

Dossier d'accompagnement
de la conférence-concert
du vendredi 04 décembre 2015
en co-production avec les Champs-Libres
dans le cadre du Jeu de l'Ouïe



Programme d'éducation artistique et culturelle l'ATM.

Conférence-concert
**« MUSIQUES DE RUE ET DE CÉRÉMONIES :
D'AUTRES FORMES DE CONCERTS DANS LE
QUOTIDIEN DES SOCIÉTÉS »**
Conférence de **Pascal Bussy**
Concert de **Khun Narin's Electric Phin Band**

Le concert dans une salle conventionnelle est sans doute la façon la plus habituelle de profiter de la musique en « live » mais il en existe d'autres. Depuis longtemps sur tous les continents, des musiques rythment le quotidien de sociétés rurales et urbaines, s'épanouissant dans des villages ou des quartiers.

Au cours de cette conférence, nous montrerons que ces pratiques n'ont jamais disparu. Et si certaines d'entre elles sont au siècle dernier à la source de genres comme le jazz et le rap, d'autres apparaissent aujourd'hui comme une alternative à la pop mondialisée qu'elles contribuent néanmoins parfois à alimenter.

“Une source d'informations qui fixe les connaissances et doit permettre au lecteur mélomane de reprendre le fil de la recherche si il le désire”

Afin de compléter la lecture de ce dossier, n'hésitez pas à consulter les dossiers d'accompagnement des précédentes conférences-concerts ainsi que les « Explorateurs » consacrées aux éditions des Trans depuis 2005, tous en téléchargement gratuit sur www.jeudelouie.com

Dossier réalisé par
Pascal Bussy (Atelier des Musiques Actuelles),
en novembre 2015



1 - Avant-Propos

La thématique de cette conférence sort de l'ordinaire et elle est d'autant plus passionnante qu'elle nous permet d'aborder de multiples questions qui sont à la fois globales et locales, qui font appel à l'histoire et à la sociologie, et qui renvoient au rôle de la musique dans les sociétés et à la perception que chacun d'entre nous peut en avoir.

Si ce sujet a été choisi, c'est qu'il s'est en quelque sorte imposé... Le Khun Narin's Electric Phin Band est en effet un groupe dont l'histoire, la personnalité et l'originalité, facteurs certainement renforcés par le fait que les musiciens viennent de ce qui est pour nous une lointaine région du monde qu'ils n'avaient jamais quittée jusqu'à aujourd'hui, nous ont entraîné vers un champ de réflexion éminemment transversal ; nous arpenterons plusieurs régions du monde et nous évoquerons de nombreuses familles et sous-familles de musiques, sans nous centrer sur une esthétique particulière. Il s'agit plutôt d'observer différentes façons de faire de la musique et de la présenter au public.

Deux « rappels » importants sont nécessaires. D'abord, sur la place de la musique dans les différentes sociétés humaines. Il faudrait un ou plusieurs livres pour faire le tour de la question, mais il faut garder à l'esprit plusieurs postulats :

- la musique n'a pas le même rôle dans toutes les sociétés mais elle a toujours une utilité sociale ;
- son écoute comporte une dimension collective qui est un enjeu sociétal ;
- l'écoute d'une musique peut être plus ou moins active, avec nombre de degrés intermédiaires.

Et puis, il faut définir ce que l'on entend par « concert » dans notre monde occidental ; le plus souvent, il s'agit d'une performance musicale exécutée par un ou plusieurs artistes, dans un lieu fermé voire ouvert (la plupart des festivals) où le spectateur paye sa place. Dans les « moments » (événements, manifestations, cérémonies) dont nous allons parler, la musique sous cet aspect de concert n'est pas une finalité, elle est avant tout une pratique quotidienne, inscrite dans la vie des populations concernées. D'ailleurs, la question de sa gratuité ne se pose pas tant elle est évidente.

Terminons cette introduction par deux précisions. Le domaine étudié est tellement vaste que nous n'avons pas cherché l'exhaustivité, l'idée maîtresse étant de privilégier des exemples choisis et particulièrement parlants plutôt que de (tenter de) citer tous ceux qui auraient pu rentrer dans notre thématique. Notre but a été d'éviter un « effet catalogue » et de nous orienter sur une présentation vivante telle que le veut le Jeu de l'ouïe, chacun étant bien sûr libre de prolonger la recherche à sa guise.

Enfin, le chapitrage de cette conférence – et donc de ce dossier d'accompagnement – n'a pas été simple à définir, de nombreuses musiques comme le blues, le folk ou plusieurs musiques du monde pouvant se retrouver dans plusieurs sections. C'est d'ailleurs très logiquement le cas de celle du Khun Narin's Electric Phin Band, dont il sera fait mention à plusieurs moments, puisque leur musique qui est aussi une musique de rue peut être considérée comme rituelle (chapitre 2) et festive (chapitre 5). Fort heureusement, car cela nous conforte dans cette certitude qu'une musique n'est ni le résultat d'une équation mathématique ni un article qui se range dans une case ; c'est un objet artistique qui fait appel à l'émotion et à la passion.

Une musique peut se jouer dans une multitude d'endroits différents. Dans un café ou sur une terrasse, le salon d'un hôtel, un club, un dancing, un musée ou une galerie d'art, mais aussi dans des lieux de culte (temple, église...) et sur des scènes « différentes » de l'espace public (une place, une rue, un trottoir...), et de l'espace privé (le « salon de musique » dans le monde oriental, le « concert en appartement » dans nos villes).

Un concert, qui sera parfois rebaptisé « mini concert », « concert privé » ou « showcase », peut aussi se dérouler dans un studio de radio ou de télévision, dans un magasin de disques, ou dans un lieu privatisé pour l'occasion. Quant au phénomène du karaoké, inventé en Asie où il est toujours très populaire, il peut être considéré comme une forme d'« auto-concert participatif ».

Depuis fort longtemps, une histoire se transmet aussi par la musique. Les plus anciens exemples (on le sait par la scansion musicale qui se dégage de leurs vers) en sont *L'Illiade* et *L'Odyssée*, les deux grands récits épiques attribués au poète grec Homère et qui auraient été écrits au huitième siècle avant notre ère ; selon toute vraisemblance ils étaient racontés au cours de « moments artistiques » sur un double mode de chant et de déclamation, accompagnés d'un instrument à cordes qui devait être la lyre, très populaire dans la vieille civilisation grecque. Cette pratique multiséculaire se retrouve dans le folk, le blues et de nombreuses musiques traditionnelles.

2 - Les musiques rituelles



Même si le terme « rituel » évoque pour beaucoup quelque chose qui a à voir avec le spirituel, nous devons préciser qu'un rituel peut être religieux ou profane ; nous parlons donc ici de musiques religieuses et profanes.

2.1 - Rituels religieux

Nous parlons ici de musiques se déroulant à l'occasion de cérémonies religieuses, soit à l'intérieur d'un édifice consacré, soit en extérieur dans un endroit choisi. Elles peuvent être chantées ou jouées dans le cadre d'un culte régulier, ou bien accompagner des célébrations au cours desquelles une divinité est invoquée pour conjurer un événement funeste.

Certaines musiques religieuses sont très anciennes, comme les chants chrétiens qui remontent au Moyen Âge et qui sont toujours très présents dans plusieurs ordres et dans les monastères où ils rythment la vie quotidienne des moines. C'est aussi le cas dans la culture musulmane où des musiques soufi comme le qawwali du Pakistan et de l'Inde datent du treizième siècle, tout comme les Mevlevi qu'on appelle généralement les derviches tourneurs ; non seulement leurs musiques restent inscrites dans le monde moderne oriental, mais elles sont aussi devenues objet de curiosité et d'intérêt en Occident, où, contrairement à ce qui se passe dans leurs régions d'origine, elles font l'objet de concerts et de soirées spécialisées.

Plus près de nous, le gospel, né dans les communautés protestantes du nord des Etats-Unis, remonte aux spirituals – ou negro spirituals –, ces chants apparus dès le dix-septième siècle dans les communautés des esclaves noirs dont les textes font référence à des scènes de *la Bible*, en particulier celles des livres de *l'Ancien Testament*. Aujourd'hui, le gospel et ses dérivés comme les chants évangélistes se pratiquent toujours dans nombre de temples et d'églises et ils constituent pour le prédicateur et ses fidèles un moment de ferveur et de communication intense où chacun vient se débarrasser de ses problèmes quotidiens et aspire à une vie meilleure.

En plus de sa dimension spirituelle fondamentale, le gospel a insufflé aux autres musiques noires un modèle de phrasé incantatoire que l'on retrouve dans le rhythm'n'blues, la soul, jusque dans les musiques urbaines d'aujourd'hui. Par exemple, voir et entendre le Révérend Al Green prêcher et chanter – la différence est parfois très mince – dans son église du Gospel Full Tabernacle à Memphis est au moins aussi impressionnant que de le voir chanter *Tired of Being Alone* et *Let's Stay Together* sur la scène de l'Olympia à Paris. C'est même sans doute dans ce contexte précis que l'on comprend quels sont les deux flux qui irriguent les plus intenses des musiques noires : le sacré et le groove.

