Maria Sonevytsky, *Wild Music. Sound and Sovereignty in Ukraine*, Middleton (Connecticut), Wesleyan University Press, coll. « Music/ Culture », 2019, 249 p. – ISBN 978-0819579157

Le livre de Maria Sonevystky, maîtresse de conférences en anthropologie et en musique à Bard College, est une version remaniée et largement mise à jour de sa thèse de doctorat en ethnomusicologie soutenue en 2012 à l'Université de Columbia. Son approche s'inscrit dans le projet de l'ethnomusicologie contemporaine : non seulement elle propose d'étudier les relations entre musique et société, mais elle suppose aussi que les codes et les pratiques musicales peuvent dévoiler et éclairer des processus sociaux et politiques. La musique est ainsi perçue non seulement comme un objet en soi (dans une perspective plus strictement musicologique), mais aussi et avant tout comme un support et un témoin des transformations, logiques et structures sociales.

Il faut tout de suite préciser, comme elle le fait elle-même dans la préface, que l'A. entretient une relation particulière avec son objet de recherche. Fille d'immigrés ukrainiens occidentaux née aux États-Unis, elle a grandi dans le milieu de la « vieille » diaspora qui est souvent présentée comme véhiculant une version assez spécifique de la langue, de l'identité et de la culture ukrainienne. L'A. l'admet volontiers et aspire à se défaire de ces biais potentiels.

Du point de vue conceptuel, Maria Sonevystky s'inscrit dans une perspective postcoloniale, d'où l'intérêt qu'elle porte aux aspects « sauvages », « non civilisés » (au sens colonial) de certaines pratiques musicales ukrainiennes qui iraient à l'encontre des perceptions, des hiérarchies esthétiques et sociales et des dichotomies socioculturelles imposées par les puissances dominantes – la Russie et l'Occident. La culture, la société et la politique ukrainiennes sont justement définies par l'A. à travers sa position liminaire entre ces deux ensembles civilisationnels, ainsi que par la notion de « Sauvage » (*Wildness*, avec une majuscule). Cette dernière aurait été historiquement apposée à la cul-

ture et aux groupes ethniques qui peuplent l'Ukraine par les puissances russe et occidentales aux XVIIIe et XIXe siècles. Aujourd'hui cet état « sauvage » de l'Ukraine s'exprimerait selon l'A. à travers l'instabilité économique et politique, le climat d'insécurité et les conflits aux frontières, ainsi que les pratiques créatives et culturelles.

L'ouvrage propose d'analyser le sens de cette caractéristique ukrainienne pour la souveraineté. Il s'agit bien de la souveraineté, et non de la construction nationale (ce qui serait une approche classique), car Maria Sonevystky pose qu'une autre spécificité de l'Ukraine est le découplage entre l'État et la nation, ce qui va à l'encontre du modèle occidental de l'État-nation moderne. Ce découplage serait dû à la fois à la faiblesse chronique de l'État ukrainien et à l'hétérogénéité culturelle des groupes ethniques qui peuplent l'Ukraine (cette dernière « spécificité » est pourtant à nuancer, compte tenu que la diversité ethnoculturelle caractérise la plupart sinon la totalité des grands États européens, à commencer par la France).

La question que l'A. se pose est ce que le recours à la « musique sauvage » dans la culture populaire ukrainienne des années 2000 et 2010 dit des aspirations changeantes à la souveraineté collective et individuelle (perçue comme une volonté et une capacité sociopolitique agissante). Dit plus simplement, le livre étudie les dimensions politiques des usages des musiques ethniques, surtout celle du peuple houtsoule des Carpates et des Tatars de Crimée dans le contexte des transformations politiques radicales en Ukraine – Révolution orange de 2004, Révolution de la dignité en 2014, l'annexion illégale de la Crimée par la Russie et le début du conflit dans l'est de l'Ukraine. De ce point de vue, le titre de la thèse de doctorat dont est issu le livre, *Wild Music: Ideologies of Exoticism in Two Ukrainian Borderlands*, semble plus explicite.

L'argument central de l'ouvrage est que la « musique sauvage » – usages stratégiques de l'exotisme de certaines musiques ethniques en vue d'avancer des revendications politiques – exprimerait une adhésion au projet de l'État indépendant ukrainien et l'émergence d'une nouvelle vision de la souveraineté ukrainienne qui ne s'appuieraient ni sur l'héritage soviétique, ni sur le projet ethno-nationaliste et qui dépasseraient et refuseraient le choix entre la voie civilisationnelle « russe-orientale » (dictature impérialiste) et celle « européenne-occidentale » (capitalisme néolibéral et démocratie libérale), en ouvrant les possibilités à une créativité musico-culturelle-politique dans le

cadre d'un modèle d'une communauté imaginaire que l'A. propose d'appeler « la citoyenneté acoustique ». Après une introduction chargée de références anthropologiques qui rentre dans le sujet par l'observation d'un festival de musique ethnique où un ensemble houtsoule et un ensemble tatar ont interprété leur version de l'hymne national de l'Ukraine, la démonstration s'appuie sur cinq exemples disparates des usages de la « musique sauvage » en Ukraine, chacun traité dans un chapitre.

Le premier chapitre aborde le cas de la célèbre chanteuse pop Ruslana, gagnante de l'Eurovision en 2004. D'abord, Ruslana introduit des éléments ethniques houtsoules dans sa musique en les fusionnant avec les conventions de la pop occidentale. Ensuite, elle procède à l'exotisation (et à l'érotisation) de ces éléments, pour en faire un produit d'exportation. À la suite de sa victoire dans l'Eurovision, elle se tourne vers l'activisme politique, avec un passage à l'assemblée des députés, avant de repenser sa « musique sauvage » en occultant ses aspects « ethno-nationalistes » pour se lancer dans un nouveau type d'engagement universaliste et écologiste, à l'image de la révolution de 2014 où elle soutient activement les contestataires. Le chapitre aborde également la réaction des habitants des villages houtsoules, partagés entre fierté et condamnation de l'exotisation et de l'exploitation commerciale de leur héritage culturel.

