Des vies en musique

Cet ouvrage est prolongé par le site internet http://musmond.hypotheses.org qui apporte des compléments iconographiques et audio.

www.editions-hermann.fr
ISBN : 978 2 7056 8276 7

© 2012 HERMANN ÉDITIONS, 6, RUE DE LA SORBONNE, 75005 PARIS
Toute reproduction ou représentation de cet ouvrage, intégrale ou partielle, serait illicite sans l'autorisation de l'éditeur et constituerait une contrefaçon. Les cas strictement limités à usage privé ou de citation sont régis par la loi du 11 mars 1957.

Des vies en musique

Parcours d'artistes, mobilités, transformations

Coordonné par Sara Le Menestrel

Hermann

Remerciements

Ce projet n'aurait pu voir le jour sans la confiance que nous ont accordée ceux qui lui ont donné corps : Ahmad Wahdan, Andrea Rubinstein, Catherine Berbessou, Cristóbal Guerra, Damily et Yvel Mbola Anjarasoa, Federico Rodríguez Moreno, Javier Cabrera, Jim Phillips et Christy Leichty, Julien Reymond, Linda Castle, Lori Henderson et Tom Pierce, Madeline Powers, les frères Méndez, Missy Maloney, Olivier Araste et Tino Galán. Qu'ils trouvent ici l'expression de notre profonde reconnaissance et de notre amitié. C'est au fil de ces pages un hommage que nous leur rendons.

Nos remerciements s'adressent également à tous les musiciens, danseurs et promoteurs culturels qui nous ont consacré du temps et ont enrichi nos parcours.

Certaines personnes demeurent dans l'ombre, mais n'en ont pas moins été déterminantes dans le bon déroulement de nos réunions et la gestion administrative de notre équipe au cours des quatre années durant lesquelles s'est déroulé ce projet. Nous tenons à remercier Camille Amat, Mathieu Beaud, Flavie Jeannin, Lorraine Karnoouh, et Ulrike Zander. Notre reconnaissance va également à Nicolas Barreyre, qui a généreusement conçu notre base de données bibliographiques en ligne, à Flavie Jeannin pour nous avoir fait exister sur le Web (www.musmond.fr), ainsi qu'à Dominic Cross, Nathalie Sternalski et Pidz pour leurs clichés.

Le Centre d'études nord-américaines (MASCIPO, UMR 8168), à l'École des hautes études en sciences sociales, a accueilli l'ensemble de nos réunions ainsi que notre séminaire collectif depuis 2008. Les chercheurs que nous y avons invités, et ceux qui ont participé à notre journée d'études le 8 juin 2010 à la Maison Suger, ont chacun contribué à affûter nos outils théoriques et méthodologiques et à élargir nos horizons, en se prêtant pour certains à l'exercice parfois inconfortable consistant à partager leurs perspectives sur un objet éloigné du leur. Merci à Michel Agier, Thomas Bukhalter, Marie Buscatto, Aurélie Chêne, Catherine Choron-Baix, Altaïr Despres, Pascal Dibie, Aurélien Djakouane, Jocelyne Guilbault, Christine Guillebaud, Odile Hoffmann, Deborah Kapchan,

Bernard Lahire, Philippe Le Guern, Josiane Massart-Vincent, Damien Mottier, Marc Perrenoud, Lionel Pourtau, Christian Rinaudo, Pierre-Emmanuel Sorignet, Gilles Suzanne, Damien Tassin et Mahamet Timera.

Enfin, cette recherche n'aurait pas été possible sans le financement de l'Agence nationale de la recherche (ANR).

Liste des auteurs

Christophe Apprill

Sociologue, chercheur associé au Centre Norbert Elias de l'École des hautes études en sciences sociales et à l'Observatoire des Publics, des Professionnels et des Institutions de la Culture (Oppic). Ses recherches portent sur les processus sociaux à l'œuvre dans les mondes amateurs et professionnels de la danse. Il a publié *Le tango argentin en France* (Economica, 1998), *Sociologie des danses de couple* (L'Harmattan, 2005) et *Tango. Le couple, le bal et la scène* (Autrement, 2008).

Kali Argyriadis

Anthropologue à l'Institut de recherches pour le développement (Ird, Urmis, université Paris-Diderot). Ses travaux portent sur la transnationalisation de la santería cubaine et sa relocalisation dans l'État du Veracruz (Mexique). Elle est notamment l'auteur de *La religión à La Havane. Actualité des représentations et des pratiques cultuelles havanaises* (Éd. des Archives contemporaines, 1999) et co-auteur avec Sara Le Menestrel de *Vivre la Guinguette* (PUF, 2003).

Sara Le Menestrel

Anthropologue au Centre national de la recherche scientifique (Mascipo, Umr 8168, Ehess). Elle travaille sur la fabrication et la gestion de la différence en Louisiane. Elle est l'auteur de *La voie des Cadiens. Tourisme et identité en Louisiane* (Belin, 1999), co-auteur avec Jacques Henry de *Working the Field: Accounts from French Louisiana* (Jackson, University Press of Mississippi, 2009) et avec Kali Argyriadis de *Vivre la Guinguette* (PUF, 2003).

Julien Mallet

Ethnomusicologue à l'ird (Urmis, université Paris-Diderot) et président de la Société française d'Ethnomusicologie. Ses travaux portent sur le *tsapiky*, pratique musicale de la région de Tuléar (sud-ouest de Madagascar). Il a publié *Le tsapiky, une jeune musique de Madagascar, ancêtres cassettes et bals-poussière* (2009, Karthala), "Coup de cœur" musique du monde de l'Académie Charles Cros.

Nicolas Puig

Anthropologue à l'ird (Urmis, université Paris-Diderot et UNSA). Il travaille sur les engagements culturels dans les sociétés urbaines du Monde arabe. Il a publié *Bédouins sédentarisés et société citadine à Tozeur (sud-ouest tunisien)* (Karthala, IRMC, 2004) et *Farah. Musiciens de noce et scènes urbaines au Caire* (Sindbad, Actes Sud, 2010).

Guillaume Samson

Ethnomusicologue, chargé de l'observation au Pôle régional des musiques actuelles de La Réunion. Ses recherches portent sur une approche comparative des champs musicaux réunionnais et mauricien. Il analyse en particulier les modalités pratiques et symboliques de la cohabitation de musiques à fort ancrage historique et mémoriel et de musiques d'adaptation récente. Il est l'auteur d'une dizaine d'articles sur les musiques des Mascareignes.

Gabriel Segré

Maître de conférences à l'université de Paris-Ouest-La Défense, et directeur adjoint du Sophiapol. Il travaille sur les formes contemporaines de construction de la célébrité dans les émissions de téléréalité. Il a publié *Le culte Presley* (PUF, 2003) et *Au nom du King. Elvis, les fans et l'ethnologue* (Aux lieux d'être, 2007).

Préface

Jean-Luc Bonniol

Les musiques sont, à l'évidence, des éléments culturels particulièrement aptes à la circulation. Elles ont suivi les mouvements des hommes, accompagné les vagues migratoires, franchi les mers… Cette circulation a été facilitée depuis un peu plus d'un siècle, c'est là un fait bien connu, par les innovations techniques qui ont permis leur enregistrement sur des supports matériels, leur facile duplication et leur diffusion sur les ondes : ainsi ont pu être assurés tout à la fois leurs voyages au long cours et la massification de leur écoute. Mais l'originalité du présent ouvrage est de se centrer, non sur des mécanismes d'emprunts culturels, mais sur les parcours d'individus liés, d'une manière ou d'une autre, aux musiques : au premier chef des musiciens, mais aussi – c'est l'une des « vies en musique » ici présentée – des amateurs de sons musicaux spécifiques, qui peuvent à l'occasion se transmuer eux-mêmes en musiciens… Ces parcours sont profilés à partir de situations observées sur les terrains où ils s'inscrivent, et leur relation détient une forte valeur heuristique, se révélant, au-delà des cas personnels présentés, comme un outil méthodologique tout autant que théorique de premier ordre : chaque individu apparaît en effet comme le réceptacle de propriétés générales, dont la confluence construit sa singularité même, dans le cadre de ce que l'on peut dénommer une *individuation de la culture.* En elle, se dévoile la capacité d'action et l'autonomie des acteurs sociaux (qu'évoque désormais le concept venu d'outre-Atlantique d'*agency…*), qui ne peut cependant se déployer au-delà de certaines limites imposées par le système qui régit les circulations à l'œuvre.

Ces systèmes de circulation, des personnes aussi bien que des sons, objets et savoirs sont contraints par les changements d'échelle, lors du passage d'une inscription locale ou régionale à un positionnement dans des réseaux nationaux ou transnationaux. Ils sont aussi façonnés par les changements de contextes, depuis le berceau initial jusqu'à l'environnement culturel d'accueil ; ils sont marqués par des modifications, parfois drastiques, des conventions esthétiques, impliquant

l'appropriation de nouveaux sens ainsi que, souvent, des (ré) investissements biographiques chez les sujets concernés, qui retentissent sur leur légitimité face à leurs pratiques.

