

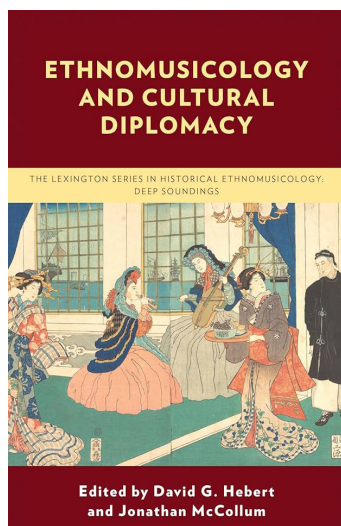
Ethnomusicology and Cultural Diplomacy, dirigé par David G. Hebert et Jonathan McCollum

Lanham, Lexington Books, 2022, 372 pages

Catherine Harrison-Boisvert

Mots-clés : diplomatie culturelle ; éducation musicale ; ethnomusicologie ; musique ; politiques culturelles.

Keywords: cultural diplomacy; cultural policies; ethnomusicology; music; music education.



Cet ouvrage collectif, codirigé par les musicologues David G. Hebert (Western Norway University of Applied Sciences, Bergen) et Jonathan McCollum (Washington College, Chestertown), vise à examiner les possibles contributions de l'ethnomusicologie, notamment dans une perspective historique et/ou appliquée, dans l'optique d'un enrichissement de notre compréhension de la notion de diplomatie culturelle, et plus précisément musicale. Autrement dit, comment les terrains de l'ethnomusicologie peuvent-ils nous aider à comprendre les multiples modalités de la diplomatie musicale et à imaginer ses potentialités futures, notamment dans une perspective décoloniale ? Cette question est motivée par le constat des directeurs

de l'ouvrage selon lequel la plupart des travaux qui ont été réalisés au sujet de la relation entre diplomatie et musique se limitent à explorer les déclinaisons nord-américaines et européennes de cette relation. L'ouvrage vise donc à pallier cette lacune en examinant la manière dont les politiques culturelles de différentes nations dites non occidentales (en Asie, au Moyen-Orient, en Afrique) les amènent à mobiliser (ou non) la musique à des fins diplomatiques.

Il importe en premier lieu de situer ce que les directeurs de l'ouvrage entendent exactement par diplomatie musicale. Ce cadre conceptuel est décrit de manière exhaustive dans l'introduction, et sera par la suite rappelé à plusieurs reprises dans les différents chapitres. La diplomatie *musicale* est comprise comme une dimension de la diplomatie *culturelle*, laquelle implique la mobilisation des arts et du patrimoine culturel à des fins diplomatiques. Les auteurs admettent une certaine proximité conceptuelle entre la diplomatie culturelle et la diplomatie dite *publique*, en raison de la manière dont les deux mobilisent les discours, les médias et l'image pour permettre à une nation de projeter une certaine image d'elle-même vers l'extérieur – en contraste avec la diplomatie dite *traditionnelle*, qui concerne plutôt les « négociations stratégiques qui se déroulent derrière des portes closes » (p. 5), pour reprendre les termes des directeurs de la publication. Cette proximité entre les notions de diplomatie culturelle et publique les rapproche des notions de *soft power*, définie par le spécialiste des relations internationales Joseph Nye comme la capacité de « façonner les préférences des autres à travers l'attraction plutôt que la coercition et les paiements¹ », et de *nation branding*, définie par les spécialistes des politiques publiques et culturelles Michael Ahn et Hsin-Ching Wu comme les « techniques de communication marketing utilisées pour promouvoir l'image d'une nation² ». Toutefois, Hebert et McCollum considèrent que la diplomatie culturelle s'avère bien plus qu'une déclinaison du « *nation branding* mobilisant les arts en tant que forme de diplomatie publique³ » (p. 5), en ce que, suivant les travaux de Goff⁴, ils orientent ses objectifs vers la reconnaissance et la compréhension mutuelles ainsi que les échanges interculturels. La relation conceptuelle entre diplomatie culturelle et publique peut néanmoins être admise considérant que toutes deux, comme le précise Nye, impliquent une forme de communication dirigée vers un public plutôt qu'entre des gouvernements⁵. En ce sens, bien que les directeurs de l'ouvrage reconnaissent l'implication centrale des États dans la production de la diplomatie culturelle, notamment à travers la mise en place de politiques culturelles, ils mettent également en évidence la multitude d'acteurs qui y participent, que ce soit via les programmes d'échange, les ONG ou le secteur privé. Pour mettre de l'avant la diversité de ces acteurs, les auteurs choisissent donc d'exposer dans leur ouvrage des études de cas se situant à l'intersection de la diplomatie musicale, de l'ethnomusicologie appliquée et de l'éducation musicale. Les contributeur·trice·s de l'ouvrage sont par ailleurs issu·e·s de multiples horizons, géographiques comme disciplinaires : les ethno/musicologues côtoient les musicien·ne·s et les éducateur·trice·s en musique ainsi que les leaders de différents