En Jamaïque, on trouve à l'origine du reggae des rituels d'un genre particulier, empreints d'un mysticisme construit en partie sur un retour aux racines plus ou moins fantasmé qui va curieusement se conjuguer avec un repli identitaire. Dans les années trente à Kingston, Leonard Percival Howell, après des années de voyages et d'aventures, synthétise depuis son estrade improvisée de prédicateur des rues les éléments du futur culte rasta : un messianisme commun à de nombreuses églises des Amériques depuis la fin du XVIIIème siècle, les théories mystico-politiques de Marcus Garvey sur le retour des Noirs en Afrique, l'illumination brutale et fondatrice devant un article du National Geographic représentant l'empereur d'Ethiopie Haïlé Sélassié (sa majesté Ras Tafari, roi des rois, seigneur des seigneurs, lion conquérant de la tribu de Juda, élu de Dieu et lumière du monde) et enfin la certitude, empruntée au petit peuple des descendants des « engagés » indiens, que fumer de la marijuana rapproche de la divinité...

À partir d'une poignée de fidèles, son église s'étend peu à peu, en marge de la société jamaïcaine et en dépit des persécutions. D'une certaine manière, le bricolage spirituel que représente le rastafarisme prélude à celui du reggae : avec le temps, les rastas ont développé une sorte de théologie des arts – peintres, sculpteurs, artisans du bois ou du fer forgé, tailleurs, mais aussi et

On trouve dans les spirituals des légendes venant de *l'Ancien Testament* qui mettent en exergue la puissance des faibles face aux plus forts, et qui peuvent être considérées comme une métaphore de l'histoire des Noirs dans le Nouveau Monde. Interprétés a cappella, c'est-à-dire sans accompagnement instrumental, ces chants qui sont au centre des offices des temples et des églises vont peu à peu incorporer des éléments du *Nouveau Testament* et leur nom devient « gospel », c'est-à-dire « évangile ». Après s'être propagé pendant la seconde moitié du dix-neuvième siècle dans tout le pays grâce aux prédicateurs itinérants et à certains pasteurs que l'on appelait aussi « prédicateurs chantants », le gospel évolue au vingtième siècle et devient un genre autonome. Il se pratique toujours aujourd'hui, a cappella mais aussi avec des accompagnements instrumentaux.

surtout musiciens. D'abord, ils empruntent les rythmes du kumina, culte syncrétique parent du vaudou haïtien. Sur des tambours et percussions, parfois accompagnés au saxophone, les rastas des faubourgs pratiquent sur des scènes improvisées les churchical riddims, au rythme lent et large, qui annoncent de manière lointaine le futur reggae. Puis la radicalisation sociale et politique des rastas citadins amène la naissance du nyabingi, musique tambourinaire sombre et lente, qui s'attire les faveurs des « rudies », ces marginaux violents des bidonvilles de la Jamaïque des années soixante. Les « grounations », célébrations accompagnées de tambours, ont dès lors une double orientation, elles sont à la fois concerts et rencontres religieuses.

2.2 - Rituels profanes

Une musique rituelle peut être aussi une musique qui rythme la vie quotidienne d'une société, et il en existe de très nombreuses à travers le monde, issues généralement de traditions orales. Il y en avait aussi avant l'arrivée de la télévision dans les campagnes françaises, lorsque des personnes d'une même famille ou d'un hameau se réunissaient chez les uns ou chez les autres ou dans un lieu public pour des soirées ou entre autres choses on chantait des airs folkloriques, dans un moment de vie en commun que l'on appelait la veillée.

Dans le monde arabe par exemple, le salon de musique est depuis longtemps un lieu central où se réunissent les amateurs autour d'un chanteur et d'un ou de plusieurs musiciens qui jouent des instruments à cordes (le luth arabe ou oud, le qanûn), des petits instruments à vent comme la flûte et des percussions. Cet endroit a une telle importance qu'il s'appelait à l'origine le maqâm, un terme essentiel qui est devenu plus tard le nom du système musical ordonnant les morceaux – il en existe environ 120 différents.

Chez les peuples Inuit que l'on trouve dans les régions arctiques (du Groenland à l'Alaska en passant par le Canada), les chants que pratiquent hommes et femmes sont étroitement liés à la nature et aux animaux. Les premiers collectages de musique inuit remontent à 1910 et ils se sont poursuivis tout au long du vingtième siècle, au fil de diverses expéditions danoises, soviétiques et canadiennes.

Quant à l'ethnologue et géographe français Jean Malaurie, fondateur de la collection de livres Terre Humaine et auteur du livre *Les derniers rois de Thulé*, il a longtemps vécu avec les Inuit et a recueilli beaucoup de leurs musiques, notamment des chants de gorges enregistrés au nord est du Canada.

A propos de ce travail, il parle de « connaissance de l'autre et non de voyeurisme », et il explique que « les peuples premiers ont un message à nous donner ».

L'Afrique noire est une terre fertile pour les rituels et la parole y tient le premier rôle. Nue et sans musique, c'est la palabre qui est fortement liée à l'institution sociale. Accompagnée d'éléments rythmiques, cette parole est scandée ou « parlée - chantée » par un individu seul ou un groupe et elle investit le champ du quotidien.

Seul, c'est par exemple un conteur-musicien qui va de village en village en s'accompagnant avec un piano à pouces ou kalimba ; en groupe, ce sont ces ensembles d'hommes et de femmes et leurs polyrythmies et chants polyphoniques, les premiers étant souvent en charge des percussions et les femmes du chant.

On peut relever parmi les moments musicaux qui marquent la vie quotidienne avec une forte fonction sociale :

- chez les Pygmées du Congo, un *Chant pour l'enfant dont la mère est enceinte*, dans lequel la communauté villageoise s'adresse à un jeune enfant qui va avoir un petit frère ou une petite sœur pour le rassurer ;

- chez les Lobi qui vivent au Burkina Faso, en Côte d'Ivoire et au Ghana, un jeu de questions / réponses qui peut être « dialogué » ou raconté par un conteur seul, tandis qu'un musicien installe un motif (on pourrait presque parler d'une

Quand je suis allé en Afrique, hormis mon apprentissage musical, je suis revenu en me disant : c'est fou ! Ils n'écrivent pas la musique, c'est la mère qui enseigne à sa fille et le père à son fils, et pourtant la musique perdure. Leur musique est une musique de vie, pas une musique d'art ; si quelqu'un meurt ou si quelqu'un naît, s'il y a un nouveau chef ou un mariage, on écrit un morceau...

Steve Reich, compositeur, pianiste et percussionniste américain né à New York en 1936.

« boucle acoustique ») avec un arc musical, et qui sert aux jeunes qui veulent déclarer leur amour à un partenaire potentiel ;
 - au Burundi, un chant chuchoté qui ne se pratique que la nuit, à l'occasion de veillées intimistes ;

- en République centrafricaine, les chants « à penser » des hommes de la population Gbaya, qui s'accompagnent avec un piano à pouces qui s'appelle là-bas sanza ;

- dans de nombreux pays de l'Afrique occidentale, les chants des griots, souvent nommés Keita ou Diabate, qui sont les dépositaires de la tradition orale et qui apprennent dès leur plus jeune âge à maîtriser la parole, le chant et la musique, ce qui les amène à se produire lors de célébrations, en s'accompagnant généralement d'un instrument à cordes comme la kora ou le n'goni. Le Malien Ali Farka Touré, mort en 2006 à Bamako, est à cet égard un créateur emblématique qui se disait autant paysan et agriculteur que chanteur et guitariste – il avait été l'un des premiers à électrifier son instrument.

Baucoup de ces musiques et bien d'autres encore ont été collectées par des ethno-musicologues, et notamment par le Britannique Hugh Tracey, l'Américain Robert Palmer et les chercheurs du label français Ocora. Quant à l'Américain Alan Lomax, il a essentiellement travaillé en Europe du Sud et bien sûr aux États-Unis où il a enregistré nombre de chanteurs de blues, de folk, ainsi que des hors-la-loi et des desperados. Sans eux, tous ces témoignages de musique et de vie ne seraient jamais parvenus jusqu'à nous.

Les musiques militaires sont aussi rituelles car elles accompagnent des moments qui obéissent à des codes bien définis. Dans l'Égypte et l'Éthiopie des années soixante et soixante-dix, les écoles de musique de l'armée et plus largement les musiques jouées en extérieur lors de cérémonies joueront un grand rôle dans l'émergence du jazz oriental. En Égypte, le percussionniste Salah Ragab qui a fondé le Cairo Jazz Band en 1968 était commandant en chef du département musical de l'armée, et en Éthiopie le compositeur et chef d'orchestre Mulatu Astatke qui a étudié à New York et à Boston et qui a même joué avec Duke Ellington revendique dans sa musique des couleurs de fanfares héritées des orchestres de l'armée au même titre que des arrangements jazz et des rythmes latins et afro-funk.