Une borne doit être posée dès l'abord, celle du rapport à l'autre qui fonde ces parcours de vie, que les acteurs concernés soient mobiles (c'est la majorité des cas présentés) ou qu'ils restent paradoxalement ancrés dans le même lieu, tout en évoluant dans divers contextes sociaux… Les parcours marqués par la mobilité témoignent, au premier chef, de la présence d'un public – en l'occurrence occidental – prêt à accueillir des musiciens venus d'ailleurs, interprétant des musiques autres… Cette disponibilité d'écoute n'est sans doute pas évidente ; elle requiert une accoutumance de l'oreille, tout comme une ouverture d'esprit à l'altérité. C'est elle qui a largement conditionné la traversée atlantique du *blues* – rural et/ou urbain – et de ses interprètes vers les rivages européens, l'échappement de la *morna* capverdienne de ses mornes originels, à travers le destin en tout point remarquable de Cesaria Evora, ou les tournées internationales du Buena Vista Social Club… Trois exemples, parmi cent autres… Mais cet accueil implique souvent un formatage préalable – c'est le reproche souvent fait à la *world music* – qui travestit les sons originels ; la consommation musicale de l'autre pose là tout le problème de l'authenticité : en quoi ces musiciens itinérants sont-ils fidèles à la musique censée émaner des groupes dont ils sont originaires, et à l'esprit qui l'anime ? Problème crucial lorsque la musique s'entrelace avec la religiosité : ainsi le groupe réunionnais de *maloya* dont il est question dans l'ouvrage, Lindigo, doit-il gérer son entrée sur une scène sécularisée, nationale et internationale, alors même que la tradition musicale dont il se veut le dépositaire est pénétrée de références religieuses, dotée qu'elle est d'une efficacité rituelle liée à la communication qu'elle permet avec les ancêtres. Tout comme le musicien malgache Damily doit, en France, concilier son intégration dans des échanges marchands et le rappel des pratiques rituelles dont sa musique *tsapiky* est porteuse… De la même manière, le répertoire afro-cubain se caractérise par une forte implication religieuse, autour des danses des divinités de la *santería* rythmées par l'exécution des tambours *batá*. Il est donc assez fortement attendu qu'un musicien désireux de pratiquer ce répertoire complète, en gage d'authenticité, son apprentissage par une initiation religieuse et s'inscrive dans la généalogie de ces familles rituelles qui se déploient entre Cuba, le Mexique, les États-Unis, plusieurs pays latino-américains et l'Europe…

Cette dimension religieuse de l'authenticité relève d'une attention plus générale portée à l'entretien de l'ancestralité et de la mémoire culturelle, ainsi que du mouvement désormais mondialisé de revitalisation patrimoniale : elle révèle par là une « chasse à l'authentique » plus globale, qui constitue, parallèlement aux enjeux professionnels liés à la poursuite d'une carrière, un enjeu cardinal pour les

musiciens en circulation eux-mêmes. Ainsi, pour le groupe réunionnais Lindigo, l'enjeu mémoriel est-il celui de la transmission du *maloya*, reçu des ancêtres, aux générations à venir : la revendication qui lui est liée se déploie sur deux niveaux temporels et spatiaux interdépendants, l'île et son histoire créole d'une part ; la grande île voisine et le continent proche d'autre part, lieux de vie, aux temps précoloniaux, des ancêtres malgaches et africains… Mais cette quête est aussi l'émanation de publics extérieurs, pénétrés de catégories esthétiques préétablies, souvent en attente d'une « pureté » originelle : comme l'atteste cette réaction de certains spectateurs – souvenir personnel – lors d'une représentation de *l'American Folk Blues Festival* qui, à la fin des années 1960, organisait la venue en France de bluesmen de tous les styles, depuis le blues campagnard le plus « archaïque » jusqu'au blues électrique de Chicago. Une partie de la salle, après avoir acclamé un vieux chanteur en provenance directe du *Deep South* (qui avait déroulé sa mélopée plaintive, simplement accompagné de sa guitare sèche…), siffla copieusement l'un des représentants les plus en vue du blues urbain qui venait d'entrer en scène, dès qu'il se mit à actionner la pédale wah-wah de sa guitare Gibson ! Le discours sur la « perte d'authenticité », où se conjuguent la peur du métissage et celle de l'uniformisation culturelle, continue à conduire certains à déprécier des genres musicaux qu'ils jugent moins légitimes que d'autres…

Une telle attention à ce qui est conçu (ou pas) comme authentique découle donc de ces catégories préalables qui imprègnent les esprits des auditeurs des musiques venues d'ailleurs… Elle correspond à une certaine obsession des origines, tombant parfois dans l'essentialisation, voire dans la racialisation des styles musicaux. Ainsi s'opère une naturalisation de la différence, qui n'est pas sans lien avec les logiques du marché, la consommation culturelle s'accommodant fort bien d'une certaine exoticisation de l'autre, en particulier du « Noir ». Comme en Louisiane, où l'on constate que le catalogage des différents styles locaux (*cadien/zydéco*) dépend de l'ascendance des musiciens et de leur couleur (acadienne *blanche* ou créole *noire*…), s'inscrivant dans un processus de hiérarchisation entre musique à écouter et musique à danser, où transparaît tout un imaginaire racial assez largement partagé, tant du côté des auditeurs que des musiciens… Ces rhétoriques de l'héritage, si elles mettent en avant des lieux « originels » emblématiques (le tropisme vers ces lieux pouvant remplir une fonction performative, comme c'est le cas des *transplants* qui viennent s'installer en Louisiane pour mieux s'approcher de leur musique de prédilection…), se développent aussi dans des réseaux transnationaux, comme ceux relevant des logiques panafricaines de la « troisième racine » au Mexique, qui se déploient jusqu'aux afro-centristes des USA…

Mais ces catégories esthétiques peuvent aussi relever d'une autre rhétorique, celle du mixte, du mélange (qui, au passage, tend à oblitérer la dimension

raciale des phénomènes musicaux…), rhétorique que l'on a tendance de nos jours à placer sous le signe du « métissage », ou de l'« hybridité », notions éminemment valorisées dès lors qu'elles apparaissent comme contribuant à une nouvelle forme d'authenticité qui serait caractéristique des créations musicales populaires d'aujourd'hui… Authenticité fondée, à partir de la fusion d'éléments de diverses origines, sur la création de quelque chose de fondamentalement nouveau : on en arrive là à l'argumentaire du mélange unificateur présidant à la construction d'une unité nationale, comme l'expriment certains musiciens cubains ou mexicains, ou à l'idée plus récente de « créolisation »…

Les concepteurs de l'ouvrage sont toutefois parfaitement conscients des enjeux tout à la fois scientifiques, idéologiques et esthétiques que le recours à ces termes soulève. Anthropologues et historiens ont tendance à mêler allègrement arguments scientifiques et engagements militants, catégories d'analyse et catégories de la pratique. Ces paradigmes jalonnent en effet des positionnements mémoriels et identitaires propres à un certain nombre de sociétés issues des mélanges coloniaux dont il est ici largement question (La Réunion, Madagascar, la côte caraïbe mexicaine, la Louisiane…), constituant autant de ressources lexicales pour les discours identitaires (même si d'autres sociétés, dont il est également question, n'y ont quant à elles pas recours : l'Egypte au premier chef, mais aussi l'Argentine –où le terme « créole » n'est toutefois pas inconnu – et la France hexagonale – malgré ses liens historiques avec ses territoires ultra-marins –, exprimant par d'autres biais leur représentation des apports exogènes et des transformations auxquelles ils contribuent…). Aussi est-il ici choisi, de manière réfléchie, de s'en libérer, en s'interdisant de recourir à ces notions dans une visée analytique. Il est par contre jugé licite de s'interroger sur les usages locaux dont ces termes peuvent faire l'objet, sur les significations dont ils sont chargés, qui nourrissent souvent les justifications des pratiques observées… Ainsi, en Louisiane, le mélange culturel est arboré à partir de la métaphore culinaire du *gumbo* ; à Cuba, c'est encore une métaphore culinaire qui est utilisée, avec l'*ajiaco* ; il en est de même à la Réunion, avec le *zambrokal*… Ces représentations de la mixité mobilisent toutefois, par un paradoxe qui n'est en fait qu'apparent, tout un imaginaire des origines, dans un balancement permanent entre l'argument du brassage, associé à celui de la créativité locale, et la rhétorique de la naturalisation de la différence originelle, différence perpétuellement réitérée pour que l'idée même de mélange puisse continuer à prendre corps. Il est frappant de constater qu'au cœur des sociétés occidentales contemporaines la prégnance persistante des catégorisations raciales ou ethniques sert souvent de corollaire à la célébration de la « diversité », la complaisance envers ce type d'identifications permettant de continuer à consommer de la différence culturelle, en oubliant que ces distinctions peuvent nourrir tensions et discriminations…

