

Diversité culturelle et décontextualisation :

Exemple du rituel bouddhique coréen « Yeongsanjae »

présenté à l'Auditorium Saint-Germain lors du Festival de l'Imaginaire.

Lucille Lisack (EHESS Paris, Centre Georg Simmel)

Valoriser et faire connaître ce qui est appréhendé comme « diversité culturelle » suppose souvent d'introduire des formes artistiques auprès d'un nouveau public. A travers l'exemple de l'un des spectacles du festival de l'imaginaire 2008 à Paris, j'essaierai, faute de pouvoir apporter des réponses, de montrer les questions soulevées par la transposition sur une scène parisienne d'un rituel bouddhique coréen. Du 28 au 30 mars 2008, le Festival de l'Imaginaire fit venir le Vénérable Ku-Hae, Trésor National Vivant de Corée, accompagné d'un groupe de moines et nonnes bouddhistes et de musiciens, pour présenter au public de l'Auditorium Saint-Germain le rituel Yeongsanjae, une cérémonie bouddhique de passage vers l'au-delà. Mon propos n'est pas de comparer la représentation à Paris et la cérémonie telle qu'elle a lieu à Séoul mais d'observer la manière dont les différents acteurs – producteurs, moines et musiciens, public – construisent un spectacle de musique du monde et ses significations. Ce que veut dire « valoriser » un patrimoine culturel ne va pas de soi, et il s'avère que l'équilibre entre esthétique et pédagogie, entre rituel et spectacle, entre document et monument est le fruit de constantes négociations et prises de position de la part des organisateurs du festival et du public. Il n'y a donc pas une diversité culturelle ni une manière de la valoriser, mais des interactions entre spectateurs, organisateurs, artistes, institutions et lieux qui font émerger, à l'occasion d'un événement, une certaine manière de concevoir la diversité culturelle et sa mise en valeur.

I) La décontextualisation dans les études sur les musiques du monde

Bernard Lortat-Jacob parle d'un « malaise des ethnologues » face aux concerts de « musiques du monde »¹, malaise dû au changement de lieu, de public, d'interaction que subissent les musiques transplantées dans des salles de concert à l'occidentale. Il se place du point de vue du chercheur qui constate le « fossé » entre le spectacle et la science. D'après lui, en séparant une musique dite « traditionnelle » de son contexte, on remet radicalement en question le « sens » de cette musique : l'ethnomusicologue s'attaque au topos romantique selon lequel la musique serait un langage universelle pour le remplacer par une « tour de Babel musicale ». « Expression de la différence et de l'identité », la musique est « production de sens », un sens qui émanerait de l'articulation entre elle et son milieu. B. Lortat-Jacob souligne la question cruciale du changement de lieu : jouée dans une salle à l'italienne où public et musiciens se font face, séparés par le « mur symbolique » qui divise l'espace entre la salle et la scène, entrecoupée par les applaudissements du public, insérée dans le dispositif des concerts occidentaux (programmation, abonnements...), la musique n'est plus la même. Cela signifierait-il que les « musiques du monde » ne peuvent ni ne doivent être sorties de leur contexte ? Lortat-Jacob ne conclut pas ainsi : parmi les musiques traditionnelles, il distingue les « traditions vivantes » qui, grâce à leur « pouvoir intégrateur », peuvent « s'exporter sans danger », c'est-à-dire sans perdre leur sens. Il considère dès lors la transplantation d'une musique comme une épreuve à laquelle seules survivent ces traditions dites « vivantes ».