Il faut aussi parler des chants de guerre que certains peuples entonnent avant de partir au combat. Le célèbre chant haka, que l'équipe de rugby de Nouvelle-Zélande, les All Blacks, fait résonner dans les stades du monde entier au début des matches depuis plus d'un siècle, en est un exemple particulièrement symbolique car il descend en ligne directe des rituels des populations insulaires du Pacifique Sud et notamment des Maoris.

2.3 - Les musiques de transe

Le chercheur Gilbert Rouget a établi que la musique est bien *le principal moyen de manipuler la transe, mais en la socialisant beaucoup plus qu'en la déclenchant*. Il explique que *la langue que parle la musique est comprise par tous, chacun la décodant à son propre niveau*. Il poursuit : *De tous les arts, la musique est sans doute celui qui a la plus grande capacité d'émouvoir, l'émotion qu'elle suscite pouvant aller jusqu'au bouleversement*.

Nous avons là des clefs qui nous permettent d'appréhender ces artistes et groupes qui pratiquent une musique à la forte puissance mélodique et rythmique, et où la répétition d'un motif et son installation dans la durée participent à la création d'un ressenti qui peut aller du simple plaisir à l'extatique. Si la transe est une composante fréquente de nombre d'esthétiques, du blues aux musiques électroniques en passant par les musiques noires et le rock, elle trouve tout son sens dans des musiques qui ne font pas par définition partie des circuits commerciaux et qui vont s'apprécier dans le cadre forcément rare d'une cérémonie qui peut par exemple se dérouler dans le cadre d'une communauté villageoise ou un rassemblement de populations nomades.

On retrouve un aspect de rituel dans les concerts et dans les festivals aux allures de grand-messes qui attirent toujours une large clientèle, des Eurockéennes de Belfort et des Rencontres Trans Musicales en France jusqu'au Sónar de Barcelone en passant par le Sziget Festival en Hongrie, ce dernier se déroulant sur une île rebaptisée « île de la liberté » près de Budapest et fonctionnant avec sa propre monnaie. Notre société est souvent taxée d'individualisme, mais les individus ont certainement besoin de ces moments collectifs forts qui

Cela peut être une confrérie soufie, un groupe de Gnawa, ou encore des chamanes de Sibérie, à travers des musiques qui ont aussi parfois une fonction thérapeutique. Vecteurs de forces invisibles pour certains, elles sont à la source de moments de grâce et portent en elles un lien qui unit le sacré et la transcendance, tout en ayant un côté social qui est ancré dans la vie de tous les jours. Les musiques de transe obéissent aussi à une dramaturgie qui se déroule en trois phases : la montée (du chant ou de la musique), l'apogée, la descente.

On trouve aussi cet aspect de transe dans les musiques qawaali d'Inde et du Pakistan, dans les mantras de l'hindouisme, ainsi que dans les musiques du bouddhisme, en Inde aussi mais également dans des pays comme le Tibet.

La transe, par définition très difficile voire impossible à enregistrer et à filmer, l'a pourtant été par plusieurs cinéastes se rattachant à l'école ethnographique. Ainsi, le Français Jean Rouch la dévoile dans plusieurs de ses documentaires au premier rang desquels *Les maîtres fous* qui a été tourné au milieu des années cinquante dans un village du Ghana et qui révèle des pratiques rituelles où des sacrifices d'animaux, sur fond de musique et de danse, sont pour le cinéaste « le reflet de notre civilisation ».

Il est impossible de clore ce sans faire référence au Khun Narin's Electric Phin Band qui se trouve de fait au milieu de ces musiques rituelles, se rapprochant des rituels religieux lorsqu'on les voit jouer lors de cérémonies bouddhistes, participant clairement à des rituels profanes quand ils contribuent à l'animation de mariages, enfin flirtant avec la transe par leur son hypnotique et leurs morceaux qui peuvent durer une heure ou plus dans les conditions du live.

3 - Les chants de travail

Ces musiques liées à des activités agricoles, ouvrières, ou de pêche constituent un ensemble relativement simple à isoler, d'autant plus qu'il s'agit généralement de chants exécutés a cappella, seul ou en groupe.

Les plus connus sont les « worksongs », ces chansons de travail que les esclaves noirs chantaient depuis leur arrivée sur le sol nord-américain dans les plantations de coton du sud des États-Unis et qui sont à l'origine du blues. Certains témoignages parlent aussi de « sorrow songs » ou « chants de douleur ». Si ces « worksongs » étaient autorisés par les maîtres qui dirigeaient les plantations, ce n'était pas par philanthropie, mais par intérêt, car ils s'étaient aperçus que les esclaves travaillaient mieux en chantant... Auparavant, les « talking drums » ou « tambours parlants » avaient été interdits car les maîtres avaient compris que les esclaves les utilisaient pour communiquer entre eux, voire pour fomenter des plans d'évasion.

Dans le temps du travail, notamment dans les champs des propriétés et le long des voies de chemin de fer, ces chants étaient parfois rythmés par des outils qui fournissaient le « beat », ce battement régulier, et on pouvait aussi trouver un soliste à qui répondaient les autres (le chœur), chacun prenant cette place de soliste dans un système de rôles tournants.

Au fur et à mesure de la libération puis de l'émancipation des anciens esclaves (l'esclavage fut aboli aux États-Unis le 18 décembre 1865), ces chants ont perduré et on les retrouve aux sources du blues qui est par nature la musique folklorique de tradition orale des Noirs américains. Une musique artisanale et pauvre, obéissant à une grande économie de moyens, à tel point que l'on a longtemps trouvé des chanteurs de blues (on peut citer Son House) dont le seul accompagnement étaient les frappements de leurs mains... Le blues, dont le nom provient du mot anglais "blue" qui a toujours désigné le vague à l'âme, la tristesse voire le cafard, représente la musique d'évasion par excellence, car on y chante le spleen et les idées sombres tout en les transcendant, comme le faisaient finalement jadis les esclaves. Définitivement fixé avec ses trois accords et ses douze mesures qui sont toujours sa signature aujourd'hui, le blues est vraiment la plus vieille musique noire américaine et les travaux des musicologues John et Alan Lomax s'ajoutent à de multiples autres témoignages

Au Laos, le khène, un orgue à bouche qui est l'instrument national (on en trouve de multiples variantes avec d'autres noms dans de nombreux pays asiatiques), est au centre des musiques traditionnelles et il génère un indéniable parfum de transe. La trame sonore lancinante qu'il produit rappelle d'ailleurs le phin électrique du Khun Narin's Electric Phin Band, ce qui n'est guère étonnant quand on sait que les deux pays sont voisins et que le groupe thaïlandais appartient au groupe ethnique des Lao (voir le chapitre 8).

On peut aussi rattacher au blues protohistorique une autre pratique vocale des esclaves noirs du sud des États-Unis qui appartient aux chants de travail, les « hollers », qui signifie cri, appel à pleine voix voire braillement lorsqu'il est utilisé de manière condescendante par certains observateurs. On parle ainsi des « field hollers » ou « hurleurs des champs », qui se transmettaient à travers ces puissantes et courtes expressions vocales des messages précis ou se donnaient du courage.

pour attester de la place centrale qu'il conserve, parfois étroitement mêlé à la country et au folk, dans la vie quotidienne des Etats du sud durant toute la première moitié du vingtième siècle.

Il existe évidemment sur la planète de nombreux autres chants qui sous-tendent des travaux quotidiens. En Géorgie par exemple ils sont particulièrement passionnants. D'une part parce qu'ils remontent très loin dans le temps – une flûte archaïque en os datant au quinzième siècle avant notre ère a notamment été retrouvée dans des fouilles –, d'autre part parce qu'ils se déroulent dans un pays qui se trouve à la croisée de deux vastes ensembles culturels, l'Europe et l'Asie. A côté de chants qui vont rythmer le travail agricole et qui correspondent aux labours, aux moissons, aux récoltes, sans oublier la vannerie, on trouve des « chants joyeux » liés à la notion d'encouragement au travail, des « chants de charretier », des « chants de guérison », des « chants de banquets » et « de mariages », ainsi que d'autres qui accompagnent des rondes et qui sont dédiés à la lune, cette dernière spécificité prouvant une très grande ancienneté de ces pratiques.