1 Nye, Joseph (2004), *Soft Power: The Means to Success in World Politics*, New York, Public Affairs, p. x.

2 Ahn, Michael J., et Hsin-Ching Wu (2015), « The Art of Nation Branding: National Branding Value and the Role of Government and the Arts and Culture Sector », *Public Organization Review*, vol. 15, n° 1, p. 157-173.

3 « *nation branding through the arts as a form of public diplomacy* ». Souligné dans l'original.

4 Goff, Patricia M. (2013), « Cultural Diplomacy », dans Andrew F. Cooper, Jorge Heine et Ramesh Thakur (dir.), *Oxford Handbook of Modern Diplomacy*, Oxford, Oxford University Press, p. 421.

5 Nye, Joseph (2010), « Soft Power and Cultural Diplomacy », *Public Diplomacy*, hiver, p. 120.

projets non gouvernementaux d'échanges culturels en musique, tout comme les juristes spécialistes du droit international et des politiques culturelles.

L'ouvrage se divise en six sections. Une section introductive comprend l'introduction à proprement parler (p. 3-20) ainsi qu'un chapitre coécrit par Hebert et la musicologue spécialiste de l'éducation musicale et du droit Marja Heimonen (Université des Arts d'Helsinki) (p. 21-48), qui aborde les dispositifs internationaux de *soft law* et de protection des droits musicaux. Les chapitres suivants sont structurés par blocs géographiques, présentant successivement des études de cas provenant du Moyen-Orient et de l'Asie centrale (partie 2, p. 49-138), de l'Asie de l'Est (partie 3, p. 139-208) et de l'Afrique subsaharienne (partie 4, p. 209-276). La partie 5 (p. 277-314) se distancie des études de cas proprement musicales pour examiner les structures légales qui encadrent l'articulation des politiques culturelles en Asie, plus précisément en Inde et en Chine. La partie 6 (p. 315-334) consiste en un chapitre conclusif qui opère une synthèse des constats dégagés dans l'ensemble des chapitres, afin de formuler des recommandations en vue de perspectives diplomatiques musicales futures. Je souligne que l'Amérique centrale est absente de l'ouvrage, au même titre que l'Océanie et l'Europe centrale et de l'Est.

En deuxième partie de l'ouvrage, le chapitre de la musicologue Lauren Braithwaite (diplômée d'Oxford) (p. 49-76) vise à exposer la manière dont l'Afghanistan Institute of Music, via l'orchestre Zohra – un ensemble entièrement féminin –, contribue à la diplomatie culturelle afghane en façonnant une image plus positive du pays à l'international. Ensuite, la musicologue Elnora Mamadjanova (Conservatoire d'État d'Ouzbékistan) et Hebert (p. 77-92) se penchent sur deux festivals musicaux ouzbèkes de portée internationale, Sharq Taronalari et l'International Maqom Festival, abordant la manière dont ceux-ci contribuent au rayonnement mondial du patrimoine musical régional ; je précise que Mamadjanova est aussi présentée comme ayant coordonné des symposiums musicologiques affiliés à ces festivals. Au chapitre suivant (p. 93-118), la pianiste et enseignante d'origine syrienne Chaden Yafi (établie à Houston, Texas) met en lumière les apports de la philosophie et de la musique soufies à la construction de la musique dite savante occidentale, dans une optique de décolonisation et de décanonisation de l'histoire de la musique. Enfin, la chercheuse en éducation musicale Nasim Niknafs (University of Toronto) (p. 119-138) se penche sur les politiques culturelles mises en place en Iran depuis la révolution de 1979 – notamment en regard de la relation entretenue avec l'Occident et sa production culturelle – pour examiner la manière dont ces politiques se concrétisent sur le terrain, orientées à la fois par les visées idéologiques de l'État et par les pratiques des acteur·trice·s culturel·le·s.