Deux études publiées par le site Internet « Mondomix » abordent la question du point de vue de l'insertion des musiques du monde dans l'industrie musicale parisienne et non plus par comparaison avec la musique dans son contexte d'origine². La première étude, réalisée par Ludovic Halbert et Lucie Marelle, est plutôt quantitative, elle a pour but de mesurer le poids économique de l'industrie des musiques du monde et d'analyser ses enjeux aux niveaux de la diversité culturelle, de l'intégration et de la cohésion territoriale³. Dans une seconde étude, Armanda Brandellero et Pierric Calenge étudient le fonctionnement de cette industrie et ses « dynamiques interpersonnelles »⁴. Leur étude est centrée sur les sphères de la création, de la production et de la distribution. La question de la décontextualisation n'en est pas le point central mais elle apparaît inévitablement dès que les auteurs donnent des éléments de définition de l'objet « musiques du monde ». « Exotisme », « (in)authenticité » et « hybridation » s'articulent dans le phénomène complexe au cours duquel une musique est

¹ Bernard Lortat-Jacob, *Derrière la scène. Malaise des ethnologues*.

² <http://www.parismix.fr>

³ *Les musiques du monde dans la métropole parisienne : poids, fonctionnement et enjeux*.

⁴ *Le fonctionnement des filières des musiques du monde : une approche par les individus et les réseaux*.

produite sur une scène occidentale. Deux lectures opposées de l'engouement pour les musiques du monde sont esquissées à grands traits⁵ : la première, une « lecture critique post-coloniale », dénonce dans les « musiques du monde » une étiquette commerciale qui permet à l'industrie musicale de s'engouffrer dans « une faille ouverte par les empires coloniaux ». « Il s'agit d'offrir des sons qui évoquent des temps et des lieux lointains, originels, exotiques, considérés comme pré-modernes dans les sociétés 'développées' qui les accueillent, mais déjà suffisamment modernisés pour qu'ils y soient audibles ». Ce compromis entre le « dépaysant » et l'« acceptable » alimente « des images romantiques qui tournent à la fétichisation de lieux et de cultures allogènes ». Une autre lecture consiste à voir dans les musiques du monde, malgré l'opportunisme commercial indéniable dont elles font l'objet, « des plates-formes où s'articulent des cultures différentes, à l'ère de la mondialisation ». Vues sous cet angle, les musiques du monde « invitent à la découverte, à la connaissance et au partage dans la perspective d'un enrichissement interculturel se traduisant par une meilleure compréhension de l'autre et de soi-même. » Comme nous le verrons, l'hésitation entre ces deux lectures apparaît chez le public du rituel bouddhique coréen avec d'autant plus d'acuité qu'elle est compliquée par la question du sacré et de la transposition d'un rituel religieux sur une scène de spectacle.

A. Brandellero et P. Calenge rendent compte des changements qu'implique la décontextualisation par le terme de « médiation » :

« Ce que l'on appelle musique du monde aujourd'hui en France est bel et bien une adaptation de la diversité musicale d'une partie du monde dans le contexte local français et/ou occidental de façon à la rendre accessible. Cette adaptation peut passer par un effort de pédagogie et d'apprentissage auprès du public, mais aussi par un processus de production capable de faire la navette entre la création et les consommateurs. »⁶

Comme dans l'article de Bernard Lortat-Jacob, la question du « sens » est ici un enjeu central : la « médiation » désigne la « transmission de la culture qui en change forcément la portée et la signification première », « la circulation des informations dans un cadre sémiologique (qui fait sens auprès des personnes concernées) socialement construit. »⁷

La médiation de la production culturelle implique une relation qui ne va pas d'elle-même entre la « source » culturelle et ses « récepteurs ». Il s'agit de comprendre par quels moyens le contact entre la créativité et son public est possible, comment ce contact est transformé par les dynamiques culturelles et économiques de la production des musiques du monde, comment les consommateurs s'approprient la culture, après éventuellement une transformation profonde du « produit » originel aussi bien dans sa forme que dans sa signification première.⁸