Nous pourrions parler tout aussi longuement des musiques de chasseurs et notamment de celles des Pygmées Aka d'Afrique dont les polyphonies vocales collectées par l'ethnomusicologue franco-israélien Simha Arom ont fait rêver un public occidental ouvert aux musiques extra-européennes – on ne parlait pas encore de world music – dans les années soixante-dix. Même chose pour les chants de pêche et de marins, très présents en France en Bretagne, en Normandie et dans le Nord jusqu'à que la mécanisation ne vienne peu à peu remplacer les anciennes façons de travailler. Ils ne sont plus que très peu utilisés in situ aujourd'hui, mais une poignée de passionnés ont su les préserver dans ce qui ressemble à des « conservatoires sauvages » dans des villes comme Cancale, Fécamp ou Dunkerque, sans oublier la tradition orale des familles concernées et des fêtes de la pêche où de jeunes chanteurs sont régulièrement initiés à ce genre patrimonial.

En présentant ici un échantillon représentatif de ces chants, on réalise qu'ils étaient adaptés à nombre de situations : chants de travail proprement dits bien sûr avec de multiples distinctions (chants à haler, à hisser les voiles, à virer, à pomper l'eau, à relever les filets, etc.) mais aussi chants de bordée (« de route ») et de détente, ces derniers pouvant passer par des danses, des rondes ou toute autre forme. De plus, il est attesté que ces chants se renouvelaient. Dans la seconde moitié du vingtième siècle, l'arrivée de la radio sur les bateaux a commencé à les faire disparaître, même si on a pu noter que certains chants pouvaient par un curieux phénomène de greffe s'adapter à des mélodies populaires ; enfin, le coup de grâce a été une fois de plus porté par la télévision, décidément un grand rouleau compresseur de beaucoup de cultures populaires.

Terminons ce chapitre par l'évocation des magnifiques chants des pêcheurs de perles de l'île de Bahreïn, phénomène lié à la tradition multiséculaire de la pêche aux huîtres perlières dans le Golfe Persique. Les hommes de ce petit royaume insulaire partaient tôt le matin sur leurs bateaux et toute leur journée de plongeurs-pêcheurs était rythmée par des chants collectifs, soutenus par des frappements de mains, des petits tambours et des cymbalettes. La texture de ces chants, où le bourdon vocal des pêcheurs se mêle aux voix solistes et aux exclamations des nahhâms qui les encouragent, est fascinant et même si cette activité a disparu, la musique unique et si précieuse de ces hommes se perpétue dans des dârs ou maisons de musique qui sont un équivalent là-bas du salon de musique arabe (voir le chapitre 2.2). Grâce à cette survivance et aussi à plusieurs disques de collectage parus sur des labels spécialisés, cette musique qui appartient au patrimoine immatériel de l'humanité est désormais éternelle.

4 Musiciens nomades et musiques de l'exil

On trouve parmi les vieilles traditions de musiciens nomades les « minstrels » (le mot vient du vieux français « ménestrel ») et les « songsters » des Etats-Unis qui colportent à la fin du dix-neuvième siècle des musiques chantées ou instrumentales qui rythment les événements sociaux des villages

Le chanteur et guitariste B.B. King (1925-2015) expliquait : *Le blues est comme un vieil arbre et ses racines sont très profondes. Le vieil arbre continue de semer des graines, et des arbustes repoussent. Nous aurons le blues aussi longtemps que nous serons sur terre. On peut ajouter à cette belle profession de foi que le blues est la musique matricielle de la plupart des musiques d'aujourd'hui, et que ses traces se retrouvent notamment dans le jazz, le rock, le rhythm'n'blues et le rap.*

L'une des plus belles réalisations du label français Ocora, l'*Anthologie de la musiques des Pygmées Aka*, dont les morceaux ont été collectés en République centrafricaine et qui est parue en 1978, comprend des musiques rituelles précédant le départ à la chasse, d'autres précédant la collecte du miel, ainsi que des jeux d'enfants, des musiques pour la danse, des chantefables et des musiques de divination.

L'orchestre module un air breton ou de polka, ou même de chanson de cabestan, sur lequel, quel qu'il soit, la ronde tourne une ridée et les couples une polka... Ni le pas, ni la mesure, ni le rythme n'ont aucune espèce d'importance, vous en conviendrez, dans un bal long-courrier, du moment qu'on tape du pied, qu'on tourbillonne, qu'on crie, qu'on s'amuse, qu'on a la double de Château-Cambusard et de tafia au dernier repas.

Armand Hayet, in *Chansons de bord*, recueil de chants de marins paru en

par exemple au milieu d'un groupe de maisons. Les quelques morceaux que l'on a pu recueillir ou reconstituer permettent d'y retrouver une proximité avec le blues qui passe par la répétition de phrases et une structure de mesures à douze temps. Interprétées par des Noirs, ces chansons rurales et ces pièces pour petits orchestres avec des mandolines et des banjos possèdent parfois des parfums de blues et de country, voire de boogie woogie et de ragtime. Il s'agit de musiques populaires transmises par tradition orale dont l'héritage va nourrir non seulement le blues mais aussi le folk.

Dérivés de ce phénomène, les « minstrel shows » sont des spectacles itinérants – ils se donnent dans une grange, une cour de maison ou une taverne... – très populaires dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle et ils jouent un rôle important dans un début de convergence des musiques noires et blanches. Ce sont ces histoires fameuses où des Blancs au visage noircis de cirage (les « black faces ») imitent les Noirs en s'en moquant. Plus tard, des artistes noirs imiteront à leur tour ces « black faces », dans une étrange mise en abyme qui fera surgir des musiques proches du blues et du folk.

Nous sommes là au cœur de manifestations qui, bien que s'étalant dans le temps, sont très spontanées, exécutées sans calcul. On y retrouve plusieurs des facteurs qui sous-tendent la créolisation comme le déracinement, la rencontre, l'acculturation et la fascination de l'autre.

Les moments au cours desquels les musiques créoles apparaissent sont extrêmement diversifiés. Cela peut avoir lieu dans une auberge, où un paysan avec son violon artisanal va découvrir chez ses nouveaux voisins qui tapent sur la table ou sur des bouteilles un rythme qu'il n'a jamais entendu... Cela peut être un marin débarqué qui fait souche quelque part et apprend à ses enfants et à ses connaissances des chants de mer qui vont devenir des chants de travail agraire... L'une des caractéristiques les plus étonnantes de toutes ces musiques, c'est leur aptitude au bricolage, au réemploi, au patchwork. Le recyclage y est monnaie courante.

Comme l'écrit Bertrand Dicale qui est un spécialiste de ces questions, « les musiques créoles ne sont pas des musiques négociées, elles ne revêtent jamais d'autres fonctions que les fonctions habituelles des musiques traditionnelles (la célébration, le divertissement, et la cohésion du groupe). » Quand on parle de la naissance de ces esthétiques, il s'agit toujours de rencontres qui sont autant de chocs culturels. Ils ont lieu partout, comme en Amérique du Sud avec la champeta de Colombie qui est un étonnant mélange de cumbia locale, d'électro et de soukous zaïrois (les Afro-Colombiens descendent des esclaves d'Afrique), propulsée dans les rues des villes par les « picos » (le terme vient de l'anglais pick up) qui sont des soundsystems locaux et qui sont autant de scènes mobiles.

Beaucoup de ces musiques ont aussi à voir avec l'exil. Lorsqu'aux Etats-Unis les pionniers de la musique folk font émerger au début du vingtième siècle la « old time music » (« musique d'antan ») qui sera l'une des composantes de la musique country, celle-ci comporte principalement des ballades et des danses inspirées de traditions d'Europe Centrale d'où sont originaires ces musiciens. Ce sont en quelque sorte des reconstructions identitaires, qui viennent corroborer la théorie du « Tout-Monde » d'Édouard Glissant, cet élargissement progressif des processus de créolisation.

On retrouve l'exil dans la musique klezmer, une musique de diaspora par excellence qui est un élément essentiel de la culture des Juifs d'Europe centrale et orientale, dramatiquement marquée par le drame de la Shoah. Par essence nomade, elle s'est beaucoup développée tout autour du globe grâce à ces musiciens, les klezmerins, dont les orchestres étaient régulièrement convoqués à l'occasion de cérémonies comme les mariages et les circoncisions, voire des fêtes populaires. Ils allaient de bourg en village et intégraient souvent les styles des régions qu'ils parcouraient, qu'il s'agisse du folklore grec, moyen-oriental, ou hongrois. Et il est passionnant d'observer qu'aujourd'hui, cette composante d'ouverture favorisée par l'itinérance se retrouve dans le klezmer contemporain, une musique qui n'a pas hésité à se marier au funk, au rap ou au jazz d'avant-garde.

J'appelle « Tout-Monde » le monde actuel tel qu'il est enfin réalisé dans sa totalité, c'est-à-dire sans terra incognita, sans tâche blanche sur la carte, tel qu'il exerce sur nous une influence immédiate et sans intermédiaire, et tel qu'il se développe avec une imprédictibilité totale.

Edouard Glissant, écrivain et essayiste français
né en 1928 à Sainte-Marie en Martinique et mort en 2011 à Paris.

