

Distinction et identité musicales, une partition concertante

Yves Defrance



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/247>

ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2007

Pagination : 9-27

ISBN : 978-2-88474-071-5

ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Yves Defrance, « Distinction et identité musicales, une partition concertante », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 20 | 2007, mis en ligne le 16 janvier 2012, consulté le 23 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/247>

Distinction et identité musicales, une partition concertante

YVES DEFRANCE

Aborder les questions de l'identité par le biais de la musique revient à considérer, d'une part, l'identité comme une réalité de fait, et, d'autre part, la musique comme une évidence, allant de soi. Il est possible de s'interroger sur la pertinence des définitions portant sur ces deux notions. Qu'est-ce que l'identité, quelles en sont les graduations et interactions entre l'individu et le groupe, le dedans et le dehors ? De même, de quelle musique parlons-nous ? Dans quels contextes, culturels, sociaux, historiques, géographiques, politiques, se manifeste-t-elle ? Pour tenter d'apporter quelques éléments de réponse à ces interrogations, je propose ici une mise en regard des processus de développement de la personnalité musicale, sur le plan personnel et collectif, avec ceux qui concourent à l'émergence de musiques, dites « identitaires ».

Identité personnelle et identité du groupe

Si l'on suit le cheminement esthétique d'une personne, quel que soit le groupe humain auquel elle se rattache ou se réfère, il semble déjà remarquable que les pratiques musicales auxquelles elle participe, ou adhère esthétiquement, soient étroitement liées à un grand nombre de paramètres (sexe, âge, position sociale, environnement familial, etc.). Ceci pourrait être perçu comme une progression excentrique à partir d'ego, ou encore à partir de l'intersection de plusieurs cercles : clan, tribu, ethnie, langue, religion, pays, nation, et jusqu'à d'éventuelles oppositions cardinales (Nord/Sud ou Est/Ouest), voire continentales. On distinguera donc l'identité individuelle de celle d'appartenance, partagée avec un groupe, elle-même

sujette à variations, sachant que les frontières entre l'une et l'autre offrent une très grande perméabilité¹ : clivage présenté aussi bien au plan individuel chez Sigmund Freud, entre le Moi et le Surmoi, qu'au plan sociologique par Emile Durkheim (1966: 51), pour qui il existerait en nous « deux êtres qui, quoique inséparables, doivent être analytiquement distingués », et de proposer les expressions d'*être individuel* et d'*être social*. Mon identité individuelle relève de phénomènes psychologiques, affectifs, innés et acquis. Elle se construit tout au long de ma vie, procédant par étapes sélectives, subies dès l'enfance ou choisies au cours de la construction de ma personnalité, de mes apprentissages, de mon éducation, des hasards de mes rencontres². L'acousticien Emile Leipp se plaisait à raconter le choc émotionnel décisif, dans sa vocation professionnelle, que fut pour lui la découverte de la sonorité d'un ensemble de trompes lors d'une parade d'un régiment de chasseurs alpins français dans son village natal de Haute Alsace, à la fin de la Deuxième Guerre mondiale. Dans une sorte de déterminisme culturel, cette identité personnelle puise une bonne partie de ses sources dans la cellule familiale, la parentèle, le système de parenté du groupe d'appartenance. À cet égard, les travaux de musicothérapie peuvent éclairer l'ethnomusicologue dans l'analyse de la perception auditive de l'individu et de ses conséquences dans le développement de la personnalité (Verdeau-Paillès 2004). Ceux, engagés par Max Weber (1998) concernant la dialectique entre le rationnel et l'irrationnel, manifestée par la musique, à la fois art formel et « intérieur », apportent un éclairage tout aussi lumineux sur les identités musicales, prises, cette fois, dans la complexité du social.

Considérer l'identité musicale comme une succession de clivages internes, entre l'être individuel et l'être social, peut donc être utile pour une première approche. Il s'avère, cependant, que les très nombreuses études de cas que l'ethnomusicologie apporte à la connaissance tendent à montrer que la personnalité musicale est un bien personnel qui se confond aussi avec les attentes sociales. Les approches de terrain, tant synchroniques que diachroniques, aussi variées soient-elles, présentent les multiples aspects des pratiques musicales, implicitement si ce n'est explicitement, comme représentatifs de l'instant et totalement impliqués dans l'imbroglio des phénomènes sociaux. Il n'est pas bien risqué d'avancer que la réalité des musiques étudiées ne prend tout son sens que dans les contextes qui la voient vivre. C'est ainsi que, lorsque les ethnomusicologues reviennent sur le terrain d'une enquête orale menée quelques années plus tôt, il leur arrive de constater, parfois amèrement, que les musiques qu'ils avaient étudiées ont, sinon disparu, du moins sensiblement changé. L'identité musicale du groupe humain en question présente alors de subtiles modifications qui, pour autant, ne remettent

¹ Une part du matériel conceptuel utilisé dans ma démarche ethnomusicologique est puisée dans les travaux de Pierre Tap.

² Le lecteur comprendra aisément les deux usages de la première personne. Celui en tant qu'auteur de l'article, l'autre comme figure de style lorsqu'il s'agit de décrire la position d'ego dans l'analyse.

pas en question les éléments esthétiques et techniques pertinents de sa physiologie et de ses structures profondes.

Sur un registre un peu semblable, on peut avancer qu'il n'y aurait de personnalité musicale, vocale, instrumentale ou compositionnelle, qu'en relation avec le milieu dans lequel elle s'exprime. Dans l'isolement de sa surdité, Beethoven continuait à vouloir s'adresser à l'humanité tout entière. Au-delà de la fonctionnalité des musiques que nous étudions – fonctionnalité mouvante et dont les assises historiques ne sont pas franchement avérées – il apparaît que la production de « sons humainement organisés » ne peut se concevoir à la seule échelle individuelle (Blacking: 1980). L'identité musicale semble plutôt se construire dans une interaction entre l'individu et le groupe. Cette interprétation présente l'avantage de réconcilier les dimensions psychologiques et sociologiques. Comme le déclare Guy Rocher (2005: 163), « ce que l'on peut appeler « personnalité sociale », c'est en définitive cette identité (c'est-à-dire la définition qu'une personne peut se donner d'elle-même et donner aux autres en tant que personne à *la fois individuelle et sociale*), qui lui assure une place dans la société, et une certaine unité ou cohérence de son être et de son agir ».