Aussi est-il ici préférée une approche descriptive fondée sur les notions de reconfigurations, de recompositions, d'emprunts, d'ajustements, de négociations et de transformations, réintroduisant l'individu au cœur de l'analyse des interactions musicales et réfutant les interprétations en termes de « conflits de cultures ». Ainsi sont pointées, par exemple, la capacité du musicien malgache Damily à traverser les frontières, son aptitude à manipuler, à des niveaux différents, des réseaux multiples (familial, amical, ethnique, commercial…), à bricoler avec les « outils » qu'il a à sa disposition pour répondre aux situations qu'il traverse, en même temps qu'il œuvre à sa propre construction … Sa singularité, déjà initiée à Madagascar par rapport aux codes de sa propre culture, puis développée dans ses allers-retours vers la France, trouve son sens dans l'individuation même de son parcours. De manière similaire, dans la région de Vera Cruz au Mexique, au cours d'un même spectacle-cérémonie où voisinent différentes nationalités et affiliations identitaires, peuvent se côtoyer chez les divers acteurs plusieurs schèmes de sens… Federico, le danseur de tango argentin professe en France son art chorégraphique dans un contexte social de pratiques (le bal…) fort différent de celui de son pays d'origine ; il participe à un renouveau qui procède davantage d'une rupture avec les modalités de transmission informelles qui prévalaient jusqu'alors que d'un investissement spécifique dans l'univers symbolique. Le parcours de Julien, le bassiste quelque peu improvisé devenu musicien professionnel jouant de ville en ville, illustre quant à lui la pluralité des statuts, des positions et des multiples rapports sociaux (de pouvoir, de domination, mais aussi de camaraderie) qui structurent le « monde du rock » ou la « scène musicale ». Quant à Ahmad, le musicien égyptien attaché à sa ville, il évolue lui aussi à travers une multiplicité de positionnements sur la scène cairote… Mais, de son côté, la ligne de partage séparant l'entre-soi de l'altérité se manifeste subtilement : son savoir, et sa pratique, comme ceux de tous ses collègues, s'indexent, ou se désindexent, par rapport à un ensemble flou nommé Occident… En témoigne le recours généralisé à un instrument importé, l'accordéon diatonique, qui a été « arabisé » par le biais d'une modification matérielle lui permettant de produire des micro-intervalles, au travers desquels la musique arabe est supposée plus apte, grâce à la plus grande subtilité mélodique ainsi obtenue, à traduire la profondeur des émotions humaines, symbole identitaire particulièrement puissant… En témoigne également, toujours sur la même scène, une grande familiarité avec les référents musicaux d'origine exogène (comme le recours à un lexique italien ou anglais…). Et Ahmad illustre aussi, de façon singulière, la réception locale du mouvement global de patrimonialisation, formalisée par une collecte d'instruments et le recueil d'échantillons sonores pour le compte d'un musée français à vocation méditerranéenne…

Où l'on voit que, en reprenant une formulation de Michel Giraud rappelée par l'un des auteurs, « les identités collectives ne sont que le matériau de la

"fabrication" de l'identité individuelle. C'est l'individu-sujet qui est, en définitive l'artisan de cette "fabrication"… ». La confrontation des différences culturelles aboutit pour chacun à un cocktail nouveau et original où se fondent les ingrédients premiers… Ainsi se profile la leçon de ces « vies en musique », elles-mêmes mises en musique le long d'une partition qui semble laisser les musiciens convoqués libres de développer leurs propres improvisations biographiques.

Introduction

Sara Le Menestrel

À l'image des parcours qui constituent le cœur de cet ouvrage, le nôtre est le fruit d'un long cheminement. Notre équipe s'est formée au cours des années 2000 autour d'un projet commun : aborder certains des enjeux majeurs de l'anthropologie contemporaine par le prisme de la musique et de la danse. Issus de différentes disciplines et spécialités (anthropologie urbaine, anthropologie des religions, du tourisme, de la danse, sociologie, ethnomusicologie), ancrés dans des terrains variés, depuis les Amériques jusqu'à la France, l'Égypte et les Îles de l'Océan indien, nous l'avons bâti à partir de cette diversité, sans limiter notre réflexion à des genres musicaux spécifiques, ni à des contextes particuliers ou à des catégories bien circonscrites.

Ce souci de complémentarité a nourri une perspective transnationale devenue indispensable au projet MUSMOND (Mondialisation, musiques et danses : circulations, mutations, pouvoirs), financé par l'Agence nationale de la recherche (2007-2012). Comment circulent les musiques et les danses dans le monde contemporain ? Quels sont les éléments déclencheurs de la mobilité géographique des artistes ? En quoi est-elle liée à leur mobilité sociale et modifie-t-elle leur statut ? Quelle est la portée de ces déplacements sur les musiques elles-mêmes et sur leur signification, et quelles transformations et ajustements provoquent ces changements de contextes ? Telles sont les questions qui ont guidé notre réflexion, une réflexion globale que nous avons tenu à ancrer dans le terrain, en partant d'individus et en tirant le fil de leur parcours pour éclairer des processus collectifs. Aux côtés de musiciens et de danseurs issus de sept pays différents, nous avons dégagé des logiques communes de circulations et de transformations.

La composition des parcours résulte de relations longues, d'une proximité avec nos interlocuteurs et nos terrains, et d'enquêtes extensives indispensables à cette démarche. Ce choix méthodologique a forgé la cohérence de notre travail tout en offrant un regard original sur les processus liés à la mondialisation, à la fois au plus près des acteurs et surplombant leurs trajectoires.

Au fil de nos réunions mensuelles et des séminaires que nous avons organisés à l'École des hautes études en sciences sociales, au Centre d'études nord-américaines, nous avons développé notre réflexion méthodologique et théorique, croisé nos expériences, tout en partageant nos doutes et en évoquant les obstacles auxquels nous étions confrontés dans l'élaboration de nos parcours. Ces échanges au long cours et le débat avec des invités dont les travaux ne portaient pas nécessairement sur la musique ou la danse nous ont permis de mettre en perspective les problématiques abordées et de donner plus d'envergure à notre démarche. Au-delà de l'écriture des parcours, notre réflexion collective tirée de ces itinéraires individuels impliquait une écriture à plusieurs mains, contrastant avec le format classique des ouvrages collectifs. Car il s'agissait bien de croiser, de comparer, d'analyser ensemble, en confrontant nos points de vue et nos perspectives, pour esquisser des logiques globales, au-delà des sillons que nous avions chacun labourés. Notre texte reflète cet engagement collectif. La coordination de cet ouvrage n'en a été que plus gratifiante, favorisée par un climat de camaraderie et de confiance loin d'être anecdotique dans ce type d'exercice.

Le premier chapitre de l'ouvrage, intitulé « Le parcours comme démarche », propose une réflexion sur l'intérêt du parcours comme outil méthodologique, en insistant sur sa valeur heuristique. En reconstituant l'itinéraire de musiciens, nous avons pu saisir la façon dont circulent les personnes, les objets et les esthétiques, et analyser les changements d'échelle et de statut dont ces individus sont à la fois les témoins et la personnification.

Le deuxième chapitre, « Sept parcours singuliers », rassemble des parcours individuels ou croisés (au sein d'un petit réseau de personnes) composés à partir de trajectoires reliant l'univers musical et chorégraphique des individus que nous avons accompagnés aux autres sphères de leur vie sociale. Ils donnent à voir les acteurs et leurs différents rôles sociaux dans toute leur complexité. Le lecteur suit les trajectoires d'un musicien de *maloya* réunionnais, d'un musicien de tsapiky malgache, d'amateurs de musique franco-louisianaise, de promoteurs de la musique « afro » dans le Veracruz, d'un musicien de mariage au Caire, d'un danseur de tango argentin et d'un bassiste de rock français.

Le troisième chapitre, « Des singuliers au pluriel », s'appuie sur les parcours pour établir des comparaisons, dégager des logiques communes de circulations et de transformations, sans pour autant occulter les différences. Elle met en lumière les mobilités tant géographiques que sociales, statutaires et contextuelles. Elle décrit les ajustements, les négociations et les transformations des musiques, des façons de jouer, de composer, de collaborer, de hiérarchiser, qui relèvent autant du compromis et de la tension que du conflit.

CHAPITRE 1

Le parcours comme démarche

Chemin principal et chemins secondaires, Paul Klee, 1929.

Le parcours comme démarche

Un outil méthodologique

Pourquoi avoir choisi le parcours comme démarche commune, par-delà la diversité de nos terrains ? L'objectif de ce chapitre est avant tout d'engager une réflexion sur ce que le parcours apporte au chercheur, de démontrer sa valeur heuristique et d'expliquer de quelle manière il peut être utilisé comme un outil méthodologique fructueux.

Cette réflexion s'avère d'autant plus nécessaire que les difficultés posées par la constitution de parcours de vie et par la relation souvent exclusive qu'elle entraîne avec un « informateur privilégié » en ont révélé les limites dans des contextes historiques spécifiques. On pense ainsi aux situations coloniales où une violence symbolique s'exerce au travers de la relation anthropologique. Ces écueils ont été largement analysés notamment en anthropologie religieuse. Dans son analyse des masques dogons et de leur mise en scène touristique découlant d'une « situation ethnologique[1] » ancienne, Anne Doquet (1999) consacre de nombreuses pages à cette question, à travers une critique de la méthode employée par Marcel Griaule pour l'essentiel de ses enquêtes : concentration de l'attention sur un seul village, voire sur un seul personnage – Ogotemmêli, avec lequel il mènera trente-trois entretiens –, le tout dans un climat de « suspicion permanente » (*op. cit.*, 68). L'objectif avoué était la valorisation des cultures indigènes à travers leurs cosmologies : « En ce cas, pour dégager une nouvelle image de l'Autre, l'ethnologue va accorder beaucoup plus d'attention à ses dires qu'à ses comportements » (*op. cit.*, 79). À propos des pratiques religieuses afro-brésiliennes, d'autres travaux critiquent les enquêtes concentrées autour de quelques chefs de culte de Salvador de Bahia qui ont construit une vision figée, « orthodoxe », d'une pratique en réalité mouvante. L'ouvrage de Stefania Capone a le mérite de nous rappeler que cette dérive est bien le produit de l'interaction de l'ethnologue et de ses informateurs : « Ainsi,

1. Situation ethnologique ayant généré ce que l'auteur nomme une « société ethnologisée ». Sont concernés les « […] groupes pour lesquels l'attention des ethnologues n'a connu aucune relâche et dont le seul nom évoque automatiquement l'idée de traditions spécifiques » (Doquet, 1999 : 290).

si un modèle de tradition a été privilégié par rapport aux autres, ce n'est pas le fait des seuls intellectuels, comme l'affirme Dantas (1988) ; les membres du candomblé, dont j'ai voulu ici mettre en évidence les capacités politiques, ont très bien su les manipuler pour parvenir à leurs fins » (1999 : 302)[2].