La question n'est pas : est-ce de la bonne musique ? Mais plutôt : à quoi sert cette musique ?

Pete Seeger, le chanteur et auteur-compositeur américain (1919 - 2014) qui fut tout au long de sa vie un grand chanteur folk engagé et activiste, touche ici à la question fondamentale du rôle social de toutes les musiques dont nous parlons ici.

Enfin, le nomadisme et l'exil se retrouvent dans nombre de manifestations et d'événements communautaires. Le meilleur exemple en est sans doute le pèlerinage des Gitans aux Saintes-Maries-de-la-Mer qui se déroule chaque année à la fin du mois de mai. La musique y est omniprésente, allant jusqu'à annexer les esthétiques cousines du flamenco et du jazz manouche à côté de la traditionnelle musique gypsy.

5 - Les musiques festives

Si beaucoup d'autres musiques dont nous parlons ailleurs dans ce dossier peuvent aussi posséder des parfums de fête, celles que nous recensons ici se distinguent car elles sont au cœur de manifestations qui sont à la fois plus organisées et qui s'adressent à un public plus large, celui-ci pouvant être un village ou une ville toute entière, une région ou même une très large communauté rassemblée en fonction d'une appartenance spécifique ou de l'adhésion à une cause.

On y trouve ces défilés qui sont au centre de la vie de La Nouvelle-Orléans à la fin du dix-neuvième siècle et au début du vingtième. Cette grande ville du sud des Etats-Unis est déjà une ville ouverte et cosmopolite où les cultures blanches, noires et créoles se mélangent, sans oublier des influences venues des Caraïbes toutes proches. Dans ce riche creuset, la musique est partout et se vit au quotidien grâce aux légendaires marching bands qui accompagnent les cortèges des enterrements, et plus généralement ces musiques de parades jouées par des fanfares à base d'instruments à vent, les brass bands. Avec les petits orchestres et les pianistes de ragtime qui animent les « honky tonks », ces bars du quartier chaud qui voisinent avec les maisons de plaisir, elles sont l'une des composantes d'une des musiques les plus importantes nées au vingtième siècle, le jazz, qui a ses débuts est une musique dansante et joyeuse, éminemment festive.

Au premier plan se trouvent aussi les musiques qui sont jouées dans les carnivals, très nombreux de par le monde. Retenons deux exemples qui viennent de Trinité-et-Tobago (Trinidad). A l'occasion du J'ouvert (le terme vient du français « jour ouvert »), ce sont les camions à plateformes entourés par la foule qui cheminent doucement dans la ville pendant la soirée et la nuit, s'arrêtant au petit matin quand le soleil se lève. Sur chaque plateforme se trouve un orchestre, qui peut aller du groupe adepte d'une soca globalisée et technoïde jusqu'à une formation comme 3 Canal, un trio formé il y a vingt ans qui pratique le rapso, une musique où rap, calypso et soca s'entremêlent dans une soul inventive, accrocheuse et très identitaire. C'est aussi là-bas que l'on peut écouter une musique essentielle de l'île, celle des grands orchestres de steeldrums (les steelbands) qui peuvent compter jusqu'à plus de cent participants et qui se produisent régulièrement dans les arrières-cours et les jardins de la capitale Port-d'Espagne, où est organisé chaque année un concours du meilleur steelband. Il faut se rappeler que les musiques trinidiennes et particulièrement celle des steeldrums sont à l'origine du célèbre carnaval de Notting Hill à Londres, dont la première édition a eu lieu en 1959.

Plus récemment, des manifestations comme la Techno Parade parisienne qui a démarré en 1998, et la Love Parade née à Berlin en 1989 – et arrêtée en 2010 suite à un accident qui a causé la mort de dix-neuf personnes – qui symbolisaient l'avènement de la musique techno, représentent un nouveau style de carnaval et ont contribué à apporter une autre forme de musique « live » à l'intérieur du monde urbain. Dans une certaine mesure on peut y ajouter la Gay Pride qui a été créée à Paris en 1981 (elle a été depuis rebaptisée Marche des fiertés) et qui a essaimé dans beaucoup de villes de l'hexagone.

Dans la culture électro, la musique jouée en live a souvent été au cœur de célébrations festives. A l'extrême fin des années quatre-vingt et dans les années quatre-vingt-dix, les raves ou « free parties », d'abord sauvages puis encadrées voire institutionnalisées, sont le parfait reflet de l'esprit libertaire qui a toujours sous-tendu ces musiques.

De chaque maison, la musique se déversait dans la rue. Les femmes se tenaient sur le pas de la porte et chantaient ou psalmodiaient des blues de toutes sortes, certains très tristes, d'autres très gais.

Jelly Roll Morton, pianiste et compositeur américain né en 1885 à La Nouvelle-Orléans et mort en 1941 à Los Angeles, parle de l'atmosphère de sa ville natale à l'époque de la naissance du jazz.

La Fête de la musique, qui existe en France depuis 1981 et dont le concept s'est étendu sur tous les continents (elle est organisée aujourd'hui dans plus de cent pays), est à la base une opération visant à promouvoir la pratique musicale par des musiciens amateurs, tous styles confondus. Son intitulé doit d'ailleurs s'entendre autant comme « Fête de la musique » que « Faites de la musique ». Mais attention, nous ne sommes pas là dans le contexte de la musique de rue mais bien dans celui de musiques jouées dans la rue, ce qui est très différent..

En France dans la seconde moitié du siècle dernier, les bals populaires et les fêtes de village ont eu une grande importance. Excellentes photographies des musiques populaires en mutation, ils ont permis de préserver durablement certains folklores tout en ayant un rôle décisif dans les années soixante et soixante-dix dans la propagation des musiques rock et rhytm'n'blues américaines.

En Bretagne, la culture régionale est forte et les fest-noz constituent depuis l'après-guerre un bel exemple de recréation de fêtes paysannes qui avaient disparu entre les deux guerres. Le chant emblématique de ces manifestations est le kan-diskan ou kan ha diskan, que l'on pourrait traduire par « chant et retour de chant », sans doute un lointain parent du « call and response » qui existe dans de nombreuses musiques populaires comme en Afrique ou à Cuba. Le duo qui le pratique se compose du chanteur principal et du répondeur, ce dernier reprenant ce que le premier a chanté à moins qu'il ne décide de modifier les paroles. Régulièrement d'autres couples les rejoignent, marchant, dansant et chantant. Cette musique est très fédératrice, à tel point qu'à côté des anciennes générations représentées par des artistes tels le trio des Frères Morvan (ils ne sont plus que deux aujourd'hui) ou Louise Ebrel, elle a souvent été présente à l'affiche d'événements rock, et aujourd'hui un artiste comme Krismenn, également rappeur et beatboxeur, s'inscrit dans son sillage en revendiquant clairement son héritage.

Partons en Roumanie pour clore ce chapitre avec l'exemple unique du Taraf de Haïdouks, un orchestre à géométrie variable originaire de Clejani avec à la base une douzaine de musiciens (chanteurs, violonistes, accordéonistes...) formé en 1990 après la chute de la vieille dictature communiste. Ils ont été découverts peu de temps après par deux producteurs belges, et leur musique est alors passée du statut de musique de village, accompagnant baptêmes, mariages et banquets, à celui d'une valeur sûre de la « world music mondialisée », se propageant par le disque et des tournées sur tous les continents, incarnant parfaitement l'aspect cérémonial et festif des musiques des Balkans. Il n'est pas impossible de penser qu'un groupe comme le Khun Narin's Electric Phin Band, un jour, pourrait avoir le même destin.

6 - Les musiques des ghettos

Comme de lointaines répliques au phénomène du blues qui est une musique née d'un contexte social et humain particulièrement dur et cruel, on trouve tout au long de la seconde moitié du vingtième siècle plusieurs musiques qui ont jailli de situations par définition uniques mais qui possèdent pourtant quelques points communs. Au-delà du fait qu'elles soient fortement identitaires, elles sont issues de zones de non-droit et la parole, mise en avant, en est une composante essentielle.

Le meilleur exemple, dans les années soixante-dix, sont ces « block parties » qui voient le jour à New York au cœur des quartiers dévastés du Bronx et qui sont à l'origine du rap. Dans un creuset musical où les éléments forts sont la soul, le funk et le disco, le deejay d'origine jamaïcaine Clive Campbell alias Kool Herc prend l'habitude de diffuser en boucle des plages instrumentales sur lesquelles vont se greffer des formes inédites de harangue vocale et de joutes verbales. Afrika Bambaataa se saisira de cette nouvelle micro-culture pour établir les fondations de sa Zulu Nation, le pays sans frontières de la culture hip-hop qui a pour but premier la socialisation des jeunes noirs par le biais de l'art. Par exemple, dans les « dirty dozen » (les « sales douzaines ») qui sonnent comme des combats de mots et où la vivacité de répartie tient un rôle central, l'exercice a pour but de déstabiliser l'adversaire sans qu'il y ait le moindre recours à l'action physique. Ces compétitions se déroulent à la manière d'un rituel où seuls sont admis à concourir les membres de la bande, et elles se situent dans la droite ligne de la philosophie prônée par Bambaataa.

