de les considérer comme complémentaires. Toute réflexion doit prendre en compte l'évolution historique et conflictuelle de cette communauté dans son ensemble depuis son introduction dans les plantations jusqu'à son émergence comme acteur de plein droit de la société civile à travers les luttes contre la ségrégation et les revendications politiques.

Il est nécessaire d'évoquer maintenant des concepts, certes périphériques, mais essentiels pour la compréhension et la construction identitaire noire. Ainsi, l'afrofuturisme, étendard d'une modernité revendiquée à partir des années soixante (1960), fut un mouvement très important qui permit à la communauté noire d'investir un imaginaire technologique jusque-là essentiellement apanage des Blancs. Courant positiviste dans une Amérique éternellement droguée à l'avenir radieux, mouvement miroir capable d'offrir une alternative à l'ébullition créative du mouvement hippie, l'afrofuturisme, nourri de science-fiction et cousin du psychédélisme blanc, s'incarnera à travers l'icône du guitariste et chanteur Jimi Hendrix, dans une fusion parfaite de la tradition et de la modernité. Expérimentateur de génie, Jimi Hendrix se révéla un innovateur dans tous les domaines, que ce soit le détournement des possibilités offertes par l'amplification (larsen), l'utilisation des pédales *wah-wah*, *fuzz* ou encore la production artistique avec le travail réalisé en studio en premier par le guitariste Jeff Beck, ensuite par d'autres notamment sur l'album *Electric Ladyland* de Jimi Hendrix.

Au début du XIXe siècle, un autre mouvement artistique, fondateur dans l'élaboration de cette culture, et qui ne peut être passé sous silence, est celui des *Minstrels* (acteurs blancs grimés en noirs qui présentaient des spectacles satiriques de vaudeville itinérants à connotation raciste se moquant des « travers » supposés de la population noire). De cette forme artistique sont nées, par un mouvement contraire de récupération emblématique des phénomènes de réappropriation entre les deux communautés, consanguinité indissociable de toute l'histoire de la musique afro-américaine (ce qui fait toute la difficulté et le charme de son étude), les compagnies de *Black Minstrels*, constituées d'acteurs noirs imitant le Blanc qui singe le Noir. Sous l'apparente similitude, toute la puissance et la subtilité du *signifyin (g)*

peuvent alors se déployer, dans l'inversion du sens et les joies de « l'arroseur arrosé ». (GILROY, 2010, p.139-160)

8. Conclusion

Il me semble très difficile de définir l'esthétique afro-américaine. L'idée de Philip Tagg d'aborder les problèmes d'attribution de termes génériques à l'esthétique afro-américaine pour ce qui concerne: rythmes syncopés, blues notes, *groove*, *call and réponse*, soulève des questions très délicates. Dans sa « lettre ouverte », il critique les mentions erronées attribuées aux musiques dites « noires », ainsi que le monopole de l'altérité de cette esthétique dans un espace géographique, qui plus tard fut appelé « L'atlantique noir » par Paul Gilroy. Tagg a déclenché un débat, que je trouve très fructueux, et ensuite une vague de questionnements et de réactions dans la communauté universitaire, et également à l'égard des musiciens, musicologues, anthropologues, philosophes, journalistes. Je pense que Philip Tagg n'avait pas seulement l'intention de refuser le caractère fusionnel, résultat de l'influence des différents courants musicaux issus de la diaspora noire. Mais plutôt d'effacer l'idée d'une (prénotion) esthétique afro-américaine, comme source première des caractéristiques qui ne lui appartiennent pas. L'auteur refusait fermement l'emploi de noms tels que: musique noire; musique afro-américaine; musique blanche; ou encore musique européenne.

Le deuxième article, celui de Denis-Constant Martin, offre une nouvelle voie de réflexion et soulève une perspective différente pour aborder ces thématiques (Filiation or Innovation?) L'idée-force de D-C. Martin était fondée sur le syncrétisme, responsable de la fusion d'un grand nombre d'éléments d'origines africaines, en combinaison avec le concept de marronnage. Selon D-C. Martin, le jazz puise ses origines multiples dans les conditions inhumaines de l'esclavage, à travers des mécanismes d'invention (la mémoire consciente ou corporelle; la reconstruction d'un sentiment de culture; la fusion dans le panafricanisme de l'exil). Certainement, ce sont ces trois mécanismes qui engendrent une dynamique qui aboutit à la création, à l'idée de production in loco, fruit d'une complexe combinaison de relations. Ils sont pour moi l'idée-force de D-C. Martin.