Le deuxième chapitre examine le cas du groupe « freak-cabaret » Dakh Daughters, qui utilise lui aussi des motifs et références houtsoules dans son œuvre. Bien que ce groupe se tienne d'abord à distance du débat sociopolitique et s'inscrive dans la posture de l'art pour l'art, sur fond de la révolution de 2014, il soutient les manifestants tout en proposant une « musique sauvage révolutionnaire » à « l'esthétique freak ». Cet usage correspondrait, selon Maria Sonevystky, à une vision du futur culturel et politique ukrainien qui dépasse le choix entre l'est et l'ouest.

Le troisième chapitre analyse les échecs essuyés par un chanteur et une chanteuse qui se spécialisent dans les genres ethniques authentiques (*avtentyka*) dans le show télévisé *La voix de l'Ukraine*. Leur statut est ambigu : d'un côté, ils exemplifient l'imaginaire national ukrainien, de l'autre, ils semblent ne pas correspondre aux cadres d'appréciation d'une émission de téléréalité d'origine occidentale, justement à cause de leur altérité « sauvage ». Cet échec est tout de même analysé comme créatif, car il remet en question la vision essentialisée de la nation.

Dans le quatrième chapitre, on voyage en Crimée pour apprendre l'histoire de la première radio tatarophone, *Radio Meydan*, qui popularise la « musique orientale » et participe à la consolidation de ce mouvement artistique. La musique orientale est exemplaire de l'insertion de la culture tatare de la péninsule dans le projet de l'État ukrainien souverain. Cet État est soutenu par les acteurs culturels tatars malgré son instabilité et ses faillites, notamment par « solidarité postcoloniale » face à la domination russophone et ensuite russe en Crimée.

Le cinquième chapitre examine à travers le prisme politisé le cas du groupe « d'ethno-chaos » *DakhaBrakha*, qui se positionne après 2014 en tant que représentant engagé de l'Ukraine sur les scènes occidentales dédiées aux « musiques du monde ». L'œuvre de ce groupe est caractérisée par une fusion des éléments musicaux « sauvages » houtsoules, centre-ukrainiens et tatars dans ce que l'A. interprète comme une forme de la modernité culturelle ukrainienne qui revendique le chaos comme une ressource créative permettant de dépasser le choix entre l'est et l'ouest.

Bien que certaines hypothèses et idées de l'ouvrage puissent sembler dépassées après l'invasion russe de 2022, qui a changé l'espace des choix culturels possibles et acceptables, ainsi que la perspective politique (celle occidentale semble largement dominante aujourd'hui dans le pays), l'ouvrage de Maria Sonevystky offre une image précieuse de la complexité et de la diversité de la culture ukrainienne qui comporte des dimensions politiques inaliénables. Son choix de la perspective conceptuelle postcoloniale est une contribution importante dans les débats qui traversent actuellement les études de l'espace postsoviétique où des chercheurs se tournent vers les approches postcoloniales et intersectorielles, longtemps négligées.

Cependant, ce livre donne parfois l'impression que le cadre théorique et conceptuel prime par rapport au terrain étudié. Une question épistémologique souvent soulevée se repose alors : en voulant à tout prix faire rentrer l'objet de recherche dans les cadres théoriques occidentaux (la très grande majorité des références mobilisées dans le livre sont d'ailleurs étatsuniennes) – soient-ils très progressistes, élaborés et postcoloniaux – ne risque-t-on pas de dissimuler le point de vue des acteurs, leurs motifs et leurs perspectives lorsqu'ils ne correspondent pas aux interprétations proposées ? Ne serait-il pas plus productif de subordonner la construction d'un cadre analytique au terrain d'étude ? Il semble que l'équilibre entre les interprétations, les présomptions et

les suppositions (pas toujours justifiées par la démonstration des preuves) de l'A. en surplomb d'un côté et la parole des acteurs de l'autre ne soit pas parfait dans ce livre. On regrette particulièrement le petit nombre d'extraits d'entretiens qui y figurent, malgré le travail ethnographique riche sur un objet culturel passionnant et complexe.

Enfin, le livre aurait gagné à renforcer la contextualisation géographique et historique des phénomènes étudiés – ce qui nuancerait peut-être l'exotisation du cas ukrainien. Premièrement, une mise en perspective historique plus systématique et complète pourrait démontrer si les usages des musiques ethniques ont changé depuis le début du XXe siècle, avec le mouvement de la Renaissance nationale, les années 1980 avec la seconde renaissance et la période étudiée. Deuxièmement, on s'étonne de l'absence de comparaisons avec les États voisins : la Roumanie où vivent également les Houtsoules, la Hongrie, la Pologne, le Bélarus – d'autant plus que des travaux d'ethnomusicologie ne manquent pas sur l'usage des musiques ethniques dans ces États. Qu'en est-il des usages de l'imaginaire de l'ethnique et du « Sauvage » dans les Balkans ? La vision « sauvage » de la musique ne s'applique-t-elle pas si l'on analyse certaines scènes musicales occidentales ou d'origine occidentale, comme le jazz et le rock'n'roll, ou encore les formes autogérées du punk ? Ne sont-elles pas également porteuses d'un imaginaire des « souverainetés alternatives » des communautés acoustiques dans le contexte de la société capitaliste ? Somme toute, en quoi ces aspects relèvent-ils vraiment des spécificités du cas ukrainien ?

Yauheni Kryzhanouski
Université de Strasbourg
SAGE – UMR 7363