Des identités fluctuantes

Aux strates profondes, héritées parfois génétiquement, se superposent les strates d'acquisitions successives. Celles-ci prennent des aspects parfois contradictoires selon l'âge, les rapports de pouvoir dans lesquels le sujet se trouve impliqué, ses stratégies d'accès à des cultures étrangères à sa classe sociale d'origine ou à l'ensemble de son groupe ethnique. Ces rencontres esthétiques peuvent suivre un cheminement « naturel », inscrit dans la durée et procédant par petites évolutions, que le temps permet, tant à l'individu qu'au groupe, d'absorber progressivement. Divers processus participent de ces mutations douces. Ils sont très souvent endogènes et proviennent d'influences internes au groupe, comme l'émergence de nouveaux modèles à travers la personnalité forte de l'un de ses membres, issu de la même culture, entraînant avec lui l'approbation du milieu dans lequel il évolue (autorité religieuse, chef de village, chanteur/danseur/musicien virtuose, voyageur de retour au pays, etc.). C'est ce que décrit avec brio Jean-Michel Guilcher (1995) lorsqu'il présente les conditions de l'épanouissement de la danse traditionnelle dans les milieux ruraux français d'avant les transformations de la fin du XIX^e siècle. Tant qu'une musique se renouvelle en restant dans le cadre de la matrice de ce qui en fait la grammaire propre, une certaine pérennité paraît possible. La grammaire implicite, propre à tel type de répertoire dans telle culture, ne supporte généralement que des changements en sympathie avec ses propres règles musicales. Cette ossature, qui peut être assez rigoureuse, garantit une certaine fixité dans

une tradition musicale. Dès l'instant où ce bloc vacille, laisse progressivement place à des modifications, à quelque niveau que ce soit, le mécanisme de changement semble enclenché, qui laissera ce système musical s'ouvrir à d'autres et, dans un laps de temps assez rapide, au vu de son histoire, subir d'irréversibles changements. La domination mondiale du système tonal en constitue peut-être l'exemple le plus remarquable aujourd'hui. Celle, plus insidieuse, des timbres provenant d'instruments électroniques *manufacturés* en est une autre. Le cas de résistance des synthétiseurs dits « orientaux » diffusés par les médias égyptiens sur une grande zone géographique du Proche et du Moyen-Orient, qui propose un accordage possible en quarts de tons sur certains degrés d'une échelle modale, entre déjà dans la catégorie du formatage scalaire.

Les facteurs de changements musicaux peuvent aussi provenir de contacts avec des cultures voisines et procéder d'emprunts sélectifs, relativement bien maîtrisés. Ces emprunts réciproques constituent un enrichissement des musiques et non une transformation. Simha Arom (1987) parle, lui, de « renouvellement interne par système d'échange (entre groupes de Pygmées qui se rencontrent en forêt, par exemple). Quand un répertoire continue de vivre grâce à un auto-renouvellement, nous sommes en présence d'un renforcement dynamique. » S'il subit les assauts de cultures environnantes, voire englobantes sans en filtrer les productions avant de les adapter, le processus créatif d'emprunt laisse alors la place à celui d'acculturation.

D'autres changements esthétiques se montrent plus brusques et plus brutaux. Même si leur portée n'atteint pas la totalité des membres d'une société, certaines décisions politiques internes peuvent avoir des conséquences très importantes dans l'évolution des esthétiques, notamment musicales. Au Japon, c'est par le biais des fanfares militaires, dont se dotent la plupart des clans de samourais dès 1860, avec une accélération à partir de 1884, que l'impact de la musique occidentale se manifeste de manière puissante et durable. La fanfare personnelle de l'Empereur est alors dirigée par un Allemand, un Anglais ou un Français. Émanant de l'autorité suprême de l'Empire du soleil levant, cette décision de favoriser à outrance l'apprentissage des musiques savantes écrites des pays du soleil couchant, en accueillant des chefs d'harmonie, puis des chefs d'orchestre et des virtuoses, permet l'éclosion d'une Ecole japonaise de musiciens et compositeurs classiques de grand talent. Pour autant, elle eut tendance à occulter les traditions populaires et classiques japonaises, qui restèrent en sommeil jusqu'à récemment. La musique traditionnelle dut alors se réfugier dans le théâtre (*gagaku, nô, kabuki...*) et dans le cercle restreint des banquets de la classe dirigeante. Aujourd'hui encore, elle ne reste appréciée que par une petite minorité de connaisseurs nippons.

Il apparaît que les dogmes et interdits qui jalonnent l'histoire de bon nombre de cultures susciterent des réactions très diverses, favorisant à contre-pied l'émergence de nouvelles formes d'expression, de nouvelles musiques. En France et en Italie, par exemple, sous prétexte d'une plus grande intelligibilité des sons

sacrés du Verbe, le Concile de Trente (1545-63) tourna le dos au contrepoint fleuri pour encourager une verticalité polyphonique plus homorythmique, s'appuyant sur les notes graves à forte symbolique divine. Ceci eut pour effet de développer, à terme, la technique d'écriture baroque de la basse continue (Charles-Dominique 2006: 88). Les exemples de l'influence directe du politique sur le culturel, dans l'espace et dans le temps, ne se comptent plus. Leur impact sur les identités « nationales » ne fait aucun doute. Dans le domaine des musiques de transmission essentiellement orale, les incidences, pour visibles qu'elles puissent être, n'en sont pas moins délicates à mesurer. Un certain nombre de travaux ethnomusicologiques s'intéressent à ces phénomènes dans différentes parties du monde (Dare & Defrance 1993; CMT 9/1996).

Mais la fluctuation des identités musicales est aussi fortement soumise aux contraintes extérieures s'exerçant sur la communauté humaine qui les porte. Conséquemment à des événements exogènes violents, essentiellement politiques et économiques, des populations se voient poussées au mouvement accéléré, entraînant par là même des déplacements et une désagrégation des structures sociales et culturelles de référence. Abandons et nouvelles acquisitions balisent ce parcours traumatisant, que les Acadiens avaient nommé « Le Grand Dérangement » et qui reste encore gravé dans la mémoire des Cajuns de Louisiane, pour lesquels la musique joue, en Amérique du Nord et dans le monde, le rôle identitaire que l'on sait (Dôle 1995). Selon la démographie et la vitalité d'une culture, sa capacité de résistance aux assauts culturels dominants peut varier et se graduer entre le rejet total et l'adhésion massive. Vraisemblablement, il n'y a pas d'identité qui ne surmonte ces identités fractionnelles pour établir une véritable conscience de la personne. Les études ne manquent pas sur la subtilité des stratégies de défense mises en place par des groupes ethniques ou sociaux face à l'agression soudaine de modèles culturels au puissant pouvoir de séduction. L'École sociologique de Chicago ouvrit la voie, dès les années 1920-30, à un grand nombre de travaux allant dans ce sens. Aujourd'hui, les problématiques afférant au changement social explorent des concepts fort utiles dans une approche des questions de musiques identitaires qui intéressent l'ethnomusicologie (Bajoit 2003).