Les auteurs s'attachent à mettre en valeur le rôle des individus dans le processus de médiation, mais dans cette étude, seuls les acteurs situés en amont de l'événement semblent véritablement actifs. Le public, désigné par les termes de « récepteur » ou « consommateur », est la cible de « l'effort de pédagogie et d'apprentissage » déployé, il semble n'intervenir qu'« après » le processus de transformation, pour s'approprier un produit fait pour lui mais par d'autres et qui existe indépendamment de lui. Pour reprendre l'expression de Ludovic Halbert et Lucie Marelle, le public apparaît comme l'un des deux points fixes entre lesquels le processus de production « fait la navette », l'autre point fixe étant la « création ». Suivant ce schéma, ce n'est pas le public qui donne sens à l'œuvre en se l'appropriant et en la faisant passer par le filtre de ses propres références culturelles ; tout le processus de « médiation » a lieu avant la représentation et consiste à adapter l'œuvre au public et à préparer le public à recevoir l'œuvre de la manière que les producteurs jugent appropriée.

Par l'observation du rituel bouddhique coréen Yeongsanjae et quelques entretiens avec des spectateurs, je tenterai de saisir ce qui se passe entre le public dans la salle et les moines et musiciens sur scène. Nous donnerons alors au terme de « médiation » une acception plutôt inspirée d'Antoine Hennion, qui définit la médiation comme une « opération active, productrice, indétachable des objets, assignable à des acteurs identifiés »⁹. Il « réhabilite » l'auditeur comme acteur à part entière de cet ensemble de relations et d'interactions qu'est la musique : « L'art est relation, non objet. Face à lui, il faut un interlocuteur libre, non un

⁵ Halbert et Marelle, p. 13 sq.

⁶ Halbert et Marelle, p. 11.

⁷ Op. cit. p. 11.

⁸ Op. cit. p. 11.

⁹ Hennion, 2007, p. 142.

consommateur prisonnier de la conception de l'art qui est celle des artistes, et de critiques qui lui imposent ce qu'il doit aimer en se faisant leur porte-parole unilatéral »¹⁰.

II) Le rituel bouddhique coréen du Festival de l'Imaginaire

Il n'est pas possible de comparer le Yeongsanjae tel que le public parisien a pu le voir les 28, 29 et 30 mars 2008 à l'Auditorium Saint-Germain avec le Yeongsanjae tel qu'il est interprété à Séoul. Les éventuelles modifications dans le déroulement du rituel ne sont connues que par les paroles de personnes travaillant pour le festival : Arwad Esber, la directrice du festival, et Fark, du Centre culturel coréen. Mon objectif n'est donc pas d'étudier le travail d'adaptation effectué par les moines et les divers acteurs de la production, mais d'observer la manière dont le contexte du Festival de l'Imaginaire, l'espace de l'Auditorium Saint-Germain, l'action pédagogique déployée sous forme de discours, textes et images, et le regard et l'attention du public donnent lieu à un spectacle de « musiques du monde » dont le but est de participer à la sauvegarde et à la mise en valeur d'un patrimoine.

Le processus de « décontextualisation » du Yeongsanjae se décline en plusieurs éléments inséparables les uns des autres. Le plus évident est le changement de lieu, de Séoul à Paris et du plein air à l'Auditorium Saint-Germain. A l'intérieur 6^e arrondissement, la scène fait face aux gradins dans un espace rectangulaire qui peut accueillir environ 340 personnes. L'extérieur du bâtiment a été apprêté pour accueillir le rituel et son public, il est décoré de petits fanions de couleurs vives sur lesquels sont inscrits des idéogrammes.

Dans l'escalier et dans le hall, des photos des moines et du rituel à Séoul préparent les spectateurs en leur suggérant le contexte « d'origine » dans lequel il leur faudrait replacer, mentalement, ce qu'ils verront sur scène. Mais le guichet et le bureau où l'on peut retirer les places déjà payées nous rappellent que nous sommes bien dans une salle de concert. Comme les places ne sont pas numérotées, une demi-heure avant le début, la file d'attente commence à se former devant la porte : il s'agit, comme pour n'importe quel spectacle, d'entrer parmi les premiers pour être « bien » placé. Le Yeongsanjae s'insère dans la succession des événements culturels parisiens : à l'entrée, on trouve les programmes de concerts qui ont lieu à l'Auditorium Saint-Germain (un concert de l'ensemble de musique contemporaine « L'Itinéraire », les rencontres d'orchestres symphoniques amateurs) et ailleurs à Paris (un récital de chant au lycée La Fontaine dans le 16^e arrondissement, le programme du Centre national de la danse, des rencontres organisées par l'ARIAM sur la musique contemporaine et la pratique chorale amateur).