En Afrique du nord, le majdoub est un poète des rues et des souks qui improvise des poésies scandées en s'accompagnant d'un tambour. Il évoque sa condition de poète et parle de la vie quotidienne de ses contemporains.

A Paris au début des années quatre-vingt, on retrouve une démarche somme toute équivalente dans l'émergence du rap hexagonal dans le quartier de La Chapelle, sous l'impulsion de Daniel Bigeault alias Dee Nasty qui instaure des fêtes sur des terrains vagues et sous les voies du métro aérien. Tous les

premiers rappers de la région parisienne et même d'ailleurs lui doivent beaucoup. Afrika Bambaataa lui-même n'a-t-il pas affirmé que la France était la seconde patrie de la Zulu Nation ?

Dans les favelas de Rio de Janeiro, à la fin de cette même décennie, le funk carioca - ou funk des habitants de Rio - envahit ces quartiers délaissés, avec une musique qui doit autant au rap qu'à un style très commercial, le Miami sound, à base d'électro et de funk lourd. Finalement baptisée « baile funk » par ses promoteurs, elle se développe beaucoup grâce aux deejays des favelas et connaîtra elle aussi un destin inattendu, faisant tache d'huile dans tous les milieux de la ville ; à tel point que des créateurs tels Seu Jorge et Marcelo D2 s'en empareront pour la recycler et la faire évoluer dans leurs propres travaux.

En Angola, le kuduro qui a surgi dans la capitale Luanda est le résultat d'un télescopage entre une musique de carnaval et des formes squelettiques de techno. Apparu au début des années quatre-vingt, il est vite devenu la proie des deejays et les mémorables fêtes de rue où il est roi ont essaimé jusqu'au Portugal et même au-delà puisque le producteur et deejay français Frédéric Galliano, intéressé depuis longtemps par les musiques africaines, s'en est largement inspiré pour son projet *Kuduro Sound System*.

Les « sound systems » ou discomobiles sont fondamentaux dans toutes ces musiques. Apparus au milieu des années cinquante à Kingston en Jamaïque, ils sont d'abord rudimentaires (un générateur d'électricité, une ou deux platines et quelques haut-parleurs) et se transportent sur une camionnette voire une charrette. Deux de leurs promoteurs deviennent très connus, Clement « Coxsone » Dodd et Duke Reid, qui développent en parallèle des studios d'enregistrement et une activité de production discographique. Autour des sound systems dans les fêtes de quartier, l'utilisation du micro se banalise. Il est d'abord utilisé entre les morceaux par celui qui est le MC pour « master of ceremony ». Il annonce les titres, les commente, interpelle le public puis, petit à petit, son rôle grandit à travers cette nouvelle pratique appelée « toasting » ou « talk over ». Le « toaster » est clairement l'ancêtre du deejay et du rappeur.

Au cœur de ces nouvelles pratiques, les sound systems deviennent des lieux de diffusion de la musique et ils accompagnent ses évolutions. Ils sont le symbole d'une nouvelle forme de concert populaire, hors les murs et très vivant.

Comme nous l'expliquons dans le chapitre 8, le Khun Narin's Electric Phin Band amplifie lui aussi sa musique à l'aide d'un sound system, particulièrement adapté à son mode de fonctionnement déambulatoire. Malheureusement, il s'agit d'un dispositif qui n'est guère adapté au long voyage que le groupe a dû effectuer pour venir de Thaïlande en France, ainsi les musiciens se produiront à Rennes avec un équipement plus habituel et surtout moins personnel...

7 - Esquisse d'une typologie

- Les musiques dont nous avons parlé sont identitaires et communautaires. Elles ont contribué et contribuent encore à unifier un groupe social dans un quartier, un village, voire un pays.

- Elles sont donc souvent des musiques « de résistance », et portent des étendards qui peuvent être une langue, une religion, ou plus largement un patrimoine ou une culture.

- Ce sont des musiques liées à des traditions et qui attestent la permanence de rituels dans la sphère des musiques populaires.

- Certaines de ces traditions peuvent se retrouver dans plusieurs cultures sous des formes différentes. C'est par exemple le cas des tournois de poésie et des joutes vocales à base d'improvisations que l'on trouve chez les Inuit dans l'Arctique, en Galice, dans les Caraïbes - notamment à Cuba - et qui sont aussi le socle des musiques « spoken word » et rap à New York dans les années soixante-dix, du slam de la fin des années quatre-vingt et de la décennie

Comme je voyage aux quatre coins du monde, je me permets d'intégrer des éléments dans le kuduro parce que c'est ma vision du monde. Je n'ai pas envie d'être plus angolais qu'un Angolais. Ce que j'aimerais, c'est entendre cinq morceaux de kuduro au camping des Flots Bleus cet été...

Frédéric Galliano, producteur et musicien électronique français, né en 1969 à Grenoble.

La dynastie des musiques basées sur le verbe passe par le rap à New York dans les années soixante-dix, le « spoken word » (The Last Poets), le slam de la fin des années quatre-vingt et de la décennie suivante à Chicago (de Marc Smith à Saul Williams). Ce mouvement aura des retombées à Londres avec la dub poetry (Linton Kwesi Johnson), puis avec les scènes slam de Paris (Grand Corps Malade, Abd Al Malik) et d'Afrique (la compagnie Vogo Soutra à Abidjan en Côte d'Ivoire).

Certains spécialistes affirment que par définition le slam ne peut pas être enregistré dans le confort d'un studio car cela va à l'encontre de ses bases qui sont la spontanéité et un esprit libertaire. Selon eux, cette musique ne peut être appréciée que dans son format de « live » en petit comité, dans sa durée imposée de trois minutes sur l'estrade d'un café littéraire ou d'un bar associatif où le principal enjeu est le fait de participer à la compétition.

Entre l'Inde et l'Angleterre, le mouvement « Asian underground », où on trouve notamment le genre bhangra, est le fruit d'une circulation ininterrompue entre Bombay et Londres depuis les années quatre-vingt. On trouve à sa source des musiques de danses populaires rurales et urbaines, des reflets des musiques de Bollywood, et le rôle des deejays y est aussi primordial.

suivante à Chicago et plus tard à Paris et à Abidjan, sans oublier Londres avec la dub poetry.

- Ces musiques s'adaptent aux impératifs techniques des lieux où elles sont jouées, à tel point que ce sont parfois ces limites « logistiques » qui les font évoluer. À cet égard, le cas du groupe de Kinshasa Konono n° 1 est éloquent. Fondée à la fin des années soixante, la formation est originaire d'un village de l'Angola ; installés sur une place au cœur de la capitale de la République démocratique du Congo, les musiciens ont dû faire face à une forte pollution sonore urbaine. Lorsqu'ils ont été découverts par le producteur Vincent Kenis au milieu des années deux mille, ils avaient pris l'habitude d'amplifier leurs instruments (percussions rudimentaires, mégaphones, et ce piano à pouces qui est au centre de leur son) avec un matériel de récupération à base de batteries de voitures.

- Ce sont des musiques artisanales, ce terme n'étant pas contradictoire avec le fait qu'elles peuvent être complexes techniquement ou sophistiquées, ainsi que l'attestent certains chants polyphoniques africains et inuit.

- Ce sont des musiques souvent cachées et « souterraines », qu'il faut chercher avant de trouver... En Occident elles sont considérées comme « underground » et liées aux cultures alternatives, voir dans les années quatre-vingt les exemples des squats punk à Londres et du rock joué dans les parkings à Paris. Plus loin de nous elles ne font pas partie des musiques « pour touristes » et doivent en quelque sorte « se mériter », à l'instar du Khun Narin's Electric Phin Band en Thaïlande.

- Ces musiques sont jouées le plus souvent par des musiciens anonymes qui n'ont pas de statut particulier en dehors de celui d'être musiciens. Ils sont en quelque sorte des anti-stars., même si certains peuvent devenir stars après que leur musique aura séduit un producteur et gagné les suffrages du public.

- Une distinction peut aussi être faite entre musiciens amateurs et professionnels, mais il faut prendre garde à ces termes qui relèvent d'une vision occidentale. Même si certains gagnent de l'argent en jouant, on peut affirmer que beaucoup des musiques évoquées ici (musiques religieuses, chant de travail, musiques de rue...), sont pratiquées par des non-professionnels, une dimension qui rappelle la réalité du blues et du folk des origines.