Les risques de manipulation du chercheur par ses informateurs et les pièges et dangers de la surinterprétation des données ont été maintes fois soulignés, parfois avec un humour décapant (Barley, 1994, 1983). Des travaux fondateurs, au succès retentissant, ont été l'objet de controverses fameuses. Margaret Mead (1928) s'est ainsi vu accusée d'avoir été trompée par ses informatrices et d'avoir accordé trop de crédit à leurs récits. Influencée par le « mythe occidental de la sexualité polynésienne », elle aurait entendu ce qu'elle voulait entendre. La controverse développée par Derek Freeman (1983) et Serge Tcherkézoff (2001) est intéressante du point de vue des erreurs à ne pas commettre dans la relation anthropologique et le traitement des données recueillies : le recours aux prénotions et présupposés, la surinterprétation, le terrain trop rapide, la mise à l'écart des données contredisant une thèse préconçue (ici, celle de la liberté sexuelle). Dans son texte retentissant, « L'illusion biographique », Bourdieu met en garde les chercheurs contre le danger de l'usage des récits de vie ou biographies. Il pointe notamment l' « inclination à se faire l'idéologue de sa propre vie en sélectionnant […] certains événements *significatifs* […] » et « les formes de création artificielle de sens » (1986 : 69)[3].

Si nous sommes bien conscients de ces travers et des doutes légitimes qu'ils ont pu susciter quant aux vertus méthodologiques de l'entretien approfondi induisant par définition un lien privilégié avec un informateur, nous restons persuadés qu'une approche critique du parcours, envisagé à la confluence de plusieurs techniques ethnographiques et non pas seulement comme le résultat d'un entretien, en fait un outil efficace et même original pour aborder les thématiques de notre projet.

L'argument de la représentativité, qui se pose d'emblée à l'encontre d'une démarche fondée sur l'observation du monde social à l'échelle individuelle, a été l'objet de réponses particulièrement pertinentes de la part de Bernard Lahire. La suspicion persistante de nombres de sociologues à l'égard du singulier et de l'individu – pensés en opposition au collectif et au général – l'amène à développer un argumentaire dont la portée dépasse les débats sociologiques et nous semble tout aussi fondamental à énoncer dans le champ de l'anthropologie. L'étude de cas, nous dit Lahire, « nous apprend des choses bien au-delà des cas en question. Et

2. Pour une analyse de ce phénomène en ce qui concerne plus particulièrement la musique et la danse, voir aussi Argyriadis (2006).

3. La position de Bourdieu a suscité un vif débat. Elle a été prolongée, nuancée ou critiquée par certains chercheurs. Voir notamment Passeron (1989) et Heinich (2010).

ce pour la raison essentielle que la saisie du singulier passe nécessairement par une compréhension du général » (2004 : 17n1). Son pari scientifique de saisir les pratiques et les préférences culturelles des Français dans leurs variations inter et intra-individuelles (au sein d'un même groupe social mais aussi d'un même individu), tout en inscrivant leur hétérogénéité dans des logiques sociales, l'amène à poser le portrait individuel comme un outil méthodologique particulièrement riche. Face aux présupposés sociologiques sur l'approche individuelle, Lahire répond qu'ils « s'opère[nt] au détriment de la saisie de la complexité sociale (de la singularité) des individus (et notamment de leurs patrimoines individuels de dispositions incorporées) composant les groupes ou les catégories ». Il défend l'idée que chaque individu n'est jamais porteur d'*une seule* propriété générale, mais au contraire le produit d'une multitude de « propriétés générales, ce qui fait sa complexité (et sa singularité), et que c'est avec cette complexité-là qu'il a agi et interagi avec d'autres individus eux-mêmes complexes (ou singuliers) » (2004 : 720).

Dans le sillage de cette approche, nous avons donc pris en considération les déplacements et passages d'un univers à l'autre du ou des musiciens (ou danseurs) étudiés, et leur évolution dans les multiples cadres de la vie sociale qui, les confrontant à quantité d'acteurs (institutions, publics, pairs, etc.), les conduisent à adopter différentes postures. Nous avons mesuré la réalité de leur appartenance – simultanée ou alternative – à divers groupes sociaux et la pluralité des instances socialisatrices fréquentées lors de leurs parcours, afin de saisir les mutations du monde musical dans lequel évoluent les musiciens, mais aussi les changements dont ils sont eux-mêmes l'objet. Ces artistes, tels que nous les avons abordés, sont porteurs des conflits, des luttes, des transformations des musiques, des danses et des mondes artistiques formant une part de leur monde.

Contrairement à la perception occidentale d'un rapport très personnel à l'art, que ce soit de la part de l'artiste ou de celle du public et de ses goûts, l'approche individuelle nous permet d'observer à la loupe de quelle manière se construisent et se vivent catégories, rapports de domination, réseaux, et en quoi l'expérience personnelle des individus nous informe sur leur rapport aux autres.

L'usage du parcours individuel – présenté au regard de son insertion complexe dans un contexte plus général – n'est d'ailleurs pas inédit en sociologie. Quelques exemples illustrent le rôle dont il a été investi. Prenant le contre-pied de la tradition durkheimienne, le parcours se situe au fondement de l'approche des chercheurs de l'École de Chicago. Robert E. Park se réfère ainsi presque autant aux histoires de vie d'immigrants qu'aux enquêtes sociales (Grafmeyer, Joseph, 2004 [1979] : 13) [4].

4. Cette tradition trouve son origine notamment dans le célèbre ouvrage de Znaniecki et Thomas, (1998) [1919].

Un individu est à la fois représentatif et singulier. « C'est précisément cette recherche tout à la fois du tendanciel et du singulier qui fait l'énorme privilège des monographies de quartiers ou des histoires de vie » dont l'intérêt est d'être tout le contraire d'une autobiographie (*op. cit. :* 21-22). De même, le recours aux « méthodes coalisées », préconisé par Balandier dans les années 1960 afin de saisir la multidimensionnalité du terrain fait-il une place importante aux parcours de vie[5]. Les travaux d'Oscar Lewis et de ses collaborateurs (1959) nous permettent également, à travers des récits de vie, d'appréhender les changements sociaux profonds de deux nations latino-américaines en phase de « post-révolution » (le Mexique des années cinquante et la Cuba des années soixante-dix), dans leurs tentatives d'éradication de la pauvreté. Ces transformations, les individus les vivent et les provoquent au fil de leurs itinéraires personnels, qu'ils soient mouvants (de la campagne à la ville, du bidonville au quartier réhabilité, de la marginalité à l'engagement citoyen) ou au contraire relativement stables. La méthode employée par O. Lewis est résolument celle des parcours croisés qui permettent de mettre en relief la complexité des rapports sociaux, mais aussi des écarts, entre des informateurs parfois issus d'un même lieu et d'un même milieu, ou encore d'une même famille.

Pour l'anthropologue britannique Anthony Cohen, considérer les groupes sociaux comme « un ensemble d'identités individuelles complexes » en donne une compréhension plus subtile que de les traiter simplement comme une combinaison de rôles. C'est bien plutôt la contradiction supposée entre le soi, l'individualité et le social qui lui semble problématique. Il insiste sur le fait que « d'abord, les individus sont plus que leur adhésion et leur participation à des collectivités, et ensuite, que les collectivités sont elles-mêmes le produit de leurs membres individuels », légitimant l'intérêt de l'anthropologie pour la conscience individuelle (*self-consciousness*), définie comme la conscience que les individus ont d'eux-mêmes et leur capacité à construire leur propre environnement (1994 : 7 ; 133).

L'échelle individuelle donne ainsi accès à la complexité de la réalité sociale, elle permet une montée en généralité et, comme toute méthode, elle peut être combinée avec différentes approches. Le parcours est donc envisagé comme un outil méthodologique parmi d'autres, une modalité de terrain particulière qui se focalise sur un individu (ou un petit réseau d'individus dont on croise les parcours). Dans le cadre de notre réflexion, centrée sur les processus de mutations tant des musiques et des danses que des acteurs sociaux qu'elles mobilisent, le parcours se présente comme un outil indispensable pour suivre ces transformations,

5. Balandier (1955 : 10) utilise une série de neuf portraits qui lui permettent de « mettre en évidence des sujets vivant une vie sociale multiple, soumise à des codes différents et souvent contradictoires ».

ces changements d'échelle et de statut dont l'individu est à la fois le témoin et la personnification. L'expérience d'un individu ou de plusieurs membres d'un même réseau permet ainsi de recenser de façon dynamique des phénomènes d'émergence, de circulation ou encore de transaction autour de conventions esthétiques, en donnant accès à la façon dont s'orientent les acteurs en fonction de leurs diverses modalités de construction et d'interprétation des mondes sociaux[6].

Le parcours permet de saisir la façon dont « s'incarnent » des rapports de domination et des négociations pour légitimer une position ou se maintenir dans l'épreuve de la hiérarchisation, parfois dans celle de l'opprobre. Il offre la possibilité de relier l'univers musical et chorégraphique des artistes auxquels nous nous sommes consacrés aux autres sphères de leur vie sociale, nous donnant ainsi à comprendre les acteurs dans leur intégrité, sans les cantonner à un rôle ou à un contexte spécifiques. En la matière, plusieurs figures sont possibles alliant contradictions, ambivalence et complexité des situations sociales. Le parcours permet d'observer les réajustements dans le temps et suivre des cheminements, de distinguer la variété des « rôles sociaux » que les individus endossent dans les différents cours de leur vie, notamment dans ce milieu particulier que constitue la grande ville.

Au-delà de l'illustration qu'il fournit, le parcours rend compte d'une expérience spécifique tout en témoignant de la réfraction du social dans la trajectoire individuelle. En modifiant notre regard, le parcours peut de surcroît, au fil de sa construction, faire émerger des problématiques que laisse dans l'ombre l'usage d'autres méthodes.