Un autre aspect de la décontextualisation se situe au niveau temporel : au début de chaque représentation, Arwad Esber, la directrice du Festival de l'Imaginaire, explique que le Yeongsanjae, en Corée, est accompli le 6 juin et dure une journée entière ; sur la brochure du festival, on peut lire que le rituel doit avoir lieu quarante-neuf jours après un décès ; or, à Paris, il a été présenté en mars, lors de séances d'une heure et demie, trois fois de suite – donc re-présenté. Enfin, ces déplacements dans le temps et dans l'espace se trouvent compliqués, dans le cas du Yeongsanjae, par la question du rituel et du sacré : qu'en est-il de son efficacité religieuse dans ces conditions ? Faut-il parler de représentation ou de cérémonie ?

Je me fonderai sur l'observation des trois « représentations » et de la « rencontre autour du Yeongsanjae » dans la matinée du samedi 29 mars ainsi que sur quelques brefs entretiens avec des spectateurs pour décrire deux aspects du phénomène de décontextualisation : le problème du sens et de l'intelligibilité du rituel pour le public parisien d'une part ; la justification de sa présentation à Paris d'autre part.

1) Quelles significations pour le Yeongsanjae ?

Des clefs d'interprétation sont données au public par divers moyens : dans la brochure et sur les papiers distribués à l'entrée de la salle, par le discours que la directrice du festival, Arwad Esber, prononce sur scène au début de chaque représentation, et au cours d'une « rencontre » avec les moines. Le texte de présentation distribué au public décrit le déroulement du Yeongsanjae « dans son contexte rituel » : il s'agit d'une « offrande à Sakyamuni Bouddha dans l'espoir qu'il guide les vivants et les morts dans la joie de l'Eveil et de la paix éternelle »¹¹. Suivent des explications plus techniques sur le « matériau musical » et la chorégraphie, conçue comme un « langage » et donc porteuse d'un sens à déchiffrer : la « danse du papillon » « symbolise la métamorphose », la « danse du tambour » « libère le défunt de ses souffrances ». Le samedi 29 mars à 11 heures, le public est invité à une « rencontre autour du Yeongsanjae », toujours à l'auditorium Saint-Germain : quelques moines présentent le rituel et répondent aux questions, en présence d'Arwad Esber et de Pierre Bois, programmateur de la Maison des Cultures du Monde. L'entrée est gratuite et le public compte une soixantaine de

¹⁰ Ibid., p. 369.

¹¹ Disponible sur : <http://mcm.base-alexandrie.fr:8080/Record.htm?idlist=47&record=19106422124919246049>. Consulté le 21 mai 2009.

personnes ; certaines ont assisté à la représentation du vendredi soir, d'autres assisteront à celle du samedi soir ou du dimanche, d'autres encore ne verront pas le spectacle. La « rencontre » est ainsi organisée : une partie des moines et des nonnes présentent des chants et des danses et les expliquent par l'intermédiaire d'une traductrice ; après chaque démonstration, Arwad Esber et Pierre Bois posent des questions, puis un petit temps est accordé aux questions du public avant de passer à la danse suivante. Les sujets abordés tant par Arwad Esber et Pierre Bois que par le public concernent la symbolique des couleurs, la signification des coiffes, la traduction des idéogrammes inscrits sur les fanions... des éléments culturels qu'il s'agit de déchiffrer pour les accueillir dans notre propre univers de culture.