Bon gré, mal gré, des changements d'identité peuvent affecter une même personne (déplacée ou immigrée, convertie à une autre religion, rurale devenue citadine, etc.). Sur cela se greffent des identités provisoires liées à la condition sociale individuelle. Celle-ci peut trouver écho chez d'autres individus d'origines variées. Lorsque ces origines ne sont pas trop lointaines, un terrain d'entente se dessine, propice à l'émergence de syncrétismes musicaux fédérateurs. L'invention de nouvelles musiques identitaires, principalement aux XX^e et XXI^e siècles, semble liée à plusieurs facteurs décisifs: exode rural entraînant une situation urbaine plus ou moins précaire, regroupement d'émigrés sur un nouveau territoire (quartier, arrondissement, ville, agglomération, site industriel...), différence culturelle notable entre le lieu d'origine et celui d'établissement. Un nouveau sentiment d'appartenance

naît alors ; il n'est plus fondé sur la famille, le village, le clan ou la tribu, mais s'élargit considérablement, incluant des individus hier hors du système d'interconnaissance et donc relativement étrangers, voire rivaux quand ce n'était pas ennemis. Je suis originaire des Mornes en Martinique, mais je me reconnais comme Martiniquais avant d'être Antillais francophone, partageant le sort des habitants des Caraïbes et adhérant à l'ensemble des causes noires de par le monde. Cette nouvelle appartenance s'ouvre à un ensemble de communautés qui pensent vivre un même destin et ressentent le même sentiment complexe de frustration vis-à-vis de leur situation antérieure. De nouveaux réseaux se tissent alors de manière plus ou moins formelle. Parmi les porte-parole de ces déracinés, les musiciens se voient souvent attribuer un rôle capital, au point qu'il leur arrive même de devoir prendre des responsabilités politiques, poussés qu'ils sont par une communauté nouvelle, quelque peu composite malgré tout, qui projette en eux cette identité de l'exil.

Exil et marginalité, ferments d'identités musicales

L'identité culturelle d'un groupe nomade s'appuie rarement sur sa seule culture matérielle, souvent réduite à peu d'objets. En revanche, la culture immatérielle, et plus précisément la musique, offre un champ important à des productions particulièrement riches, nourries d'emprunts multiples. Par sa nature, le nomadisme entraîne un certain déterminisme dans le domaine des pratiques musicales, notamment dans la pratique instrumentale, conditionnée qu'elle est par des impératifs matériels propres aux déplacements. C'est un peu une constante chez ces peuples itinérants que de faire appel aux instruments éphémères et de favoriser le répertoire vocal. De nombreuses sociétés nomades se distinguent précisément par leur musique, jalousement préservée comme leur seul bien, transmis par filiation interne. Le miroir que leur projettent les sédentaires renvoie fréquemment l'image de musiciens dont la visibilité externe masque d'autres formes d'expression culturelle immatérielle. C'est le cas, parmi bien d'autres, des Roms d'Europe, des Gnawas d'Afrique du Nord, des Touaregs de l'espace saharien, des Bauls du Bengale ou des Jogî du Rajasthan. Il en va de même des castes de musiciens, dont l'activité réservée professionnalise la qualité de musicien. L'identité de ces musiciens « castés » se confond alors avec leur compétence. À l'inverse, la condition de musicien entraîne parfois celle d'itinérant (chanteurs de rue, forains, gens du cirque, etc.). Les mendiants deviennent parfois musiciens et il peut arriver que les musiciens tombent dans la mendicité. De même, les infirmes, à la vocation musicale par défaut : le personnage du musicien itinérant aveugle peuple les foires et marchés du monde entier et nourrit un imaginaire quasi universel. En Chine et au Vietnam, par exemple, un répertoire caractérise ces musiciens aveugles, repris à leur compte par les voyants mais bien identifié dans ses origines (*Hát Xâm* =

«chant d'aveugle»). Musique et marginalité semblent ainsi se conjuguer pour participer à la définition de bon nombre d'identités individuelles ou collectives.

On retrouve cette dimension identitaire chez beaucoup de migrants et d'émigrés, pour qui la musique remplit la fonction symbolique d'une petite patrie. Quantité de répertoires musicaux, en particulier vocaux, évoquent la douloureuse expérience de l'exil. Les exemples ne manquent pas aux Amériques, terres de migration par excellence. La quasi-totalité des communautés installées sur ce continent depuis le XVI^e siècle a contribué à la naissance de musiques, synchrétiques ou non, très souvent basées sur l'idée de nostalgie, de perte irréparable, de blessure ouverte. Nostalgie d'un passé, d'un pays natal définitivement abandonné, occasionnant un spleen que vient renforcer la déception d'une terre nouvelle qui ne tient pas toujours ses promesses. *Tristes tropiques* de Claude Lévi-Strauss pourrait être relu dans ce sens. Cet état nostalgique qui transparait dans la musique s'observe aussi bien chez les migrants économiques que chez les victimes de la traite négrière (*fado*, blues, *sean-nós*, etc.). À l'intérieur des grands empires de l'Ancien Monde, les populations déplacées ou subissant une occupation militaire ennemie ont également construit une part de leur imaginaire en puisant dans cette veine nostalgique. L'indépendance passée d'un peuple, réelle ou rêvée, revient alors comme un leitmotiv dans bon nombre de traditions musicales : *rebetiko* après le démantèlement de l'Empire Ottoman, *lassù* de l'Empire Austro-Hongrois, pour ne citer que les cas les plus connus³. Plus récemment, en Occident, un certain nombre de « styles » musicaux sont nés parmi les communautés exilées (musette des Auvergnats et Italiens de Paris, *rai* des Algériens en France, *bhangra* des Indo-Pakistanaïes de Londres et Liverpool, *indorock* des Indonésiens d'Amsterdam, *klezmer* des Juifs de New York, *frevò* des Nordestins de São Paulo et Rio de Janeiro, etc.).

Relevons au passage l'étymologie du terme « nostalgie », inventé en 1688 par un médecin de Mulhouse pour désigner une forme de maladie mentale : *nostos*, le retour, *algos*, la douleur. Le retour dans la douleur, la douleur du retour (ou du non-retour), la douleur pour le retour... Autant d'interprétations et d'usages que peuvent en faire les exilés eux-mêmes ainsi que les musiciens et auditeurs-consommateurs de musiques de l'exil, musiques avant tout identitaires (Aubert 2005). De leur côté, les identités musicales régionales entretiennent des rapports ambigus avec leurs expatriés. Il est assez courant que la construction des cultures de l'exil agisse directement sur les populations des régions dont elles sont originaires. Les exemples de renaissance de musiques régionales, à partir de l'impulsion plus ou moins utopique de migrants, sont légion au XX^e siècle. On ne peut s'empêcher d'être frappé par le fait que les « natifs » les plus objectifs, ceux qui sont restés au pays et conservent l'essentiel des coutumes, deviennent

³ Le *lassù* qualifie un sentiment fort présent dans un genre vocal extrêmement lent des Tsiganes de Hongrie.

aussi ceux qui adhèrent le plus aux discours supranationaux, soumis qu'ils sont à toutes sortes de sommations nationalistes véhiculées par les institutions (religieuses, militaires, scolaires) et les médias contrôlés par les états⁴. À l'inverse, les émigrés, « natifs » subjectifs en quelque sorte, témoignent fréquemment de cette volonté de redevenir « originaires de ... », des carences de leur destin culturel, économique, voire politique. Le poète Armand Robin parle même d'une nécessité de « déracinement avant enracinement ». Cette conscience subjective, substitut des conditions objectives disparues, trouve en la musique l'un de ses plus forts vecteurs. Comme le souligne Bartolomé Bennasar (1990 : 7) à propos des Bretons, Occitans, Basques et Catalans, cette nouvelle identité peut être vécue de façon « cumulative, associant par exemple la nation ou l'ethnie à l'Etat, ou au contraire dissociative, opposer l'un et l'autre terme ».