À nos yeux, les parcours sont des voies d'accès privilégiées pour appréhender les processus de circulations, de mutations et de hiérarchisations que cet ouvrage propose d'analyser. Élément unificateur par-delà la variété de nos terrains respectifs, ils s'inscrivent dans une démarche comparative et nous permettent de mettre en lumière, simultanément, les contraintes externes et les capacités d'initiative et de résistance des individus et des groupes locaux. La composition de parcours procède enfin d'un choix d'écriture, d'un travail littéraire spécifique et original directement lié au processus de construction dont il est le fruit.

6. La question de la complexité des niveaux de contextes et des relations entre échelles d'observation a notamment été au centre de la rupture épistémologique apportée par la micro-histoire – voir, par exemple, Ginzburg, 1995 [1980]). L'ouvrage *Jeux d'échelles, La micro-analyse à l'expérience*, dirigé par Jaques Revel (1996), propose un dialogue entre micro-histoire et anthropologie qui questionne la dialectique du parcours individuel et des forces sociales et interroge les apports heuristiques des variations d'échelle.

Le parcours comme construction

Un abord sensible

Le parcours résulte d'une relation particulière, la relation anthropologique ou d'enquête, qui s'ancre dans des temporalités plus ou moins longues, où peuvent s'entremêler amitié, intimité, complicité, mais aussi parfois méfiance, haine et rancœur, ainsi qu'observation, réflexion scientifique et distanciation. Il devient coutumier pour les anthropologues de se situer sur cette proximité et sur les aspects nécessairement subjectifs qu'elle induit. Sans nous faire les porte-parole d'une critique post-moderne de notre discipline, nous pouvons tirer les leçons des arguments de l'anthropologie interprétative dans la perspective d'apporter plus de rigueur à notre démarche (Cohen, 1994 : 20). La distinction entre le soi et l'autre relève d'un artifice qui légitime la différence et cantonne les acteurs dans un rôle d'objet anthropologique. La formulation d'Anthony Cohen est des plus explicites : « Les anthropologues doivent réfléchir sur eux-mêmes s'ils veulent réfléchir à la façon dont les autres réfléchissent sur eux-mêmes » (*op. cit. :*135). Une telle posture ne nous engage pas à verser dans les dérives d'une focalisation sur la subjectivité du chercheur, comme nous le rappelle Jean-Pierre Olivier de Sardan (2000) en nous mettant en garde sur les usages abusifs du « je méthodologique ».

Daniel Cefaï, dans deux ouvrages récents, a rendu disponible au lectorat francophone, sous forme de *reader,* la riche tradition anglo-saxonne d'étude réflexive sur le terrain en anthropologie (2003) et d'analyse des modalités et conséquences de l'engagement ethnographique (2010). Cette entreprise d'envergure raffermit probablement la légitimité d'une discipline sans cesse remise en cause pour ses approches peu objectivables, quand elle n'est pas l'objet des critiques coloniales et postcoloniales liées aux conditions de son émergence. Mais au-delà des effets de légitimation et des enjeux de connaissance, le projet souligne la nécessité de recourir à « des modes d'exposition qui rompent avec les modélisations explicatives ou les analyses statistiques » afin de rendre compte de façon dense des situations d'activités et d'interactions observées sur le terrain (2010 : 8).

L'exercice de la réflexivité permet d'éclairer la façon dont se nouent les itinéraires du chercheur et de son ou ses interlocuteurs. L'analyse de notre propre posture et de l'interaction avec l'enquêté devient alors, consciemment et inconsciemment, l'un des éléments de la co-construction du parcours. Dans la mesure où celui-ci s'inscrit dans le cadre d'une relation, d'une rencontre de deux trajectoires, il peut être fructueux de prendre en considération le propre itinéraire de l'enquêteur, sa situation dans le champ professionnel, ses intérêts privés, voire ses désirs. Nos émotions, nos représentations, notre expérience alimentent la démarche scientifique dès lors que nous faisons l'effort de rendre explicites ici, par exemple, notre malaise ou notre embarras, là notre complicité et notre proximité,

ou au moins d'en tenir compte dans nos analyses (Cohen, 2002). Cette subjectivité se révèle délicate à gérer dans le champ de la musique et de la danse, bien souvent investi par les chercheurs de jugements de valeurs qui viennent brouiller l'analyse. Notre objet exige ainsi une vigilance particulière, qui tire parti de nos pratiques musicale et/ou chorégraphique, sans que cette implication nous amène à oublier à quel titre nous nous exprimons (Le Menestrel, 2006). La prise en compte de notre posture et de notre subjectivité ne signifie pas l'abandon de l'objectivation (Dubet, 1994 : 257).

Pour certains d'entre nous, l'engagement anthropologique peut prendre la forme d'une empathie liée au partage d'une expérience. La proximité émotionnelle et cognitive résultant de la pratique d'une activité artistique (musique et/ou danse), parfois de façon professionnelle, accroît notre perception des propriétés sensibles de cet objet. Elle nous amène à nous déprendre des contraintes de l'écrit, par la conscience des limites de la verbalisation qui ne peut à elle seule rendre compte de l'expérience, de surcroît artistique. Sans entrer dans une discussion sur les éventuelles spécificités d'une anthropologie de l'art, il nous faut prendre la mesure de cette dimension sensorielle pour, le cas échéant, nous rapprocher d'une phénoménologie du corps, c'est-à-dire, selon l'approche souhaitée, être plus attentif au ressenti spécifique que constitue l'activité de danser ou de jouer de la musique. Le souci de tenir compte du type de relation établie avec l'enquêté est présent chez chacun d'entre nous, même s'il n'est pas systématiquement explicité.

Plusieurs facteurs peuvent modeler le rapport avec les personnes auxquelles nous nous intéressons et ils posent, chacun à leur manière, des défis inhérents à la méthode ethnographique. La construction d'un parcours vient néanmoins exacerber certaines de ces difficultés. Le premier point concerne le(s) rôle(s) que se voit inévitablement assigner le chercheur. La relation qui s'est construite au fil des rencontres entre Olivier Araste et Guillaume Samson a ainsi donné lieu à un projet de publication, sous la forme d'une biographie, du récit collecté au cours des entretiens. Le statut ambivalent de G. Samson, métropolitain établi de façon permanente à La Réunion, et la possibilité de maintenir une relation sur du long terme ont vraisemblablement concouru à cette forme de détournement ou de réinterprétation du travail de recherche initial : l'ethnologue s'est fait biographe. L'existence d'intérêts plus ou moins partagés entre le chercheur et ceux qu'il sollicite constituant l'une des conditions d'une collaboration pérenne, ce projet de biographie conféra un cadre, à problématiser, pour la construction du parcours d'Olivier Araste.

Les relations instaurées dans la longue durée, comme c'est le cas pour Julien Mallet, qui poursuit dans son travail des parcours de musiciens malgaches initiés depuis plus de dix ans, renforcent la nécessité d'une gestion particulière du rapport à l'autre. Cela est d'autant plus important lorsque la relation de travail

devient aussi une relation d'amitié, comme c'est le cas avec le musicien Damily dont il est question dans cet ouvrage. Le fait que ce dernier ait prolongé son parcours en France, où il tente de se faire connaître à travers des réseaux de « musiques du monde », interfère forcément dans ce qu'il est possible ou souhaitable de rendre public et/ou dans la façon de le dire. Pour J. Mallet, il s'agissait d'impliquer Damily non pas simplement comme objet mais comme partie prenante d'un projet, tout en conservant un équilibre et une interdépendance féconde entre analyse scientifique et liens d'amitiés.

Parfois la relation d'amitié précède la relation de travail. C'est le cas entre Gabriel Segré et Julien, ou Christophe Apprill et Federico. Elle peut permettre alors une liberté importante lors de l'investigation, de l'analyse puis de l'écriture, encourager une réelle indépendance du chercheur et préserver ce dernier de toute défiance et manipulation. Cette intimité favorise en outre une réflexion commune et l'implication du musicien dans le projet, et peut parfois donner lieu à une fructueuse « auto-analyse provoquée et accompagnée » (Bourdieu, 1993 : 915). Mais elle rend indispensables une vigilance épistémologique, une analyse réflexive, une mise à distance, ainsi qu'un travail d'objectivation de cette relation et de ses effets, de la position du chercheur et de celle de son « sujet ».

La question du statut de l'ethnologue peut apparaître sous la forme d'un continuum, sur lequel le chercheur se positionne différemment selon les situations, à l'instar des acteurs dans la vie sociale : au lieu de se voir assigner un statut figé sans pouvoir s'en extirper – comme c'est le cas pour Kali Argyriadis, qui revêt le rôle de « technicien conseil en santería ». Sara Le Menestrel est perçue par les *transplants* qu'elle étudie ici à la fois comme leur semblable, en tant qu'amateur de musique franco-louisianaise pour un temps résidente, tout en s'en distinguant par l'ancienneté de sa relation avec la Louisiane (qui précède souvent la leur et débuta à un plus jeune âge), par la dimension professionnelle de son intérêt pour la région, qui paraît bien souvent floue, par une nationalité étrangère, et par un réseau relationnel différent du leur, étendu à nombres de locaux qui ne sont pas nécessairement musiciens, danseurs, artistes ou engagés dans les activités culturelles régionales. Cette ambivalence lui permet de négocier sa position, en mettant tantôt en valeur son (ex) statut de *transplant* et son expertise comme musicienne, sans insister sur sa relation spécifique à la Louisiane, qui transparaît davantage avec les Louisianais. Pour son cercle d'amis et de relations longues, ses séjours réguliers depuis vingt ans et son statut indéfini entre *outsider* et *insider* lui confèrent l'appellation de « *Cajun from France* », qui traduit à la fois la proximité, l'intégration, et le lointain, *« non-native »*.