En contrepartie, nous avons dans le troisième texte les idées du sociologue Paul Gilroy en défense de l'anti-anti-essentialisme. Ce dernier critique fortement l'aller-retour en permanence d'informations lacunaires, l'omission de certains traits, les mythes et incohérences. Il met en exergue son opposition à la pensée essentialiste et anti-essentialisme ou pensée raciale et essentialiste. P. Gilroy remet en question les présupposés paradigmatiques du concept d'hybridité et pose de nouvelles questions telles que: comment dessiner ce qui pourrait être une approche plus cohérente de l'identité noire? Pour répondre à ces questions de haute complexité, il dit qu'il faut absolument tenir compte de notions géohistoriques. Autrement dit, avoir comme fil conducteur l'idée d'un espace transnational en constante transformation. Par ailleurs, il nous rappelle que cet espace n'est pas seulement africain, ni américain, caribéen ou britannique, mais la jonction de toutes ces réalités (*The Black Atlantic*). Enfin, il ne faut pas oublier les quatre siècles d'esclavage, il est essentiel de prendre beaucoup de précautions pour désigner ces musiques des multiples

échanges. Il faut considérer les relations entre opprimés et oppresseurs, entre opprimés eux-mêmes, etc.

Il est important de se rappeler que la musique était le mode d'expression préféré, et quasi la seule dans un cadre de captivité. Une réflexion sur un nouveau modèle de l'esclavage moderne est également amorcée dans l'œuvre de Paul Gilroy au regard du travail complexe de détermination de l'unité identitaire dans les musiques noires (si cela est possible, bien entendu).

Face aux soucis immensurables de déterminer une cellule identitaire de l'esthétique afro-américaine, l'effort collectif de mettre en relief les divers processus de création, plutôt que l'analyse rigide des résultats, semble être le *modus operandi* plus efficace pour une description cohérente. Mais cela reste dans le champ des hypothèses et ne sert que pour la description des différents styles de musiques afro-américaines en métamorphose permanente, et en constante adaptation à ses différents environnements. Encore faut-il reprendre Paul Gilroy avec sa quête d'une reconstruction d'identité, toujours en train de se (re)construire d'un passé récent en dépit de la diaspora.

Références

AROM, Simha. **La boîte à outils d'un ethnomusicologue**. Québec: Les Presses de l'Université de Montréal, 2007.

BASTIDE, Roger. **Les Amériques noires**. 3^eéd. Paris: L'Harmattan, 1996.

GATES, Henry Louis Jr. **The Signifying Monkey**. Oxford: Oxford University Press, 1988.

GILROY, Paul. **L'Atlantique noir: Modernité et double conscience**. Paris: Ed. Amsterdam, 2010.

MALLET, Julien. World Music. Cahiers d'études africaines. [En ligne]. 168|2002. Mise en ligne le 25 décembre 2005. URL: <<http://etudesafriques.revues.org/168>> Consulté: Le 21 novembre 2015.

MARTIN, Denis-Constant. Filiation or Innovation? Some Hypotheses to Overcome the Dilemma of Afro-American Music's Origins. Black Music Research Journal, v.11, n. 1, 1991. Chicago: University of Illinois Press. <<http://dx.doi.org/10.2307/779242>>

_____. Gregory Walker et le singe roublard. Volume! [En ligne], 8: 1|2011, Mise en ligne le 15 mai 2013. URL: <<http://volume.revues.org/75>> Consulté: Le 23 novembre 2015.

TAGG, Philip, « Lettre ouverte sur les musiques « noires », « afro-américaines » et « européennes » Volume! [En ligne], 6: 1-2|2009, Mise en ligne le 15 mai 2011. URL: <<http://volume.revues.org/295>> Consulté: Le 21 septembre 2015.

Recebido em: 24/05/2016 - Aceito em: 08/12/2016