La troisième partie, consacrée à l'Asie de l'Est, commence par un chapitre coécrit par Marianne Løkke Jakobsen (directrice des affaires internationales à la Royal Danish Academy of Music) et Hebert (p. 139-156), qui porte sur les potentialités de projets musicaux collaboratifs entre la Chine et l'Europe, de même que les contraintes qui y sont associées, via l'exemple du Music Confucius Institute de Copenhague (dont Jakobsen était anciennement responsable). L'article suivant, écrit par le spécialiste de la flûte shakuhachi Koji Matsunobu (Education University of Hong Kong) (p. 157-180), se penche sur l'écart entre les traditions musicales qui sont

promues par les politiques culturelles intérieures du Japon et l'expérience vécue par les apprenant·e·s occidentaux·ales qui s'intéressent aux arts traditionnels japonais. Enfin, le dernier chapitre de cette section (p. 181-208), écrit par Nguyễn Thanh Thủy (Lund University) et Stefan Östersjö (Malmö Academy of Music), tou·te·s deux membres du groupe suédois-vietnamien de musique expérimentale The Six Tones, relate une expérience d'échange interculturel autour de la pièce traditionnelle *Vong Cỏ*, au Vietnam, par des musiciens locaux et The Six Tones.

La quatrième partie, consacrée à l'Afrique, s'ouvre sur un chapitre coécrit par l'historien Abraha Weldu (Université Mekelle) et le musicologue Jan Magne Steinhovden (Université de Bergen) (p. 209-228) portant sur l'évolution des politiques culturelles en Éthiopie suivant les différents changements de régime, depuis le gouvernement impérial de Haïlé Sélassié (1930-1935) jusqu'à nos jours. Le chapitre suivant (p. 229-254), écrit par la musicologue et cheffe de chœur Ambigay Yudkoff (chercheuse indépendante), se penche sur l'activisme musical de quatre figures sud-africaines antiapartheid – Miriam Makeba, Hugh Masekela, Johnny Clegg et Sharon Katz – pour dégager les potentialités de la musique en tant que *soft power*. La section se termine sur un chapitre de la chercheuse postdoctorale Rhoda Abiolu (Université de technologie de Durban) (p. 255-276), spécialiste des médias et des études culturelles, qui explore les manifestations d'interculturalité dans les performances de deux chœurs de musique chrétienne, respectivement le Soweto Gospel Choir, en Afrique du Sud, et le Lagos City Chorale, au Nigeria. J'ai déjà évoqué l'angle légal adopté par les chapitres formant la dernière partie de l'ouvrage, qui examinent la portée des cadres législatifs définissant les politiques de protection du patrimoine musical et culturel en Inde et en Chine ; ces chapitres sont respectivement écrits par le juge Karan Choudhary (Inde) (p. 277-296) et le professeur de droit international Juqian Li (Université de science politique et de droit de Chine) (p. 297-314).

Comme il est possible de le constater d'emblée, l'ouvrage propose un vaste éventail de déclinaisons du concept de diplomatie culturelle et musicale qui, finalement, excède à bien des égards la définition assez précise donnée en introduction. Bien que les auteur·rice·s réinvoquent à différents moments les théories fondatrices de Goff et de Nye sur le sujet – ce qui donne par ailleurs lieu à certaines redites –, certain·e·s en manifestent une interprétation assez libre qui semble faciliter l'arrimage de leur sujet d'expertise avec la problématique de l'ouvrage. Dans certains cas, l'opération est fructueuse. C'est notamment le cas de l'article de Braithwaite, qui expose comment les performances internationales de l'orchestre féminin Zohra ont contribué à créer des espaces de déconstruction des préjugés orientalistes entretenus sur l'Afghanistan. Le même constat s'applique à l'article de Niknafs sur les politiques culturelles iraniennes, dans lequel celle-ci montre comment la notion de *soft war* constitue une rhétorique employée par le régime pour désigner la soi-disant guerre culturelle menée contre le pays par les États-Unis, dans l'optique de justifier les politiques intérieures du gouvernement iranien. L'article de Jakobsen et Hebert expose quant à lui clairement la richesse inhérente à des projets éducatifs interculturels tels que le Music Confucius Institute, tout en mettant de l'avant les freins à leur pérennité, justement à cause d'enjeux diplomatiques entre les pays concernés (dans ce cas-ci, le Danemark et la Chine).