La gestion des relations engagées avec les enquêtés pose en premier lieu le problème de la confiance qui nous est accordée, ou au contraire de la trahison dont on est jugé coupable. La confrontation entre le chercheur et l'enquêté

varie naturellement selon les contextes culturels et linguistiques. Certains terrains induisent des relations asymétriques, présentant une rugosité qui contraste avec d'autres terrains plus hospitaliers. Le chercheur peut ainsi être confronté à un contrôle très strict de la part de ses enquêtés, qui soumettent à la critique ses moindres paroles, faits et gestes.

Par contraste, une relation amicale avec l'enquêté s'instaure parfois, sans que cela implique pour autant une confiance inconditionnelle en sa parole. Celle-ci dévide à l'occasion ses propres logiques dont l'établissement de vérités, fussent-elles relatives, ne fait pas toujours partie, surtout dans un milieu d'artistes et de chanteurs particulièrement disert. Une bonne connaissance des contextes et une certaine habitude des rhétoriques déployées permettent de bénéficier d'un minimum de recul par rapport aux discours recueillis. Puis, dans le cadre du parcours, la parole est échange plus que monologue ou réponse… D'une certaine façon, l'enquête est coproduite : anthropologue et musicien en suivent ensemble les circonvolutions. La relation amicale de Nicolas Puig et d'Ahmad Wahdan précéda l'exploration du milieu de musiciens de mariage au Caire. S'appuyant sur cette histoire partagée, il lui a ensuite fallu tenir compte de leurs nouvelles positions mutuelles entraînant des attentes : celles d'Ahmad et à travers elles, le désir de reconnaissance d'un milieu professionnel déclassé. Car le besoin d'un témoignage sur les musiciens de l'avenue Mohamed-Ali était ressenti comme important. Que cet anoblissement passe par un étranger français convenait tout de même. On s'étonnait ainsi, et se félicitait, de cet intérêt venu d'outre-mer pour d'obscurs musiciens égyptiens. De plus, Ahmad en retire une certaine satisfaction à titre personnel, sans compter les rétributions symboliques que cette bienveillante attention procure dans le marché compétitif et hiérarchisé de la musique au Caire. L'enjeu du parcours d'Ahmad est ainsi de sortir de l'ombre les musiciens anonymes qui animent les fins de semaine de la ville populaire à travers l'analyse de la vie et de la carrière du maître. Dès lors, la question de la restitution se pose avec acuité, certes pas sous la forme d'une biographie, mais au moins sous celle d'une trace écrite, en arabe. Un manifeste que les musiciens de l'avenue pourront ainsi produire aux fins de légitimation sur la scène locale.

Si nous pouvons éveiller la suspicion des enquêtés qui nous accordent plus ou moins de confiance, nous sommes de notre côté confrontés aux dissimulations et aux fables qu'ils peuvent énoncer, et donc à la façon de les aborder dans l'analyse. Que nous apprend lors d'un entretien une affirmation que nous savons fictive ? Dans quel cadre est-elle formulée ? La dissimulation recouvre plusieurs stratégies : elle s'inscrit dans l'intimité de la relation enquêteur/enquêté ; elle relève de la construction de l'image de l'enquêté, celle qu'il donne à voir et qui lui semble adéquate en fonction du projet de l'enquêteur (du moins de sa perception) ; elle dépend de l'environnement culturel et social du parcours de l'artiste

dont elle peut être révélatrice dès lors qu'on arrive à en déchiffrer les ressorts. La dissimulation s'inscrit de surcroît dans un cadre plus vaste, celui de la rhétorique des entretiens, et donc ici de la reconstruction des trajectoires de musicien ou de danseur.

La production du parcours

« Le principal problème posé aux sciences sociales par l'approche biographique relève moins du matériau […] que de la méthode appliquée à ce matériau », précise Nathalie Heinich (2010 : 423-424). Elle s'appuie sur Jean-Claude Passeron qui affirme que « le matériau biographique est du matériau historique comme un autre et souvent plus complet qu'un autre, en tout cas toujours organisé autrement; la question est de savoir qu'en faire » (1990 : 10). En effet, conformément aux usages du discours dans la tradition anthropologique, le parcours ne se présente pas comme un simple exercice de narration ou de traduction. Il est entendu comme l'aboutissement de tout un travail en amont. Loin de se contenter de restituer la parole des acteurs à partir d'un ou de plusieurs entretiens, cette démarche de composition – dont la signature rappelle que nous en sommes bel et bien les auteurs[7] – s'attache à reconstituer un ou des parcours de vie en mobilisant plusieurs techniques ethnographiques : recueil de discours multiples (ceux de la personne dont on construit le parcours et ceux des autres acteurs qui y interviennent), observation participante, consultation d'archives, d'histoire orale, approche quantitative, analyse musicale et chorégraphique.

Car si l'entretien est un élément indispensable à l'élaboration d'un parcours, il est indissociable d'une connaissance approfondie du contexte local et des pratiques, qui détermine la compréhension et l'analyse d'une trajectoire individuelle. C'est la condition indispensable, en outre, à la pratique féconde du « terrain multi-situé » : au-delà du suivi des acteurs dans leurs déplacements géographiques proposé par Georges Marcus (1995), ou, dans ce cas précis, du suivi des musiciens et des danseurs appartenant au réseau d'interprètes du répertoire « afro-cubain » et se déplaçant au gré de leur carrière professionnelle, Kali Argyriadis cherche à s'appuyer sur sa longue expérience de deux contextes (La Havane et Veracruz), de deux systèmes de sens et de codes qui cohabitent, se croisent et se confrontent, pour comprendre l'hétérogénéité structurelle des sentiments d'appartenances des membres de ce réseau, ainsi que la façon dont s'organisent les rapports de pouvoir au sein de cet espace de relations.

La fonction de la parole est dans cette perspective semblable à celle des autres techniques employées : tout autant que l'observation ou les diverses sources

7. Massard-Vincent (2011 : 16-17) ; sur cette idée de composition, voir également Fabre et *al.* (2010 : 16)

écrites auxquelles nous avons recours, elle « imprime une distorsion à la réalité empirique, elle l'*interprète* et en donne des *représentations* » (Massard-Vincent, 2008 : 10-11). « S'il apparaît qu'en livrant son histoire, le narrateur *se* et *nous* raconte *des* histoires, il n'en est pas moins crédible pour autant, car notre propos n'est pas d'évaluer le fondement historique de ses réminiscences ou la pertinence de son jugement mais plutôt d'en extraire un regard sur le monde », poursuit Josiane Massard-Vincent en s'appuyant sur Thomas Barfield (1997 : 288). Seule la maîtrise des contextes et un travail d'accompagnement des individus nous permettent de « décoder les différents registres de la parole recueillie » (*op. cit.* : 15), de multiplier les contextes d'énonciation, mais aussi de légitimer le choix de telle trajectoire, de tel individu, tout comme de rendre intelligibles les enjeux de la parole énoncée et la portée des trajectoires étudiées.

Nous entendons le parcours comme non pas un « déplacement linéaire, unidirectionnel », conception critiquée par Pierre Bourdieu, mais plutôt une trajectoire, identifié par la « série des positions successivement occupées par un même agent (ou un même groupe) dans un espace lui-même en devenir et soumis à d'incessantes transformations » (1986 : 71).

Le parcours résulte ainsi de la combinaison de différentes techniques d'enquête appliquées au fil d'un long terrain, qui déterminent la qualité de la relation et par conséquent la densité de la parole recueillie et la pertinence de sa mise en perspective. Cette singulière expérience d'enquête peut être traduite par la forme d'une « spirale qui se déroule dans le va-et-vient entre les multiples opérations d'interaction, d'observation et d'enregistrement, d'échantillonnage, de codage et d'analyse » (Céfaï, 2010 : 8).

Ce travail en amont est complété par une seconde étape, en aval de l'entretien. On peut ainsi déconstruire sa chronologie, en fonction des thématiques adoptées, en faisant débuter le parcours en début ou en fin de carrière, et en organisant de la sorte l'écriture selon l'analyse tirée de la trajectoire individuelle, plutôt que de dérouler un récit biographique. Le chercheur peut aussi faire le choix de se mettre en scène au sein du parcours, ou au contraire de s'en extraire, en fonction des enjeux que recouvre son enquête mais aussi de choix personnels d'écriture. À l'extrême de la démarche subjective, il peut mettre en avant son propre parcours comme élément déterminant de son approche et des questions soulevées, faisant état d'un sentiment de partage humain permettant d'accéder à une forme sensible, voire intime, de connaissance. Les deux parcours, celui du chercheur et celui du musicien/danseur, sont alors mêlés dans un jeu de miroir où parfois se brouillent les rôles sociaux comme les identifications. Christophe Apprill est celui qui a le plus mis en œuvre cette forme de réflexivité en interrogeant les dimensions corporelles de la pratique de la danse et en mettant sa propre trajectoire en regard du parcours d'un danseur argentin. Partageant avec

Federico la pratique du tango, ayant été l'un de ses élèves, puis l'un de ses partenaires durant cinq ans dans la même compagnie, il disposait d'une connaissance partagée avec son interlocuteur de ce champ chorégraphique, lui permettant de construire un regard sur des vécus kinesthésiques, sur la mise en verbe de moment passés ensemble et sur le processus de construction *a posteriori* de la place et du statut de ces expériences dans le parcours d'une vie. En raison de « l'immanence de la danse au corps » (Monnier et Nancy, 2005), et de la place problématique du corps (Memmi *et al.,* 2009) et du sensible (Laplantine, 2008) dans la relation d'enquête, examiner son propre parcours de danseur s'est avéré fructueux pour construire le parcours de Federico.