Dans un tout autre registre, les identités musicales – bien que souvent évolutives – exprimées par les adolescents des pays économiquement développés semblent relever, à leur façon, de préoccupations existentielles que l'on pourrait, dans une certaine mesure, comparer à celles, plus stables, de diverses populations en recherche d'une nouvelle identité. L'affirmation d'une tranche d'âge passe à la fois par des comportements musicaux extrêmement conformistes. Il faut à la fois « être de son temps », quitte à subir consciemment le matraquage des médias – à la pointe des techniques de commercialisation pour exploiter ce public malléable – et manifester sa désapprobation vis-à-vis du sentiment dominant, des tendances du moment. C'est autour de cette attitude d'adhésion/rejet à la masse que se construisent les stratégies individuelles d'ordre cumulatif. L'observation des comportements des adolescents nous apprend beaucoup sur ceux de groupes sociaux hors classe d'âge. Tout comme l'ethnomusicologue peut prétendre accéder à une bimusicalité selon les préceptes de Mantle Hood, tant dans l'écoute que dans l'étude ou la pratique, bon nombre de groupes sociaux, de populations relativement homogènes tendent aujourd'hui vers une plurimusicalité, comme le suggère Jean Molino⁵. Les effets de la globalisation se perçoivent aujourd'hui à tous les niveaux, et il devient tout à fait concevable de passer d'une esthétique à une autre sans s'y sentir étranger. Refusée hier par les traditions strictes, la quête de nouvelles musiques apparaît fréquemment aujourd'hui comme une nécessité. Celle-ci s'affirme tant dans la démarche créative, qui occupe les acteurs musiciens – à la fois soucieux de s'identifier à leurs œuvres et de se démarquer de celles de leurs prédécesseurs ou confrères, pour ne pas dire concurrents – que dans celle de la consommation de nouveaux produits musicaux. Selon les cas, il peut donc y avoir double ou triple identité musicale, voire davantage. Le phénomène est patent au plan linguistique, qui voit la jeunesse du

4 Le danger de la création artificielle d'une identité à force de protectionnisme culturel guette bien évidemment toute action institutionnelle.

5 Conférence donnée à la journée d'étude d'automne de la Société Française d'Ethnomusicologie, Musée du Quai Branly, Paris, 2 décembre 2006.

monde entier s'imprégner de chansons en espagnol, en anglais ou en français. Il n'en est pas moins observable au plan musical. L'émergence massive de musiques urbaines des grandes agglomérations des pays en voie de développement économique, notamment d'Afrique, reflète ce besoin actuel de double identification à la brousse et à la ville, pour parler de façon très réductrice. Ce phénomène de syncrétisme musical conjugue un très grand nombre de paramètres linguistiques, religieux, sociaux, économiques, politiques... et musicaux.

Syncrétismes musicaux et identités collectives

Sous le terme générique d'acculturation s'entendent quantité de situations que les anthropologues et sociologues connaissent bien (Berry 1980; Lavallée, Ouellet & Larose 1992). Parmi celles-ci, l'invention de nouvelles identités musicales nous intéresse plus particulièrement. Il se trouve, en effet, qu'artistes et musiciens semblent habituellement les plus capables de créer, à travers des sonorités et des textes actualisés, l'image de cette identité globale. L'imaginaire et les mondes sonores viennent ici au secours de l'existence et de ses représentations (Defrance 1993). Du fait que la construction et l'affirmation d'une identité naissent très souvent d'une menace extérieure de type a-culturel, leur prise de conscience provoque des réactions de sauvetage d'urgence, activées par le vertige de l'amnésie collective (Defrance 1996). Il faut alors tenter de fixer une mémoire, source d'identité. C'est pourquoi l'irruption d'œuvres musicales nouvelles, à la fois craintes et désirées, se doit de rester dans le cadre de territoires repérables pour remplir sa mission identitaire. Ceux-ci peuvent être d'ordre linguistique: l'usage d'une langue ou d'un dialecte en voie de disparition comme support à la création musicale est tout à fait symptomatique d'un acte militant, à contre-courant des cultures englobantes, dominantes. Amérindiens, peuples de Sibérie mais aussi minorités d'Europe mettent très souvent en avant leur distinction linguistique, qui fonctionne alors aussi bien comme un écran – un observateur francophone du XIX^e siècle parlait d'une véritable « muraille de Chine » à propos de la langue bretonne (Bouët & Perrin, 1808) – que comme une vitrine insistant sur l'attrait de la différence.

Même si sa reconnaissance juridique doit passer par différentes étapes (transcription écrite, alphabet adapté, grammaire, littérature imprimée, etc.), l'identité linguistique reste l'une des plus distinctives. Il reste que l'affirmation de l'existence d'un groupe humain, d'une communauté religieuse, ethnique, économique, d'une classe sociale, d'un quartier, ou de toute autre entité exige, elle aussi, une mise en place de stratégies visant à sélectionner des traits culturels faciles à repérer. La sélection et la mise en avant de ses produits viennent alors baliser les limites des marqueurs culturels au risque de les survaloriser. Cette construction permanente d'une identité collective à échelle variable se nourrit du regard

d'autrui, qui projette sur le groupe une image plus ou moins conforme à celle qu'il se fait de lui-même. Le besoin de distinction semble alors trouver dans les pratiques musicales un terrain propice à l'entretien, voire à l'invention d'éléments pertinents qui en feront, l'espace d'un temps, d'une époque, d'une mode, la caractéristique et, par voie de conséquence, l'unicité. À charge des acteurs, et souvent des observateurs, d'identifier ces identités musicales en leur donnant un cadre – géographique, historique, social – et un contenu sémantique perceptible grâce à une appellation recouvrant l'ensemble des participants à cette nouvelle entité culturelle (Stokes 1994). Combien de genres musicaux furent définis par le regard et l'écoute d'autrui ? Combien de termes furent choisis ou inventés pour annoncer une sorte d'acte de naissance des musiques émergentes ? C'est d'ailleurs, a posteriori, un sujet de querelle entre spécialistes et « hagiographes » des musiques populaires actuelles. Les enjeux de paternité devenant, avec le recul du temps, des enjeux de prestige et de pouvoir, surtout lorsque les genres musicaux sortent de la confidentialité de petits groupes humains, deviennent figures emblématiques de la variété internationale et connaissent un rayonnement mondial⁶. Quand bien même la durée de vie d'un nouveau genre musical reste soumise aux aléas de l'histoire, et que les particularismes locaux défendent jalousement leurs spécificités, plusieurs facteurs semblent se retrouver dans la majorité des cas de musiques syncrétiques du XX^e siècle. On le sait, de par son histoire récente, à savoir depuis la colonisation européenne engagée au XVI^e siècle, le très vaste domaine des Amériques offre un terrain d'observation de syncrétismes musicaux d'une richesse exceptionnelle. Les études ne manquent pas, qui en reconstruisent les mécanismes, révélant ainsi la complexité du phénomène, sa mouvance et sa très étroite implication dans la naissance d'une conscience identitaire (Gilroy 1993 ; Lipsitz 1994 ; Leymarie 1996).