- Ce ne sont pas des musiques « formatées » au sens où on l'entend en Occident et où de plus en plus le rock présenté comme « indépendant » est fabriqué à partir de recettes – le marketing ne commence-t-il pas par la musique elle-même... ? Elles prouvent par leur singularité et leur pérennité que la standardisation de la pop mondialisée n'est pas globale et sans doute ne le sera jamais. En même temps, elles remettent en question la consommation de la musique globalisée qui répond à des besoins de marché et de commerce.

- Mais en même temps ce sont des musiques qui fonctionnent de moins en moins en circuit fermé et des interactions dans les deux sens sont possibles : elles peuvent profiter de la pop globale voire illustrer un certain mouvement de globalisation (le Khun Narin's Electric Phin Band est un « produit » de la rencontre entre un ensemble de musiques traditionnelles et une pop régionale qui vient elle-même de la pop mondialisée) et cette même pop mondialisée – ou du moins certains de ses courants – peuvent profiter de ces musiques ; le groupe Konono n° 1 évoqué plus haut a par exemple collaboré avec des artistes aussi différents que Björk et Herbie Hancock, et a été remixé par Andrew Bird. Dans un proche avenir, il ne serait guère étonnant d'entendre des sonorités venues de Thaïlande dans une pop mondiale qui est par définition cannibale et qui, après avoir assimilé et digéré des styles comme le reggae, le disco et le rap, reste perpétuellement à la recherche de nouvelles couleurs...

- Ce sont donc aussi des esthétiques qui évoluent, brisant du même coup le mythe des musiques qui seraient figées dans le temps – une image souvent séduisante pour le public occidental mais qui s'avère erronée... Le Khun Narin's Electric Phin Band, par exemple, fait tout sauf une musique de musée !

Chaque année depuis le début de ce siècle, les boutiques de disques Rough Trade à Londres publient une compilation de nouveaux titres sélectionnés par leurs disquaires qui constitue un état des lieux précis des nouvelles tendances des musiques d'aujourd'hui. Celle éditée l'année dernière, intitulée *Rough Trade Shops Counter Culture 14*, contient *Lai Sing*, un morceau du Khun Narin's Electric Phin Band. On trouve également sur ce double CD des titres de groupes comme Metronomy, Little Dragon, Liars, The War On Drugs, et des artistes tels Aphex Twin, Caribou et Todd Terje.

- Sur le grand échiquier des musiques d'aujourd'hui, ces musiques ne s'opposent pas aux autres et il faut plutôt les considérer comme complémentaires.

8 - Le concert : Khun Narin's Electric Phin Band



Cet ensemble de huit musiciens est né en 2009 en Thaïlande, dans la province de Phetchabun qui se trouve dans le nord et à l'ouest de l'Isan, la grande région du Nord-Est qui couvre le tiers du pays. C'est un territoire où l'ethnie Lao, avec sa culture et sa langue toutes deux d'origine laotienne, est majoritaire, contrairement au reste de la Thaïlande.

Fondé par son leader Khun Narin, un ancien ouvrier des chemins de fer de la région aujourd'hui boucher, le Khun Narin's Electric Phin Band est un groupe à la base familial et transgénérationnel qui joue – comme un certain nombre d'autres formations locales – une musique appelée « phin prayuk », une forme moderne du mor lam, une ancienne musique traditionnelle qui s'est modernisée (on l'appelle mor lam sing depuis le milieu des années quatre-vingt) en intégrant successivement des éléments d'autres styles qui se sont développés depuis les années 1920 jusqu'à aujourd'hui comme le louk thong ou luk thung (littéralement « la musique des enfants des rizières »), la thai pop qui a émergé à partir des années soixante-dix, le lam sing ou encore le string.

La musique du groupe est centrée sur les mélodies et les improvisations ininterrompues du phin, un instrument à trois cordes originaire de l'Isan et associé à l'ethnie Lao qui appartient à la famille du luth et du oud arabe. Electrifié, il emprunte aussi à notre instrumentarium occidental moderne trois pédales d'effets (phaser, distorsion et delay) qui en modifient le son et contribuent largement à l'apport de cette touche que les premiers auditeurs américains et européens ont qualifié de « psychédélique ». A noter que derrière cette affirmation se cache un mélange d'évidence (pour leurs oreilles ce son est effectivement psychédélique) et de facilité (il est pratique pour qui ne connaît pas les musiques thaïlandaises). En plus du phin – il peut y en avoir deux dans le groupe dont un à double manche –, leur musique se développe sur un ensemble rythmique qui inclut une basse électrique ainsi qu'une batterie qui serait comme désossée, ses différents éléments (caisses, cymbales...) étant joués séparément par plusieurs percussionnistes.

C'est très exactement le 3 mai 2013 que Marc Campbell, journaliste et lui-même musicien (il fut chanteur et guitariste du groupe américain The Nails) publie sur le site *Dangerous Minds* un article intitulé *Mindblowing psychedelia from Thailand*, autrement dit « Un époustouflant psychédéisme venu de Thaïlande ». Il parle alors d'une « congrégation musicale thai » qui s'appelle Khun Narin Phin Sing.

En 2011, le fils de Khun Narin filme et met en ligne une série de vidéos du groupe afin de les aider à trouver davantage de contrats dans leur région, c'est-à-dire le district de Lom Sak. Ce sont des documents précieux car on y découvre que le groupe a l'habitude de jouer dans des contextes différents. On les voit par exemple pendant une cérémonie bouddhiste, une ordination de moines qui peut durer plusieurs heures. Ou bien marchant à côté de leur sono mobile, lors de fêtes comme celle par exemple qui célèbre la fin de la saison des pluies ; le groupe se livre alors à des déambulations au milieu d'un public de spectateurs et de danseurs plus ou moins enivrés, leur ivresse provenant autant du faux whisky bon marché et de l'alcool de riz que des couleurs hypnotiques de la musique. Se produisant essentiellement le weekend car dans la semaine ils travaillent tous, étant agriculteurs ou ouvriers, ils peuvent aussi animer des mariages

Basée sur de longs morceaux qui sont souvent construits sur des medleys, la musique du Khun Narin's Electric Phin Band est une forme instrumentale de pop thaïlandaise, et si elle n'avait pas à l'origine une fonction rituelle celle-ci s'est rapidement imposée au fil des multiples événements et cérémonies auxquelles le groupe a participé. Même si on leur fait régulièrement appel pour des fêtes bouddhiques, il faut noter que la base de leur répertoire est totalement profane. Il s'agit principalement du répertoire traditionnel de l'Isan, mais aussi ponctuellement de tubes occidentaux parmi lesquels on reconnaît *Zombie* du groupe irlandais The Cranberries et *Rasputin* de Boney M, un hymne du disco international très prisé en Thaïlande.

oir d'entraînement vers la méditation. Exécutée à un tempo accéléré, elle peut soit favoriser la transe, soit créer les conditions idéales pour dynamiser un dancefloor populaire installé en plein champ ou sur la place d'un village.

C'est son caractère instrumental ainsi que les nombreuses variations dans le tempo de chaque morceau qui en font une musique adaptable aux différentes circonstances de la vie sociale dans cette région de la Thaïlande. Jouée lentement lors des cérémonies bouddhistes, elle exprime alors son pouvoir d'entraînement vers la méditation. Exécutée à un tempo accéléré, elle peut soit favoriser la transe, soit créer les conditions idéales pour dynamiser un dancefloor populaire installé en plein champ ou sur la place d'un village.

Il faut aussi parler de la façon dont le groupe sonorise sa musique, un soundsystem fait maison qu'ils transportent sur une carriole, et qui est composé de gros baffles en bois, de mégaphones et d'un générateur électrique. Une méthode d'amplification artisanale qui peut se décrire comme une réplique lointaine de la culture « do it yourself » prisée par les anciens milieux punk et électro.

En 2013, deux ans après leur arrivée sur Internet, les premières vidéos de cet orchestre pas comme les autres ont fait leur chemin via différents sites spécialisés, notamment ceux connus pour assurer une veille permanente sur les manifestations et les dérivés du psychédélisme en dehors du monde occidental. C'est ainsi que le producteur américain Josh Marcy les a découverts sur le site Dangerous Minds en mai 2013. Avec le support financier du label indépendant de Los Angeles Innovative Leisure (où sont notamment signés Hanni El Khatib et Nick Waterhouse), il s'est rendu en Thaïlande enregistrer le groupe. Une démarche qui n'a pas été facile à leur faire accepter tout simplement parce qu'il n'en voyaient pas l'utilité (*Nous sommes avant tout un orchestre qui joue le weekend et nous préférons être écoutés et vus dans ces conditions*, expliquaient les musiciens) mais à laquelle ils ont finalement adhéré, étant heureux aujourd'hui de pouvoir diffuser leur musique bien au-delà de ce qu'ils auraient jamais pensé...