Pour rendre compte de la réception, je ne dispose pas de donnée quantitatives mais de quelques entretiens individuels qui montrent la grande diversité des manières dont est perçu l'événement. Pour certains, « c'est coloré, c'est très beau », mais « si on comprenait, ce serait encore mieux ». Une spécialiste de l'Inde, présente dans la salle lors de la rencontre du samedi matin, considère que « ça n'a rien de bouddhiste, ce sont des chants et des danses ». Dans ces deux cas, la dimension spectaculaire tend à effacer la question de la signification, soit du fait d'un manque de connaissances, soit par déplacement volontaire de l'attention. Manon, étudiante en russe à l'INALCO, s'est beaucoup ennuyée : « Quand tu n'y connais rien, c'est inaudible, inaccessible, tu entends vaguement des sons, tu vois le moine qui arrive et qui tape sur un truc en bois... » Et pourtant, « ce n'est pas le spectacle qui est mauvais, c'est nous qui sommes nuls : sois tu t'y connais et tu vas passer un super moment, sois tu ne t'y connais pas, et dans ce cas, reste chez toi, parce que ce n'est pas grand public. » Elle a l'impression qu'elle ne devrait pas être là, ne se sent pas à sa place : « je regardais et je me disais : 'mais qu'est-ce que je vais dire à Lucille ?' Moi, je ne suis pas un bon exemple, je suis là par hasard, on m'a invitée, je ne comprends rien. [...] Les autres personnes connaissaient. Elles devaient connaître, elles devaient peut-être apprendre la langue, voyager là-bas, avoir vu des reportages, être sensibilisées aux questions religieuses. Moi, spontanément, jamais je n'y serais allée. » Cependant, Manon est persuadée qu'il y a une part de snobisme chez certains spectateurs qui semblent apprécier le spectacle : ce sont « les culturés, les gens qui font semblant de tout comprendre alors qu'eux aussi se sont ennuyés ». Manon interprète leur attitude en termes bourdieusiens de « distinction », références à l'appui. D'autres spectateurs ont eux aussi commencé par me répondre qu'ils n'étaient pas de bons exemples pour une étude sur la réception du spectacle, qu'ils étaient « novices » ou n'y connaissaient rien. Ils semblent ainsi s'exclure de ce qui serait le véritable public digne de ce nom et ont l'impression de rester étrangers à un réseau d'interactions qui se tisse sans eux pendant la représentation.

Cependant, l'intelligibilité du spectacle ne pose pas les mêmes problèmes à tout le monde. Un autre spectateur mobilise une culture générale très éclectique pour donner sens au rituel, citant Schubert, Monteverdi, Georges Sand, Chopin... En invoquant l'universalité du langage musical, il règle la question des connaissances nécessaires pour comprendre : La musique est « universelle », « assez animale ». « Tout le monde écoute les oiseaux », « ils nous parlent parce que c'est la vie ». Le son, c'est « le premier cri de l'enfant ». En musique, « que ce soit du coréen ou du Schubert, c'est toujours le mouvement de l'âme ». La musique est « plus primitive et en même temps plus élaborée » que la parole ; elle « peut aller plus loin, passe les frontières ». L'universalité du langage musicale lui permet de résoudre le problème de la langue : « à l'opéra, il y a les mots, mais on devine plus par la musique que par les mots ». Ce qui est valable pour l'opéra l'est aussi pour le Yeongsanjae : « si les gens se laissent aller, si on sort de sa langue, si on accepte de sortir de soi et des cadres », de « se laisser aller », la musique est immédiatement compréhensible, ou plutôt, il suffit qu'elle soit sentie, il est inutile d'essayer de la comprendre grâce à un code. Et pourtant, sous couvert d'universalisme et d'immédiateté, cette même personne témoigne d'une certaine familiarité avec le bouddhisme et la Corée. Il interprète le tambour comme symbole des complémentaires, « le vide et le plein », « le yin et le yang ». Ses connaissances, qu'il tire de la lecture d'ouvrages de vulgarisation, lui permettent de construire un univers musical où tout se rejoint, pour le plaisir de relier, d'unifier. Du fait de la grande liberté d'interprétation qu'elle lui offre, la musique se fonde pour lui assez facilement dans un vaste ensemble où les différences s'estompent.