Pour toutes ces raisons, le parcours n'existe qu'*a posteriori*. Les personnes que nous avons accompagnées nous ont confié leur trajectoire, leur itinéraire, que nos différentes techniques d'enquêtes et nos analyses ont modelés pour faire émerger un parcours. Celui-ci est également le fruit de multiples réajustements, au gré des évaluations mutuelles auxquelles nous nous sommes régulièrement livrés. Ce processus d'écriture à long terme, par touches successives, a conduit certains d'entre nous à modifier leur choix initial, à changer de structure ou même de personnage. À dire vrai, aucune description ethnographique ne s'en tient à la seule transcription. Quel que soit l'outil méthodologique qu'il adopte, « le chercheur produit plus qu'il ne reproduit » (Ghasarian, 2002 : 15). Terrain, analyse et écrit ethnographiques se font continuellement écho, et nous nous efforçons dans cet ouvrage de rendre audibles ces résonances.

L'usage que nous avons fait des extraits d'entretiens répond à un souci de transparence. Plutôt que de paraphraser ou de reformuler la voix, le discours des enquêtés, nous nous sommes efforcés de privilégier leur parole. Ce choix de placer cette parole au centre ne nous amène pas à négliger la part inévitable d'instrumentalisation de la voix de l'interviewé et les contraintes auxquelles est confronté le chercheur dans l'écriture : il y a ce que l'on se refuse à dire par déontologie ; ce que l'on dit soi-même faute de pouvoir le faire dire ; ce qui a été dit en confidence « *off-record* » ; ou encore les stratégies d'écriture qui amènent à sélectionner un extrait d'entretien en raison de sa force discursive.

Le contexte de l'entretien doit lui aussi être pris en considération, même s'il n'est pas nécessairement utile de le restituer dans le parcours. Envisagé comme situation d'observation, le cadre de l'entretien, sa tonalité, l'interaction enquêteur-enquêté, les zones de résistance (blancs, hésitations, silences) sont autant d'éléments qui contribuent à l'interprétation de la parole recueillie (Beaud, 1996). La prise en compte de ces outils interprétatifs n'implique pas qu'ils revêtent la même importance dans chacun de nos parcours, ni même qu'il soit toujours approprié de les expliciter, mais que nous nous sommes attachés à les intégrer à notre réflexion.

Nous ne nous sommes donc pas imposés un cadre commun contraignant pour l'élaboration des parcours qui sont donnés à lire. Au contraire, nous avons souhaité maintenir une diversité d'approches en cherchant la forme la plus appropriée pour chacun. La variabilité de construction et d'exposition des parcours résulte donc de choix raisonnés. Selon les particularités de nos terrains, la nature de la relation anthropologique et notre propre sensibilité, nous avons choisi le parcours unique ou les itinéraires croisés, l'effacement ou la présence, mais aussi la restitution détaillée du contexte d'énonciation ou un rendu moins circonstancié.

CHAPITRE 2

Sept parcours singuliers

1. Olivier Araste sur la scène du champ de foire de Bras-Panon (La Réunion), le 25 novembre 2011, lors du concert de lancement du quatrième album de Lindigo intitulé ***Maloya*** *Power.*

« Olivier Araste : ancêtres, mémoire et carrière dans le *maloya* réunionnais [1] »

Guillaume Samson

Résumé : Animateur central d'un courant du ***maloya*** réunionnais marqué par le « retour aux sources » malgaches, africaines et indiennes, Olivier Araste a construit sa réputation et une partie de la légitimité de son groupe en faisant valoir, à travers sa musique, ses textes et sa présence scénique, la proximité qu'il entretient avec ses ancêtres. L'analyse de l'itinéraire culturel et musical d'Olivier permet tout d'abord de situer ses créations dans le cadre d'une gestion familiale des ascendances culturelles et religieuses « malgache » et « malbar » (c'est-à-dire liées à l'hindouisme populaire réunionnais). Succès artistique, réussite professionnelle, reconnaissance institutionnelle, prestige culturel et destinée familiale sont ensuite appréhendées dans leur interdépendance et à la lumière d'un ensemble de valeurs où l'ancestralité tient une place essentielle. Des *sèrvis kabaré* (cérémonies du culte aux ancêtres) aux scènes internationales de la World Music, le parcours d'Olivier témoigne au final d'enjeux contemporains du ***maloya*** réunionnais, où se négocient aspirations culturelles, investissement institutionnel et inscription dans les industries culturelles et le spectacle vivant.

1. Je remercie particulièrement Bertrand Le Mener pour son aide durant l'écriture de cet article.

Olivier Araste est un jeune musicien de *maloya* réunionnais[2]. Lindigo, le groupe dont il est le *leader* et le co-fondateur, bénéficie d'une importante popularité locale depuis 2006. Cette année, marquée par le succès de son titre « La kazanou[3] », fut à la fois celle d'un début de reconnaissance par les instances culturelles locales et celle d'une plus grande ouverture sur les circuits de diffusion commerciaux. À l'heure actuelle, Lindigo est une des rares formations de *maloya* à avoir investi le « marché » des spectacles privés (mariages, fêtes familiales…) et des discothèques de l'île (habituellement réservées aux artistes de séga, de ragga dance hall, de zouk…), tout en ayant une activité régulière sur les scènes plus conventionnelles (salles de concert, podiums de fêtes populaires…) et en se produisant à l'extérieur de La Réunion (Madagascar, France métropolitaine, Suisse, Brésil, Maroc…) dans le cadre d'un projet d'exportation. Cette propension de Lindigo à ramifier simultanément le marché des scènes locales et les circuits de diffusion internationaux ne va pas de soi pour un groupe qui poursuit une démarche de création que l'on pourrait qualifier de « néo-traditionnelle[4] » et qui nourrit une recherche d'authenticité en lien avec une conception omniprésente de l'ancestralité et de la mémoire culturelle. L'histoire personnelle et musicale d'Olivier permet à ce titre de prendre la mesure des enjeux, des pratiques et des représentations liés à l'inscription de cette musique dans une multiplicité de cadres de référence et de performance qui sont ceux avec lesquels doivent composer les musiciens de *maloya* qui désirent poursuivre une carrière professionnelle ou semi-professionnelle. Tout en balisant le champ des contraintes et des possibles lié à l'exercice d'une activité musicale à La Réunion, le parcours d'Olivier éclaire, de façon précise, la place qu'occupe le *maloya* dans le champ musical réunionnais contemporain.

2. Appréhendé comme d'affinité plutôt africaine et malgache, le *maloya* englobe un ensemble varié de formes musicales qui, bien que constituant un continuum, sont généralement regroupées à La Réunion en deux catégories principales. Le *maloya* considéré comme « traditionnel » est marqué par les principaux paramètres suivants : 1) chant, généralement en créole, construit en alternance entre un soliste et un chœur ; 2) accompagnement rythmique, le plus souvent à deux temps approximativement ternaires, exécuté avec un tambour (*roulèr*), un hochet (kayamb) et des idiophones (*pikèr*, *sati*, triangle). L'appellation « *maloya* électrique » concerne quant à elle toutes les formes modernisées du genre apparues depuis la fin des années 1970.

3. « La Kazanou », Lindigo, *Zanatany*, CD : LP0106, 2006.

4. Nous qualifions de « néo-traditionnelles » un ensemble de logiques musicales qui, tout en revendiquant des liens avec des formes et des pratiques locales considérées comme ancestrales ou « traditionnelles », se renouvellent en empruntant des éléments à des « traditions » extérieures.

Rencontre et partage d'intérêts

Ma première rencontre avec Olivier a eu lieu en 2007, au Pôle Régional des Musiques Actuelles (PRMA) de La Réunion où j'exerce en tant que chargé de l'Observation. Olivier, qui était venu pour un rendez-vous professionnel, me remit un exemplaire de son premier album et nous eûmes un court échange cordial. Nous nous croisâmes par la suite à plusieurs reprises, notamment lors d'un concert de Lindigo que j'eus l'occasion de filmer pour le PRMA avec l'ethnomusicologue Victor Randrianary. La même année, nous eûmes l'occasion de sympathiser davantage lors d'un *sèrvis kabaré*[5] auquel j'assistai à Saint-Benoît, chez une famille de musiciens réputés. Pour leur *sèrvis*, les organisateurs avaient invité de nombreux artistes connus de *maloya*, conférant à la cérémonie une dimension spectaculaire. Olivier avait interprété quelques chants vers minuit. Le groupe Lindigo bénéficiait déjà d'une réputation sur l'île et la présence d'Olivier suscita de l'enthousiasme de la part des participants. Ce soir-là, nous avons véritablement commencé à sympathiser.