Publié en août 2014, leur album au titre éponyme permet effectivement aux amateurs du monde entier de découvrir cette musique populaire inconnue, très caractéristique de cette région éloignée de la Thaïlande, mais qui n'avait jusque-là pas eu la possibilité d'être reconnue. Certains l'appellent psyché pop, d'autres modern thaï, d'autres encore y voient une parenté avec les courants drone music voire post-rock, mais le plus important est bien sûr que le Khun Narin's Electric Phin Band ait pu faire son entrée sur le vaste terrain de jeux des musiques d'aujourd'hui.

Nous nous inspirons de choses aussi diverses que Santana et les Cranberries, et des stars du louk thoung comme Suraphol Sombatcharoen ou Chai Muangsing.

Khun Narin, leader du Khun Narin's Electric Phin Band.

Un enregistrement sur le vif, qui prend à présent la forme d'un album contenant quatre ensorcelants instrumentaux (dont un avoisine les vingt minutes). Tout en chétifs motifs répétitifs, l'ensemble est aussi lascif qu'addictif.

Jérôme Provençal, in *Les Inrockuptibles*, décembre 2014.

Le label Innovative Leisure a publié aux Etats-Unis le premier album du Khun Narin Electric Phin Band sur les formats suivants : CD, vinyle, numérique et cassette. En France, il est sorti sur le label Because qui relaie fréquemment les productions d'Innovative Leisure.

Les deux concerts du groupe aux Rencontres Trans Musicales, le vendredi 4 décembre aux Champs Libres dans le cadre cette conférence-concert et le lendemain samedi 5 décembre au Parc Expo, ne sont pas qu'une première pour le public du festival rennais. C'est également la première fois que le groupe non seulement quitte son pays mais encore va se produire sur une scène traditionnelle

9 Repères Bibliographiques

Lloyd Bradley : **Bass culture / Quand le reggae était roi**, Editions Allia, 2005

Edouard Glissant : **Le discours antillais**, Gallimard / Folio, 1997

Gérard Herzhaft : **Americana. Histoire des musiques de l'Amérique du Nord, de la préhistoire à l'industrie du disque**, Fayard, 2005

Guillaume Kosmicki : **Musiques électroniques, des avant-gardes aux dance floors**, Le Mot Et Le Reste, 2009

Gilbert Rouget : **La musique et la transe, esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession, nouvelle édition revue et augmentée**, Gallimard, collection Tel, 1990

Jean-Jacques Sévilla et Antonio Scorza : **Rio de Janeiro en mouvement**, Éditions Autrement, 2005

Peter Shapiro : **Turn the beat around**, Editions Allia, 2008

OUVRAGES COLLECTIFS

Les musiques du monde en question, Internationale de l'Imaginaire, n° 11. Editions Babel - Actes Sud / Maison des Cultures du Monde, 1999

Sous la direction de Alain Arnaud, Marc Benaïche et Catherine Zbinden : **Petit atlas des musiques du monde**, Cité de la Musique / Mondomix / Panama, 2006

Sous la direction de David-Brun Lambert : **Petit atlas des musiques urbaines**, Cité de la Musique / Mondomix / Éditions de l'Oeuvre, 2010

Sous la direction de Peter Shapiro : **Modulations**, Éditions Allia, 2004

Se dépouiller de la puissante réflexion occidentale n'est pas aisé, mettre entre parenthèses ce que nous croyons

du langage universel, tenter de saisir, à travers des combinaisons sonores et rythmiques ce que cherchent à atteindre les Bédouins d'Abu Dhabi, les chamanes de Corée, les Bochimans de Namibie, et tous ceux qui manifestent encore leur existence par le geste, le rythme et le son. Les grandes banlieues urbaines d'Occident ne s'ouvrent-elles pas, elles aussi, à ces utopies ?

Jean Duvignaud (1921-2007), extrait de l'ouvrage collectif

Les musiques du monde en question, Actes Sud

/ Maison des Cultures du Monde, 1999.

10 - Repères discographiques et vidéographiques

Lorsque deux dates apparaissent, celle qui suit le titre de l'album est celle de l'enregistrement, celle qui suit le nom du label est celle de la dernière publication.

Dee Nasty : **Paname City Rappin'**, Funkzilla Records, 1984

Ensemble Al-Kindî : double CD **Le Salon de Musique d'Alep** (2006), Le Chant Du Monde / harmonia mundi distribution, 2012

Frédéric Galliano : **Kuduro Sound Ststem, Frikiyiwa**

Al Green : **Gospel According to Al Green**, film de Robert Mugge, DVD Acorn Media, 2009

Seu Jorge : **Cru**, Fla Flu Prod / Naïve, 2004

Khun Narin's Electric Phin Band : **Khun Narin's Electric Phin Band**, Innovative Leisure / Because, 2014

King Tubby : Anthologie **King Tubby Presents The Roots Of Dub**, Blue Moon, 1990

The Last Poets : **This Is Madness** (1971), Charly Records (import), 2012

Marcelo D2 : **Looking For The Perfect Beat**, Mr Bongo (import), 2004

Rustavi Ensemble : **Georgian Sacred Music**, Melodiya (import), 1990

Pete Seeger : **If I Had a Hammer / Songs of Hope & Struggle**, Smithsonian Folkways (import), 2007

ANTHOLOGIES

Anthologie de la Musique des Pygmées Aka, Centrafrique, double CD Ocora - Radio France / harmonia mundi distribution, 2002

Before the blues : The songsters tradition, Saga Jazz / Universal Jazz, 2004
Before the Blues / The Early American Black Music Scene, trois CDs Yazoo (import), 1996

Champeta Criolla, volume 2 : The Real Motherfuckers of Afrocolombian Music !, Palenque Records, 2003

Chants et Tambours Inuit, de Thulé au détroit de Bering (1960-1987), présenté par Jean Malaurie, Ocora - Radio France / harmonia mundi distribution, 1988

Lam Saravane, Musique pour le khène, Laos , Ocora - Radio France / harmonia mundi distribution, 1989

Doctors, Professors, Kings & Queens : The Big Ol' Box of New Orleans, coffret de quatre CDs Shout Factory (import), 2004

Fest-noz – Danses bretonnes traditionnelles, RDM Edition, 2009

Musique gbaya - Chants à penser – Ndongué, Centrafrique (1977), Ocora - Radio France / harmonia mundi distribution, 1992

Night Spirit Masters – Gnawa Music of Marrakesh, Axiom (import), 1991

Pêcheurs de perles et musiciens du golfe, Bahreïn (1962-1963), Ocora - Radio France / harmonia mundi distribution, 1984

Sounds of the South, coffret de quatre CDs consacré au travail d'Alan Lomax, Atlantic (import), 1993

Thai Pop Spectacular (1960s-1980s), Sublime Frequencies (import), 2007

The Alan Lomax Collection - Southern Journey, Volume 5 : Bad Man Ballads : Songs of Outlaws and Desperadoes, CD Rounder Records (import), 1997

Treasure Isle / Duke Reid's Legacy / The True Story Of Ska, Rocksteady, Dub And Reggae, coffret de quatre CDs Jahslams / Discograph, 2007

Une fenêtre sur le monde, coffret catalogue de quatre CDs Maison des Cultures du Monde / Naïve, 2002

11 - Quelques journaux spécialisés et sites internet

Dangerous Minds, le premier site à avoir parlé de la formation de Khun Narin...
<http://www.dangerousminds.net>

Folkways Records
www.folkways.si.edu

Les Inrockuptibles, hebdomadaire
www.lesinrocks.com

Volume, la revue des musiques populaires
<http://www.volume.revues.org>

On peut également consulter sur le site du Jeu de l'Ouïe www.jeudelouie.com les dossiers d'accompagnement des conférences-concerts suivantes :

- **Les grandes familles des musiques actuelles : le blues** par Pascal Bussy, le 12 octobre 2006 ;
- **La créolisation** par Bertrand Dicale, le 8 décembre 2006 ;
- **Les grandes familles des musiques actuelles : les musiques « black » - gospel, rhythm'n'blues, soul, funk** par Pascal Bussy, le 27 avril 2007 ;
- **Les grandes familles des musiques actuelles : les musiques électroniques**, par Pascal Bussy, le 12 octobre 2007 ;
- **Les grandes familles des musiques actuelles : le rap et les musiques urbaines** par Pascal Bussy, le 15 février 2008 ;
- **Les grandes familles des musiques actuelles : les musiques du monde** par Pascal Bussy, le 21 juin 2008 ;
- **Le reggae**, par Pascal Bussy, le 10 octobre 2008 ;
- **Comment le hip-hop se régénère en puisant dans ses racines (Cycle L'éternel renouveau des musiques d'aujourd'hui, ou comment les musiques évoluent dans l'espace et le temps)** par Pascal Bussy et Jérôme Rousseaux, le 10 décembre 2010 ;
- **La notion de transe dans les musiques actuelles** par Pascal Bussy, le 6 décembre 2013 ;
- **Orient et Occident : une longue histoire de croisements musicaux** par Pascal Bussy, le 4 décembre 2014.