2) Justifier le spectacle

L'action pédagogique déployée pour informer le public vise à rendre le rituel intelligible, à donner au public les outils dont il a besoin pour en comprendre la signification. Mais ni le public, ni les discours pédagogiques n'en restent à un simple problème de déchiffrement des symboles. Les spectateurs qui sont restés étrangers au rituel et ont l'impression de ne pas avoir compris soulèvent un problème de fond : pourquoi présenter le Yeongsanjae à Paris ? Et pourquoi placer la relation à l'altérité sous le parrainage exclusif de la compréhension ?

Les textes et discours ne visent pas seulement à informer le public mais aussi à le convaincre : la représentation du Yeongsanjae à Paris ne va pas de soi, il faut la justifier. Lors de ses allocutions au début des représentations, Arwad Esber répond par avance à d'éventuelles objections : il s'agit d'une « véritable cérémonie » et non d'un « raccourci » ou d'un « abrégé », bien que le rituel, tel qu'il est présenté en Corée, dure une journée entière. Les moines « ne seront pas en représentation : du moment qu'il y a un Bouddha derrière

eux, ils sont en cérémonie ». En Corée, la cérémonie est ouverte au public, « bouddhiste ou non », « donc c'est normal qu'ils viennent présenter la cérémonie [à Paris] ». Arwad Esber minimise les différences entre le contexte coréen et le contexte parisien. En affirmant qu'il s'agit d'une « vraie cérémonie » et en occultant la question du formatage de la durée, elle supprime l'un des principaux effets de la décontextualisation, le passage d'une cérémonie religieuse à un spectacle.

Lors de la « rencontre autour du Yeongsanjae », le public pose ses questions seulement après Arwad Esber et Pierre Bois ; par les sujets qu'ils abordent, ces derniers orientent les questions du public. Bien que la décontextualisation soit la cause de tout l'appareil pédagogique déployé, elle n'est jamais thématifiée en tant que telle pendant cette rencontre. Plus tard, Fark, qui travaille au Centre culturel coréen de Paris et a accompagné les moines pendant leur séjour, me parle de leur tournée en d'autres termes que ceux d'Arwad Esber : « En Corée, c'est une cérémonie pour les morts. Les danses et la musique traditionnelle dans ces cérémonies ont donné l'idée de faire un spectacle pour le grand public, dans les théâtres. Ils ont fait d'autres spectacles en Corée, à Tokyo, aux Etats-Unis, pas mal de tournées. » Le passage de la cérémonie au spectacle est ici très net, presque revendiqué. Tandis qu'Arwad Esber insiste sur les similitudes entre l'exécution du rituel en Corée et à Paris, l'accompagnatrice des moines effectue la démarche inverse, en intégrant le spectacle parisien à une série de tournées auxquelles les moines sont habitués. Pour Arwad Esber, le critère d'authenticité témoigne de la richesse culturelle d'un monde pluriel ; pour Fark, la tournée témoigne de ce que le rituel a sa place sur la scène mondialisée des arts du spectacle.

Au sein du public, l'ambiguïté entre spectacle et cérémonie demeure. Une spectatrice la souligne et se dit « un peu sceptique » face à ce « rituel dans une salle » : « c'est un spectacle ? Ce n'est pas un spectacle ? » Sans grande conviction, elle conclut du discours d'Arwad Esber que « c'est présenté comme un spectacle ». En voyant passer les moines dans leurs robes grises et en baskets après la fin de la représentation, elle me dit qu'elle aurait aimé demander, lors de la rencontre du samedi matin, « comment les moines se considèrent, s'ils se déplacent beaucoup, pourquoi ils viennent, ce que cela leur apporte ». Il semble que cette rencontre, au lieu de faciliter les interactions entre les moines et le public, les ait rendues plus difficiles. Cette spectatrice accuse en premier lieu le médiateur le plus visible, la traductrice, qui, d'après elle, « ne maîtrisait ni le français, ni la culture coréenne », « ne comprenait pas les questions » et « donnait une traduction très fade ». La traductrice est perçue comme l'obstacle le plus évident à un dialogue entre les moines et le public, mais d'autres intermédiaires compliquaient encore cette rencontre. Arwad Esber et Pierre Bois suggéraient les questions et reformulaient parfois les réponses, le temps réservé aux questions du public s'est avéré insuffisant et les « dernières questions » se sont multipliées à la fin de la rencontre. Au « centre » du dispositif, on ne trouve pas l'interaction entre les moines et le public mais le déchiffrement, l'interprétation des signes dont est fait le rituel – comme en témoigne le nom donné à cette séance, « rencontre *autour* du Yeongsanjae ».