Dans d'autres cas, le rapprochement s'avère moins réussi, soit parce que le cadre de la diplomatie musicale ne sied pas tout à fait au terrain qui est examiné, soit parce que les auteur·rice·s ne semblent pas tout à fait maîtriser les termes de ce cadre conceptuel, ou ne cherchent pas à le problématiser. L'article de Yafi sur l'influence des traditions soufies sur la théorie musicale occidentale est fort intéressant, faisant montre d'une très grande érudition, mais il reste assez évasif sur la portée proprement diplomatique d'une meilleure valorisation de cet héritage. Si on comprend bien l'écart que constate Matsunobu entre les politiques culturelles japonaises et les aspirations des apprenant·es occidentaux·ales de la flûte shakuhachi, il s'avère que le propos réel de l'article porte essentiellement sur l'expérience de ces apprenant·es, que Matsunobu problématise finalement assez peu, alors qu'on y décèle une certaine forme d'orientalisme fantasmé. Parallèlement, la démarche d'échange culturel mise de l'avant par le groupe The Six Tones au Vietnam suscite des questionnements éthiques profonds en ce que les lignes directrices de la collaboration sont en grande partie dictées par le groupe de musique expérimentale basé en Suède, les musiciens vietnamiens devant en quelque sorte s'adapter aux objectifs artistiques de ce dernier.

On se retrouve donc devant des acceptions somme toute floues du concept de diplomatie musicale, lequel se dissout dans une foule d'autres notions, ce qui est en quelque sorte annoncé dès l'introduction : éducation musicale, échange culturel, activisme musical, politiques culturelles, décolonisation, etc. Ce qui ressort donc surtout de l'ouvrage, c'est la difficulté terminologique fondamentale qui émerge quand on cherche à comprendre en quoi consiste exactement la diplomatie musicale et à quels genres d'initiatives elle s'applique.

Un autre aspect qui mérite d'être soulevé est celui du positionnement des auteur·rice·s qui, pour plusieurs, ont été directement impliqué·e·s dans les initiatives relatées. S'il s'agit incontestablement d'une posture légitime dans les approches dites appliquées de l'ethnomusicologie – notamment dans une optique décolonisatrice visant à reconnaître la légitimité de la parole des protagonistes des pratiques musicales examinées –, cela amène tout de même à s'interroger quant aux implications de cette proximité dans la relation au terrain en ce qui a trait à la définition de ce que constitue la diplomatie culturelle et musicale. Si la diplomatie culturelle se définit par le désir qu'elle sous-tend de générer une compréhension et une appréciation mutuelles, tout projet d'échange interculturel peut dès lors être revendiqué par ses acteur·rice·s comme de la diplomatie culturelle, ce qui est un peu le cas dans cet ouvrage. Aussi en termes de positionnement, j'aimerais souligner l'omniprésence du codirecteur d'ouvrage Hebert qui, en plus de signer la préface et l'introduction, est également coauteur de trois articles et cosigne la conclusion avec son collègue McCollum. La préface s'articule d'ailleurs en bonne partie comme le long récit du parcours scientifique de Hebert qui l'a mené à réfléchir aux questions de diplomatie en musique. On comprend parfaitement l'importance pour un chercheur d'explicitier son positionnement, mais la ligne est parfois mince entre cette démarche réflexive légitime et un centrage excessif sur sa personne. Quand Hebert mentionne, comme pour nuancer son récit : « *I share this background at some risk of appearing self-absorbed* », on a spontanément envie de répondre : « En effet. »

En somme, si l'ouvrage ouvre des perspectives pertinentes et nécessaires quant aux modalités de déploiement de la diplomatie culturelle et musicale au-delà du point de vue occidental, révélant par ailleurs les ramifications de ce concept avec d'autres enjeux relatifs aux relations internationales et à la manière dont la musique participe de ces dernières, la mise en valeur du concept même de diplomatie en musique s'avère fort inégale d'un chapitre à l'autre. En effet, malgré une théorisation initiale forte, le concept perd de son mordant à travers des compréhensions variables par ailleurs souvent teintées par la proximité des auteur·rice·s avec leur terrain, et parfois par les intérêts qu'ils et elles poursuivent à travers ceux-ci. C'est peut-être d'ailleurs là une composante fondamentale de tout projet considéré comme diplomatique, mais celle-ci demeure inexaminée.