L'impact des marqueurs

Avec la diffusion de l'information à la vitesse du déplacement d'un électron, on assiste à la prise de conscience, généralisée dans le monde, des effets médiatiques sur la perception de l'autre sur soi et donc de soi sur l'autre. La présentation de soi peut avoir des incidences extrêmes sur le devenir d'un groupe humain (économiques, sociales, politiques, culturelles...). D'où la nécessité de faire des choix pour dégager dans son être, dans sa culture, les éléments de distinction qui

⁶ On pense évidemment au jazz, au tango, à la salsa, à la bossa-nova, au calypso (y compris celui de Panamá), au reggae (y compris celui de Costa-Rica), au *forró*, *frevô*, *choro*, *côco* (Brésil), à la *morna* (Cap-Vert), au zouk (Antilles françaises), au *mbalax* (Sénégal), *zouglou* (Côte d'Ivoire), *highlife*

(Nigéria), *chicha* (Pérou), *laiki* (Grèce), *benga* (Kenya), *makossa* (Cameroun), *makassi* (ex-Zaïre), *kizomba* (Angola), *jeel* (Egypte), *humppa* (Finlande), *malesa* et *tsapiky* (Madagascar), *chamu* (Afrique australe), et à des dizaines d'autres.

feront que certains se démarquent d'autres. En entendant un trio de flûtes joué par les hommes Nambikwara, au Brésil central, Claude Lévi-Strauss (1987 : 9) nous confie ne pas avoir pu s'empêcher de penser à l'action rituelle des ancêtres dans le *Sacre*. De même, les prestations des Tupi-Kawahib lui rappelèrent « une opérette, mais également du plain-chant ». Aujourd'hui encore, le réflexe comparatif semble fonctionner à chaque écoute de musiques nouvelles, y compris chez les chercheurs ayant pris leurs distances avec la musicologie comparée de l'école de Berlin. Ce comportement, qui veut qu'ego se définisse par rapport à alter, constitue, à mon sens, un ressort puissant dans la définition identitaire musicale. Toute prestation sonore paraît d'abord reçue par l'auditeur comme un message à identifier, à classer selon ses outils cognitifs, ses propres critères et son propre bagage culturel et musical, avant d'être investie plus en profondeur dans sa dimension émotionnelle, affective et esthétique. De ce fait, les éléments repérables de différenciation et, par conséquent, d'originalité, émergent en premier. Ces éléments musicaux s'appuient principalement sur les fondamentaux même de la musique : timbre, échelle, métrique, structure formelle, etc.

A contrario, la volonté de distinction d'un individu ou d'un groupe humain aura tendance à focaliser l'attention de son miroir identitaire – à savoir de ses voisins, ses rivaux, ses ennemis, le public à conquérir, etc. – sur divers marqueurs à fort potentiel emblématique. La capacité de fédérer les membres de son groupe humain d'appartenance en sera d'autant renforcée. Il peut s'agir d'un instrument de musique à forte charge symbolique et dont les équivalents organologiques (tant dans l'aspect formel que dans le timbre) ne connaissent que peu ou pas d'autre connotation identitaire dans l'espace médiatique. Consciemment ou non, le choix des acteurs se porte sur l'originalité, l'inédit, l'inouï, pour renforcer leur distinction. La projection de l'identité d'un groupe humain sur un aspect pertinent d'une production musicale originale participe de la construction de clichés, repris aujourd'hui dans l'évocation des pays qui en revendiquent sinon la paternité, tout au moins l'usage spécifique. Il peut s'agir tout aussi bien d'un style musical (*chicha, morna, salsa, samba, tango...*), d'un instrument de musique (*balafon, balalaïka, bouzouki, charango, conga, cymbalum, gusle, kena, kora, marimba, oud, sansin, sitar, zurna...*)⁷, d'une technique vocale (*cante a tenore*, chanteurs de l'opéra de Pékin, *paghjela*, polyphonies pygmées, psalmodies de lamas tibétains, voix dites « bulgares », *xhöömi*, yodel,...) d'un système scalaire (gammes dites « andalouse », « tsigane », « klezmer » ; pentatoniques hémitoniques d'Asie de l'Est, *mâqam, râga, slendro, pelog...*) (Abou Mrad 2005), ou de formules rythmiques à la métrique caractéristique, souvent basée sur un pas de danse (divers aksaks, claves des

7 Dans ses débuts, l'ethnomusicologie a produit un très grand nombre de monographies organologiques. Par sa visibilité et son existence matérielle, l'instrument de musique a tendance à focaliser

l'attention des observateurs. Les études portant sur sa signification symbolique sont moins nombreuses (Berthiaume-Zavada 2003).

musiques afro-américaines dans leur globalité, *standard pattern* dit « *African signature tune* », innombrables danses hispaniques et sud-américaines, etc.). Le nom vernaculaire de l'instrument tient généralement lieu d'empreinte digitale. En cas de confusion possible, il est fait appel à un adjectif pour en préciser l'origine (guitare *hawaïenne*, cornemuse *écossaise*, cor *des Alpes*, tambour *de Basque*, etc.)⁸.

Aussi, les tentatives de redressement d'une culture menacée de disparition se rejoignent-elles dans leur quasi-totalité autour de marqueurs musicaux redéfinis qui en font de véritables flambeaux identitaires. La fixation d'un élément signalétique (mode, mètre, contour mélodique, figure rythmique, famille de timbres, structure formelle) offre à voir et à entendre la carte d'identité du groupe qui la promeut. On fait alors d'un de ces marqueurs l'étendard d'une réalité culturelle distincte. Par là même, il devient fierté nationale affichée, revendiquée. L'objet « instrument de musique » est alors investi d'une mission identitaire qui le voit figurer comme emblème héraldique, qui sur la monnaie, qui sur les timbres-poste, qui sur les drapeaux nationaux, voire les édifices étatiques (harpe en Irlande, orgue à bouche au Laos, lamellophone au Zimbabwe, etc.)⁹. Les significations de l'institutionnalisation des mondes musicaux, de la mise en scène musicale d'une communauté, de la fluidité des pratiques – comme celle du sens qu'on leur attribue et des symboles qui y sont attachés – sont aussi l'objet de travaux de recherches en sciences sociales. Investies du prestige universitaire qui s'y attache, leurs conclusions permettent aux entrepreneurs identitaires (artistes, élites...) de produire à leur tour, complémentairement et souvent indistinctement, un discours sur l'identité. Par habillage idéologique de l'identité ou par son instrumentalisation pure et simple, ces entrepreneurs assurent le glissement du registre culturel vers le politique. Les cas bien étudiés du reggae, du calypso, de la salsa ou du zouk montrent l'usage politique des pratiques musicales qui, par la prise de conscience communautaire qu'elles génèrent, peuvent apparaître comme des ferments de mobilisation sociale, des guides pour l'action collective. Chanteurs et musiciens deviennent ainsi les vecteurs d'une communauté qui s'imagine, se projette dans un univers social redéfini, certes plus émotionnellement que rationnellement, mais qui peut néanmoins « renforcer la prétention à exister », comme disait Leibniz, d'un événement en déterminant les agents à s'y préparer » (Bourdieu 1981 : 73). Un autre cas de figure renvoie, pour l'essentiel, au bricolage identitaire opéré par des élites politiques ou culturelles qui, dans une visée d'appropriation du référent, déterminent des stratégies de définitions et des manœuvres frontalières d'inclusion/exclusion. Les oppositions entre « gitanistes » et « andalousistes », à

⁸ L'histoire coloniale n'est pas sans conséquences dans les choix terminologiques des observateurs. Le cas de la *sanza* des pays francophones d'Afrique subsaharienne, et qui se nomme *mbira* dans le monde anglophone, est assez parlant à cet égard.