Certains spectateurs éprouvent une certaine gêne à poser un regard esthétique sur un rituel religieux. Manon imagine la même situation avec des prêtres et, en tant que croyante (catholique), elle se dit choquée d'assister à un rituel religieux comme à un spectacle. Elle se sentait dans une position de « voyeur » et dénonce le côté « exotique » du spectacle : « Ça m'a vraiment gênée de regarder en spectacle un truc en rapport avec le sacré, le divin, le religieux ; un rituel, c'est dans un temple, ce n'est pas sur une scène ». « La religion, ça ne se montre pas en spectacle, ça ne se fait pas payer, ça ne s'applaudit pas. » Si elle est très critique, ce n'est pas tant vis-à-vis de ce qu'elle a vu et entendu sur la scène qu'envers le fait même d'effectuer le Yeongsanjae dans une salle de spectacle : « En sortant du spectacle, même si tu n'avais pas aimé, c'était notre cas, tu ne pouvais pas dire... si, subjectivement, tu pouvais dire : 'c'était nul', mais tu pouvais pas dire, en fait : 'objectivement, c'était nul' parce que tu n'as pas à porter un jugement sur quelque chose qui est religieux . [...] C'est un rituel, on ne te demande pas de dire si c'est beau ou non, si la mise en scène était belle, [...] ce n'est pas fait pour être beau, pour être applaudi. [...] On a uniquement critiqué le fait que ce soit un spectacle. »

III) Conclusion et prolongements possibles

Les discours contradictoires à propos du rituel révèlent une multiplication d'appropriations différenciées et font du spectacle une réalité qui ne se laisse pas saisir d'une manière univoque. Certains tendent à rapprocher le Yeongsanjae présenté à Paris de ce qu'il est en Corée, d'autres au contraire l'inscrivent dans la routine des tournées à l'étranger et la vie musicale parisienne. Le public insère ce rituel dans un fonds culturel personnel distant des informations données par les brochures et discours de présentation. Dans un article intitulé *Quand voir, c'est reconnaître*, Gérard Lenclud souligne l'influence des cadres théoriques sur toute observation ethnographique. Si l'« œil qui voit » est le même pour tous, l'« œil qui pense » dépend des « lunettes théoriques » de chaque époque et même de chaque individu, il résulte d'un « schème conceptuel anticipatif qui organise la vision. Plus exactement, [...] ce schème est partie intégrante de la relation visuelle établie entre observateur et monde observé ». Dans le cas des concerts de musiques du monde, le public est placé en position d'observateur. Il ne pose pas un regard neutre, ou tout au plus formé par le discours explicatif des producteurs, sur un objet qui lui préexiste. Son regard participe à la construction de l'objet : « l'observateur a construit et non

recueilli les observables »¹². Si le Yeongsanjae présenté à l'Auditorium Saint-Germain en mars 2008 n'est pas le même qu'à Séoul, ce n'est pas seulement du fait des modifications et adaptations qu'il a subi ; ses significations résultent de la rencontre entre divers acteurs dont le public fait partie. Les compétences du public ne sont pas seules en cause : « voir n'est pas savoir, mais croire », écrit Gérard Lenclud. Si l'on taxe de mauvaise foi les « gens cultivés » dont parle Manon, qui n'avouent pas qu'ils s'ennuient, il faut, comme Antoine Hennion, prendre cette expression pour ce qu'elle vaut en insistant plus sur « foi » que sur « mauvaise ».¹³ La conviction que ce rituel lui est accessible amène le spectateur à lui conférer un sens qui dépend plus de ses propres connaissances que du rituel lui-même. S'il y a croyance, il s'agirait plutôt d'une croyance au bien-fondé des concerts de musiques du monde et à la possibilité d'un langage universel en matière d'art. Les polémiques (évoquées par L. Halbert et L. Marelle) que suscitent les concerts de « musiques du monde » font partie du phénomène. De même qu'Antoine Hennion analyse la formation du goût en matière de musique ancienne et le remplacement d'un « bon goût » – les interprétations romantiques – par un autre – les interprétations historiques, « baroquantes » – de même, on pourrait se pencher sur l'effet de mode des « musiques du monde » et la fabrication d'un goût, d'un vocabulaire, de critères d'appréciation et de renommées. La question des « traditions vivantes », suivant l'expression de Bernard Lortat-Jacob, se pose alors différemment, et on peut se demander si l'on n'assiste pas à l'« invention d'une tradition »¹⁴, celle d'une forme de spectacle : les concerts de « musiques du monde ».

Le déplacement dans l'espace n'est que l'aspect le plus visible de la « décontextualisation » ; le « contexte » modifié comprend, de manière plus générale, l'ensemble des interactions mises en œuvre par les musiques du monde. Il n'entoure pas simplement la représentation : il est central et participe à la construction de significations. Une part non négligeable de la construction des « musiques du monde » en Occident dépend de l'image que l'on se fait de leur contexte « d'origine ». L'ensemble du dispositif mis en œuvre – textes, discours, rencontre avec les moines – tend à éviter que le public pose sur le rituel un regard purement esthétique, à faire du concert une rencontre avec « l'autre », un spectacle qui est présenté comme autre chose qu'un spectacle.

Nous touchons là aux limites de cette enquête : il faudrait pouvoir connaître le public coréen, l'histoire récente du rituel jusqu'à son inscription sur la liste du patrimoine culturel inaliénable de Corée, suivre une tournée et parler directement avec les moines pour confronter différents discours et différents points de vue. Par la comparaison, il serait possible de mieux saisir la construction d'un spectacle de musique du monde à Paris et de la replacer dans un contexte de patrimonialisation qui contribue de diverses manières, en Corée et en Europe, à façonner le rituel et ses significations.

Bibliographie

- BRANDELLERO, Armanda et Pierrick CALENGE : *Le fonctionnement des filières des musiques du monde : une approche par les individus et par les réseaux*, janvier 2008 (www.parismix.fr)
- HALBERT, Ludovic et Lucie MARELLE : *Les musiques du monde dans la métropole parisienne : poids, fonctionnement et enjeux. Rapport d'étude pour les faubourgs numériques*, janvier 2008 (www.parismix.fr)
- HENNION, Antoine : *La Passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris, 2007 (1993)
- HOBSBAWM, Eric et Terence RANGER (dir.) : *L'invention de la tradition*, Paris, 2006
- LABORDE, Denis : « The strange career of musicoclashes », in : LATOUR, Bruno, *Iconoclasm. Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art*, 2002, MIT Press
- LENCLUD, Gérard : *Quand voir, c'est reconnaître*, in : *Enquête, Les terrains de l'enquête*, 1995
- LORTAT-JACOB, Bernard : *Derrière la scène. Malaise des ethnologues*, in : *Les musiques du monde en question, Internationale de l'Imaginaire*, Paris, 1999.

¹² Lenclud, *Quand voir, c'est reconnaître*.

¹³ Hennion p. 251 sqq.

¹⁴ Suivant l'expression de Eric Hobsbawm et Terence Ranger : *L'invention de la tradition*, 2006.