⁹ On retrouve cette focalisation de l'identité sur un instrument de musique dans la publicité, les agences de voyage, les dépliants touristiques, les clichés de la communication mondiale ou les musiques de films.

propos du flamenco, comme les débats autour de l'invention – au double sens de découverte et d'inventaire – des musiques traditionnelles régionales d'Europe, ou les effets d'une certaine institutionnalisation sur le rap, témoignent de cet enjeu. Ainsi, comme l'identité, « la musique peut être imprégnée d'idéologie – sans nécessairement être l'hymne d'une idéologie, ce qui n'est nullement pareil – mais aussi se prêter à manipulation idéologique » (Martin 1982: 16).

Du local au global

Bien que les deux soient nécessaires à son émergence, une identité musicale qui se fixerait sur un territoire ou une histoire et qui s'arrêterait à une appartenance sécurisante risque de se figer et de se perdre. Cette mort, réelle ou symbolique, d'une musique identitaire ne peut être transgressée que par le mouvement et le renouvellement. La condition de la survie de certaines pratiques musicales déracinées, hors de leur culture, réside parfois dans un équilibre entre un contenu, un matériau issu de leur tradition, et des éléments formels extérieurs, puisés dans une réalité autre. Pour un grand nombre de minorités culturelles de par le monde, l'adoption des modèles dominants occidentaux des musiques amplifiées devient presque un passage obligé pour tout simplement être entendues et donc reconnues sur la scène internationale. En effet, la perception de la musique de l'autre exige un minimum de points de rencontre. Aujourd'hui, l'un des fixateurs d'identité musicale les plus utilisés réside dans le traitement du son en studio pour définir une touche particulière se fondant dans le paysage mondial des musiques dites « actuelles ». Le *protest song* propre aux pays anglo-saxons offre une tribune de choix aux revendications identitaires de toute nature. Mais, dans le concert des voix du monde, la distinction s'avère un impératif *sine qua non*. Toutes proportions gardées et sans jugement péjoratif d'aucune sorte, le comportement de dizaines de petites nations s'adonnant aux musiques amplifiées, dans un cocktail plus ou moins bien maîtrisé, rappelle celui des adolescents à la fois attirés par le conformisme ambiant dominant et poussés par ces « possibilités d'être », selon l'expression de l'écrivain voyageur Victor Segalen. Ils témoignent ainsi d'une double culture : celle, quasi planétaire des circuits de diffusion des puissants labels de disques, relayés par tout un réseau de radios, revues pour « jeunes », festivals et « tourneurs » ; et celle, à l'opposé, de particularismes locaux aux saveurs exotiques, auxquels s'identifient les nouveaux créateurs, mais aussi dans lesquels se reconnaissent les auditeurs, endogènes et exogènes, conscients que la somme des minorités totalise, aujourd'hui encore, la majorité des pratiques culturelles dans le monde.

Dans le paysage bigarré des pratiques musicales d'aujourd'hui, des différences profondes se font sentir entre les esthétiques musicales choisies pour leur

propre beauté et pour la satisfaction qu'elles procurent à leurs amateurs (opéra baroque, musique contemporaine, musiques carnatiques, etc.) et les esthétiques musicales adoptées pour l'impact qu'elles peuvent avoir comme courroie de transmission des revendications identitaires (rumba zairoise, reggae zoulou, rap russe, etc.). L'identité de l'esthète relève d'un cheminement personnel qui le rend capable d'apprécier, dans tout leur raffinement, des musiques avec lesquelles il n'entretenait que des rapports distants, voire inexistantes, avant que de s'y plonger. Il s'agit là d'identités individuelles communes à un certain nombre de personnes que rien ne prédispose à partager autre chose. Les musiques identitaires, elles, veulent exprimer l'identité d'un groupe social, d'une ethnie. Pour reprendre les exemples cités plus haut, le flamenco est identitaire en Andalousie car il correspond, malgré ses limites, à l'expression du peuple gitan. Hors histoire et hors territoire, le flamenco échappe au contrôle de ses initiateurs et entame une nouvelle vie, partagée par une communauté d'*aficionados* provenant de cultures et de milieux sociaux très variés. En revanche, lorsque le rock, le reggae et le rap sont utilisés comme support à des revendications identitaires, ces esthétiques musicales, nées ailleurs, peuvent être complètement assimilées par un groupe humain qui connaît bien d'autres occasions de partager un destin commun. C'est le cas du *soto*, genre musical urbain des Juifs yéménites installés en Israël dans les années 1980, qui combine les influences orientales avec la *new wave*. C'est encore le cas, comme le rappelle Denis-Constant Martin (2006: 134) « du punk pékinois à la chanson française depuis Mireille au moins, du hindi pop au rock aborigène de Yothu Yindi, de Ali Farka Touré à Franck Zappa, des ubiquistes rappeurs aux salsaeros de partout... »

Les musiques identitaires nouvelles atteignent désormais la quasi-totalité des habitants de la planète, suscitant modes, tendances et nostalgies. Le reggae, né en Jamaïque, fut repris dans quantité de langues vernaculaires des cinq continents. À l'île Maurice, par exemple, l'influence du reggae sur le *sega* local donna le « *seggae* » dans les années 1980. De même le rap, dont se sont emparées les vieilles femmes des îles Ryûkyû, de culture sino-japonaise, afin de réconcilier les jeunes générations avec la langue okinawaïenne. Ailleurs, ce sera du rock en costume traditionnel – différentes tribus amérindiennes (Back 1995), mais aussi peuples de Sibérie. Le besoin de distinction pousse même de nombreux musiciens à simuler en concert des cérémonies de chamanisme, qui renvoient à ses fantasmes profonds une partie non négligeable de l'humanité. Le groupe *Ainou Dub* agit, lui, comme l'un des ambassadeurs les plus convaincants de la cause de cette minorité des îles Kouriles au nord d'Hokkaido, Japon. Par leur seule existence, ces musiques « ethniques urbaines » attirent l'attention sur d'autres réalités sociales et politiques. En contrepartie, des modèles musicaux sortis de leur contexte participent à la naissance de nouvelles musiques identitaires, cette fois par choix, par goût personnel d'ensembles d'individus qui partagent un projet esthétique : dixieland scandinave, tango yiddish, flamenco japonais, celtique italien, etc.

Hasard et nécessité de l'identité

La prise de conscience d'une menace réelle d'acculturation musicale est manifeste dans de nombreuses cultures minoritaires. Elle se solde par des comportements divers. Je retiendrai ici trois grandes étapes dans le processus des stratégies de résistance aux phénomènes d'acculturation musicale observables en de nombreux endroits du monde tout au long du XX^e siècle. On peut les résumer à des attitudes successives de repli, d'emprunt puis d'ouverture et de conquête sur l'extérieur. Toutes les cultures menacées ne mènent pas ce processus à terme. Beaucoup disparaissent ou se fondent dans leur environnement dominant. Les mécanismes endo-, inter- et transculturels mis en œuvre dans bon nombre de cultures musicales ne peuvent fonctionner que tant qu'un seuil minimal d'étiage n'est pas atteint. En dessous de cette ligne imaginaire propre à chaque culture, il me semble très difficile de trouver les ressources nécessaires à la mise en marche d'un tel processus de reconstruction. Le syndrome de l'acculturation musicale se manifeste par une réaction de contre-offensive. Tant qu'il est encore possible de puiser des forces nouvelles dans une société ou dans une collectivité humaine, la menace de perte d'identité agit comme un fort stimulant pour une prise en charge de son propre destin culturel.

L'accès à la légitimité, à l'équilibre relatif des pouvoirs et contre-pouvoirs passe alors par différentes phases, dans lesquelles la maîtrise d'outils divers (mouvements associatifs, instruments de communication, prises de responsabilité locales, etc.) ne pèse pas le moins lourd. Le vertige de l'amnésie musicale agit cette fois comme un catalyseur d'énergies, la peur du néant laissant place à l'élaboration d'une « nouvelle musique » en mouvement, jouant sur tous les registres contemporains, des plus archaïsants aux plus avant-gardistes et dont les résultats tendent vers une esthétisation d'un nouvel objet sonore, désormais satisfait d'être en accord avec son temps.

On pourrait être tenté d'étudier les « musiques du monde » comme extérieures aux individus qui les pratiquent, et comme s'imposant à eux. C'est sans doute le cas tant que les sociétés où s'épanouissent ces musiques se montrent indifférentes aux charmes des cultures proches, avec lesquelles elles peuvent partager certaines valeurs esthétiques. Ça l'est d'autant plus tant qu'elles restent sourdes aux sollicitations de la mondialisation et imposent, en quelque sorte, à l'individu le poids de la tradition. Mais, une telle position durkheimienne tendrait à minimiser la distinction personnelle au profit exclusif des mécanismes d'identification et d'intériorisation, par soumission à l'autorité. Cette explication, limitée à la reconnaissance du processus d'enculturation, ne permet pas d'expliquer les résistances aux attentes sociales, les demandes d'autonomie, les attitudes de retrait. Inversement, il serait assez séduisant de considérer que l'individu porte en lui suffisamment de distance vis-à-vis de sa culture d'origine pour opérer ses propres choix esthétiques et s'en émanciper sans rencontrer d'obstacle lorsqu'il en exprime le besoin. Raymond

Boudon (2003), dont la sociologie s'est très souvent opposée à celle de Pierre Bourdieu, déclare clairement : « J'ai toujours trouvé suspects les systèmes globaux qui transforment les hommes en imbéciles, au point de les considérer comme de simples choses mues à leur insu par des forces qui les dépasseraient ». C'est un peu la position des psychologues, à qui le sociologue Alain Touraine (1978 : 34) semble donner raison lorsqu'il écrit : « [ceux] qui font appel à la différence, à la spécialité ou à l'identité se passent aisément de toute analyse des rapports sociaux ».

Il me paraît plutôt nécessaire de prendre en compte l'interaction entre des niveaux possédant chacun une autonomie relative, et de considérer le fait que ces niveaux (individuel et interpersonnel, groupal et organisationnel, sociétal et culturel) entretiennent entre eux des rapports dialectiques complexes. Tous les acteurs se trouvent confrontés à des contradictions et des conflits plus ou moins bien vécus. Je suis d'ici et de partout, ma musique reflète mon pays, mon ethnie, mon appartenance sociale, mais je souhaite qu'elle puisse exprimer mes émotions du jour, témoigner de ma perception du monde contemporain en s'inscrivant dans une modernité à vocation universalisante, partie prenante du concert planétaire. C'est pourquoi j'utilise des objets symboliques partagés dans une ambition universelle. Ces objets touchent à la texture musicale elle-même. Je procède par emprunts de timbres (l'amplification sonore des instruments de musique s'impose comme un visa international), par adoption de tempi en vogue (diffusés notamment par les boîtes à rythmes), par soumission au système tonal (imposé par l'accord des instruments de musique commercialisés), par acceptation du formatage des pièces vocales et instrumentales, formatage passé par le laminage des contraintes techniques (courte durée des premiers microsillons), d'horaires et de « grilles » radiophoniques, elles-mêmes imposées par les lois du marché (espace temporel limité), etc. Les objets symboliques touchent aussi la représentation de soi, téléguidée par les règles commerciales de la communication. Il faut se prêter au jeu du show business, trouver un nom de groupe, un nom de genre, donner une image singulière, à la fois distincte des autres et fondue dans le moule planétaire (affiches, pochettes de disque...) ¹⁰. Le modèle du concert, plutôt le soir ou en week-end, dans des lieux prévus à cet effet, s'impose, entraînant avec lui des modifications considérables sur les musiques traditionnelles, pensées tout autrement dans leur milieu d'origine. Quitte à faire des concessions, et en écho à l'appel de Schiller, « Alle Menschen werden Brüder », je veux participer à l'Ode à la joie des musiques actuelles urbaines de la « ville-monde » (Stokes 2004).

Qu'elles soient de souche ancienne ou d'élaboration plus récente, les musiques identitaires portent sur elles toutes sortes de projections collectives dont les déterminants communs méritent d'être étudiés par les ethnomusicologues.

¹⁰ Auquel se greffe tout l'appareil médiatique de l'économie de la musique de variété (radios, TV, magazines, tournées, interviews, star system, tee

shirts, sortie régulière de nouveautés pour entretenir le marché, inscription aux sociétés de droits d'auteurs, etc.).

L'observation des mécanismes d'invention de nouvelles musiques, sortant de leur cadre culturel, pourrait nous conduire à réfléchir sur la façon dont les identités musicales se développent, qui semblent se construire dans la confrontation entre l'identique et l'altérité, la similitude et la différence. Car il ne semble, au demeurant, y avoir identité musicale que paradoxale, soumise aux contradictions les plus flagrantes dans un effort d'unification, d'intégration et d'harmonisation au global, aussitôt démenti par un besoin de différenciation, d'affirmation et de singularisation. Ce besoin est freiné, à son tour, par la tentation inverse d'affiliation, d'appartenance et d'identification. Il n'est pas certain que les esthétiques musicales que nous étudions, aussi isolées puissent-elles parfois paraître, puissent se réduire à des entités ou à des références absolues. L'idée d'essence individuelle ou d'âme collective, pas plus que celle de structure stable ou de reproduction tacite par filiation, n'en sont mieux acquises. Il paraît plus vraisemblable que l'identité musicale résulte d'un système dynamique de représentations par lesquelles l'individu, tout autant que le collectif, oriente ses conduites, organise ses projets, construit son histoire. Dans un entre-deux aux multiples déclinaisons, solo/tutti, endogène/exogène, enracinement/métissage, la distinction et l'identité musicales de ces entités insécables seraient condamnées à s'inscrire dans une logique de partition concertante entre double je et double jeu.

Bibliographie

ABOU MRAD Nidaa

2005 «Échelles mélodiques et identité culturelle en Orient arabe», in Jean-Jacques Nattiez (dir.), vol. 3: *Musiques et Cultures. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*. Arles: Actes Sud/Paris: Cité de la musique: 756-795.

AROM Simha

1987 «Musiques, identités», *In Harmoniques* (mai). Paris: IRCAM.

AUBERT Laurent, dir.

2005 *Musiques migrantes, de l'exil à la consécration*. Coll. Tabou, vol. 2. Genève: MEG/Gollion: Infolio.

BACK Les

1995 «X Amount of Sat Siri Akal. Apache Indian, Reggae Music and the Cultural Intermezzo», *New Formations* 27: 128-147.

BAJOIT Guy

2003 *Le changement social. Approche sociologique des sociétés occidentales contemporaines*. Paris: Armand Colin.

BENNASSAR Bartolomé

1986 «Avant-Propos», in TAP 1986b.

BERRY John Widdup

1980 «Acculturation as Varieties of Adaptation», in Paidilla A.M. ed., *Acculturation Theory, models and some new findings*. Colorado: Westview Press, American Association for the Advancement of Science, vol. 39.

BERTHIAUME-ZAVADA Claudette

- 2003 «Résonances de la *bandoura* ou la mémoire vive d'un peuple», in Desroches Monique & Guertin Ghyslaine, dir.: *Construire le savoir musical. Enjeux épistémologiques, esthétiques et sociaux*, Paris: L'Harmattan: 129-142.

BLACKING John

- 1980 «Le son humainement organisé», in *Le sens musical*, traduit de l'anglais par Éric et Marika Blondel. Paris: Éditions de Minuit: 11-40. (1^{re} éd., *How musical is Man*. Washington: University of Washington Press, 1973).

BOUDON Raymond

- 2003 *Y a-t-il encore une sociologie ?*, Entretien avec Robert Leroux. Paris: Odile Jacob.

BOUET Alexandre & Olivier PERRIN

- 1808 *Galerie des mœurs et usages des Bretons d'Armorique* (21 tableaux). Paris: Académie Celtique de France, L.P. Dubray.

BOURDIEU Pierre

- 1981 «Décrire et prescrire. Note sur les conditions de possibilités et les limites de l'efficacité politique», *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* 38 (mai): 69-73.

CHARLES-DOMINIQUE Luc

- 2006 *Musiques savantes, musiques populaires. Les symboliques du sonore en France*. Paris: CNRS Editions.

CONSTANT Denis

- 1982 *Aux sources du Reggae*. Roquevaire: Parenthèses.

DARE Alain & DEFRANCE Yves (dir.)

- 1993 «Musique et politique», *L'Aquarium*, n° 11/12, Centre de Recherches Administratives et Politiques, Université de Rennes I.

DEFRANCE Yves

- 1993 *Imaginaires en Bretagne. Approches ethnologiques des représentations contemporaines*. Rennes: Institut Culturel de Bretagne, 168.

- 1996 «Le syndrome de l'acculturation musicale: un siècle de résistances en Bretagne», in Alain Darré, dir, *Musique et Politique. Les répertoires de l'identité*. Actes du colloque Musique et Société. Rennes: Presses Universitaires de Rennes: 187-195.

DÔLE Gérard

- 1995 *Histoire musicale des Acadiens. De la Nouvelle-France à la Louisiane, 1604-1804*. Paris: L'Harmattan.

DURKHEIM Emile

- 1966 [1922] *Education et sociologie*. Paris: PUF.

GILROY Paul

- 1993 *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Cambridge, Harvard University Press, 1993.

GUILCHER Jean-Michel

- 1995 *La tradition populaire de danse en Basse-Bretagne*. Paris/La Haye: Mouton.

LAVALLEÉ Marguerite, Fernand OUELLET & François LAROSE, dir.

- 1992 *Identité, Culture et Changement Social*. (Actes du troisième colloque de l'Association pour la Recherche Interculturelle). Paris: L'Harmattan, (Coll. Espaces interculturels).

LEIPP Emile

- 1984 *Acoustique et musique* (4e éd.). Paris: Masson.

- LÉVI-STRAUSS Claude
1987 «Musique et identité culturelle», in *Musiques, identités*, InHarmoniques (mai). Paris: IRCAM.
- LEYMARIE Isabelle
1996 *Du Tango au Reggae. Musiques noires d'Amérique latine et des Caraïbes*. Paris: Flammarion.
- LIPSITZ George
1994 *Dangerous Crossroads: Popular Music, Postmodernism and the Poetics of Place*. London: Verso.
- MARTIN Denis-Constant
2006 «Le myosotis, et puis la rose... Pour une sociologie des «musiques de masse»», *L'Homme* 177-178: 131-154.
- ROCHER Guy
2005 *Introduction à la sociologie générale*, Tome I. Laval: PU Laval Presse Univers.
- STOKES Martin, dir.
1995 *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*, Oxford/ Providence (USA): Berg.
2004 «Musique, identité et "ville-monde". Perspectives critiques», *L'Homme*, 171-172, *Musique et Anthropologie*: 371-388.
- TAP Pierre, dir.
1986a *Identité individuelle et personnalisation*. Coll. «Sciences de l'Homme», Toulouse: Privat.
1986b *Identités collectives et changements sociaux*. Coll. «Sciences de l'Homme», Toulouse: Privat.
- TOURAINE Alain
1978 *La voix et le regard*. Paris: Seuil.
- VERDEAU-PAILLÈS Jacqueline
2004 *Le bilan psycho-musical et la personnalité*. Bressuire: Fuzeau.
- WEBER Max
1998 [1924] *Sociologie de la musique. Les fondements rationnels et sociaux de la musique*. Introduction, traduction et notes de Jean Molino et Emmanuel Pedler. Paris: Editions Métailié (1^{re} éd. posth. 1924: *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*).

RÉSUMÉ Les identités musicales semblent se construire à la fois autour d'un substrat collectif d'esthétiques dominantes, reçues et assimilées par chacun dans son groupe culturel d'origine, et relever d'une élaboration individuelle procédant par choix et acquisitions volontaires. Elles apparaissent comme soumises à de nombreuses fluctuations, d'origine aussi bien exogène qu'endogène, provoquant continuellement bricolages et syncrétismes. Des marqueurs musicaux, sélectionnés pour la distinction qu'ils assurent, se chargent alors de délimiter un balisage lisible/audible, avant que d'autres ne les relayent. Une telle partition, entre le moi et le ça, pourrait trouver divers points de convergence dans les mécanismes d'émergence des musiques dites identitaires pour lesquelles la dialectique ne cesse de mettre en évidence les contradictions.