L'année suivante, en juillet 2008, alors que je poursuivais mes recherches, je fis deux entretiens assez longs sur l'histoire personnelle et familiale d'Olivier. Celui-ci s'intéressa rapidement à l'usage qui pourrait être fait des enregistrements. L'idée d'éditer une sorte d'autobiographie ou de récit de vie germa durant les échanges que nous eûmes les mois suivants. La collaboration que nous avons construite depuis et que nous poursuivons aujourd'hui s'inscrit dans le cadre de ce projet d'édition. Notre relation de travail oscille ainsi en permanence entre une forme de confidence et la poursuite d'un objectif, plus concret, de publication. Cette relation, qui témoigne d'un partage d'intérêt implicite entre nous, est d'importance d'un point de vue méthodologique[6]. Elle livre tout d'abord des informations factuelles utiles pour la compréhension du parcours et de la personnalité artistique d'Olivier. Elle ne constitue en revanche pas une situation neutre de recueil d'informations et d'opinions. Le projet de publication a en effet constitué un horizon relationnel dont il demeure difficile de déterminer exactement l'impact dans le discours produit. Si cet horizon a pu influencer le recueil du discours,

5. Cérémonie du culte aux ancêtres africains et malgaches.

6. En retraçant le parcours d'Olivier, j'ai été conduit à présenter les étapes de sa vie personnelle et de sa carrière artistique dans le cadre du discours qu'il produit sur lui-même. Inscrit dans un projet d'édition de récit autobiographique, ce discours livre un ensemble de faits qui sont choisis, amenés et présentés dans le cadre de la relation d'entretien. Sans être neutre, cette relation n'en est pas pour autant à « sens unique ». C'est pour cette raison que j'ai choisi ici d'exposer l'histoire d'Olivier à la lumière des réflexions que suscite, chez lui, sa propre existence. La façon dont les faits sont présentés, interprétés devient dès lors aussi importante que les faits eux-mêmes.

notre relation ne s'est toutefois pas cantonnée aux situations d'entretien. Depuis 2008, nous nous côtoyons régulièrement : j'ai assisté à des résidences d'artistes, des concerts, des répétitions, des cérémonies religieuses, des conférences de presse… auxquels il participe seul ou avec son groupe. Je fréquente également certains de ses collaborateurs (managers, producteurs…) et, dans une autre mesure, son entourage familial. Ces quatre dernières années, j'ai donc eu maintes occasions d'échanger avec Olivier (ou à propos de lui) en dehors du cadre d'entretien et sans que le projet de livre ne soit omniprésent. Cette diversité de situations et de contextes relationnels permet, dans une certaine mesure, de situer les discours et le vécu d'Olivier dans un cadre plus général que le seul projet de récit biographique.

Pourquoi avoir privilégié Olivier Araste et pas un autre musicien de *maloya* pour ce travail ? Une partie de la réponse tient aux conditions humaines de notre rencontre et à l'intérêt dont Olivier a fait montre lorsqu'il s'est agi, pour lui, de se raconter. L'autre partie de la réponse tient dans la position qu'occupait Olivier dans le milieu du *maloya* et, plus généralement, dans le champ culturel réunionnais au moment où démarrait le projet Musmond. Lorsque je commençai à recueillir son témoignage, Olivier avait accédé avec son groupe à la renommée à l'échelle insulaire. Lindigo avait enregistré son second disque et se produisait très régulièrement sur scène. Le groupe fit par ailleurs sa première tournée à Madagascar en 2007, avec l'appui d'une salle de spectacle réunionnaise. Olivier n'était pas encore intermittent du spectacle mais commençait à vivre de sa musique. Lindigo avait aussi produit un premier « tube » qui passait à la radio et en discothèque, espace de diffusion que le groupe investissait également dans le cadre de prestations scéniques. Lindigo se présentait donc comme un groupe « montant » et Olivier en était le *leader* et l'animateur central. Ceci était susceptible de faciliter l'appréhension des enjeux et des modalités liés à la construction des carrières chez les musiciens de *maloya*.

De ce point de vue, Olivier et Lindigo m'ont rapidement paru cristalliser quelques-uns des éléments que je considère comme centraux pour la compréhension du *maloya* en général : pluralité des espaces de diffusion et des contextes de performance, polysémie musicale et chorégraphique, coexistence de motivations liées à l'expression d'un engagement culturel collectif et à la mise en valeur d'individualités musicales, rapport aux institutions… Après les premiers entretiens, il m'est apparu qu'Olivier et Lindigo jouaient en quelque sorte à « plein régime » dans ces enjeux. À la différence d'autres artistes, sans doute moins structurés et « volontaires », Lindigo donnait à voir de façon concentrée un ensemble de caractéristiques et de façons de faire musicales et professionnelles que j'avais déjà pu observer auparavant, mais de façon plus diffuse. S'il doit être question de représentativité dans l'écriture du parcours d'Olivier, celle-ci n'a donc évidemment rien de statistique. Lindigo ne se rapproche vraisemblablement que de quatre ou

cinq groupes de *maloya*[7] qui sont plus ou moins investis dans le même genre de démarche. Cependant, il témoigne à lui seul d'un ensemble d'enjeux forts qui traversent la scène du *maloya* contemporain.

Quartier, ancêtres et filiations culturelles

Olivier est né à La Réunion au début des années 1980. Il a grandi à Paniandy, un petit quartier de Bras-Panon, à l'Est de l'île de La Réunion. Ce quartier est en partie occupé par des descendants de travailleurs des plantations d'origine malgache et africaine. Après avoir vécu une dizaine d'années entre Saint-André et Bras-Panon (deux villes voisines), Olivier habite de nouveau Paniandy où il est connu pour ses activités musicales. Ses parents ainsi que d'autres membres de sa famille y vivent également. L'enracinement de la famille dans le quartier daterait du milieu du XX^e^ siècle et constitue un premier mode d'ancrage du discours et des productions artistiques d'Olivier. Ses souvenirs d'enfance et d'adolescence sont de fait généralement situés dans le cadre de l'ambiance du quartier, de ses figures importantes et des anciens. Il insiste particulièrement sur le caractère rural et historiquement pauvre de Paniandy et de ses habitants :

> J'ai grandi à Paniandy. Après le cyclone Jenny de 1962, qui a détruit les vieux *kalbanons*[8], les habitants de Paniandy se sont installés vers l'îlet, près des champs de cannes. Dans les années 1970, il y avait encore des bidonvilles à cet endroit. Après, ça s'est modernisé et, en 1983, la famille a déménagé dans le « nouveau Paniandy » comme on dit. Ce quartier est de l'autre côté de la route nationale, c'est là où mes grands-parents maternels habitaient avant le cyclone. Comme la famille a emménagé dans une maison plus confortable juste après que je suis né, mon père dit souvent que ma naissance a amené la lumière dans la maison.

Cet ancrage dans Paniandy s'articule avec l'attachement de la famille d'Olivier à ses ancêtres. De Paniandy et des ancêtres créoles (c'est-à-dire nés à La Réunion) qui y ont vécu, la mémoire familiale remonte aux ancêtres malgaches et comoriens arrivés au début du XX^e^ siècle en tant qu'engagés et qu'Olivier est, pour partie, en mesure de nommer. La citation du nom ou du surnom de certains de ses ancêtres ainsi que la référence à leur origine (ethnique, géographique) et à certains éléments de leur histoire personnelle est d'ailleurs fréquente dans les

7. Sur 315 groupes musicaux en activité recensés par le PRMA de La Réunion, 115 affiliaient plus ou moins directement leur identité musicale au *maloya* (source : PRMA de La Réunion)

8. Anciens lieux de résidence des travailleurs des plantations.

chants de Lindigo. Dès son premier disque[9], enregistré en 2004, un chant intitulé « Mahavaly » évoquait le nom des ancêtres malgaches d'Olivier (du côté paternel). Dans son troisième disque, édité en 2008[10], deux chants sont des hommages à des ancêtres importants : « Pépé toulé », son grand-père paternel, fils d'engagés malgaches, et « Bakoko », un ancêtre anjouanais débarqué à La Réunion en 1902.

Ou la donn amoin la vi	*Tu m'as donné la vie*
Bakoko	*Bakoko*
Mersi ankor	*Merci encore*
Mersi ankor	*Merci encore*
Bakoko	*Bakoko*

Ce type d'hommage rendu aux ancêtres dans les compositions de Lindigo témoigne d'une double dimension qui traverse toute la création du *maloya* contemporain. Celui-ci est fortement marqué par la revendication mémorielle, laquelle recouvre deux plans interdépendants : le plan insulaire créole d'une part, et le plan pré-insulaire (ou pré-colonial) des ancêtres malgaches et africains d'autre part. Le discours d'Olivier sur son quartier et sur ses ancêtres, qu'il se traduise dans sa musique (en les citant nommément comme dans l'exemple précédent) ou dans ses prises de parole, reproduit cette ambivalence. Cependant, chez Olivier, la reconnaissance et la mémoire d'une filiation ne se situe pas, comme chez d'autres musiciens de *maloya* peut-être moins marqués par le culte des ancêtres, à un niveau idéologique primordial et plus ou moins mythifié qui serait sans rapport direct avec son histoire familiale. Elle s'inscrit au contraire dans une conscience généalogique forte où une diversité d'ancêtres peut cohabiter et être honorée artistiquement.

Ce rapport aux anciens et aux lieux où ils ont vécu concerne également les aînés vivants d'Olivier. Au premier rang d'entre eux, son entourage familial proche (en particulier son père et quelques-uns de ses grands frères) occupe une place dans le projet musical de Lindigo. Son père (surnommé « Makok ») est un personnage connu de Paniandy, qui pratique l'hindouisme populaire. Membre de l'association Lindigo (qui encadre les activités du groupe), il s'intéresse à la carrière de son fils, qu'il accompagne occasionnellement lors de spectacles et de tournées. Le succès de Lindigo et la carrière artistique d'Olivier sont réinvestis, dans son discours, dans le cadre d'un itinéraire familial marqué, du point de vue musical, par un antécédent fondateur. L'inscription de la famille Araste dans les musiques populaires avait de fait commencé avec un des grands frères d'Olivier, *leader* d'un groupe de *maloya* électrique (*Payanké*) qui avait eu quelque succès dans les années

9. Lindigo, *Misaotra Mama*, Piros, CDP5340.

10. Lindigo, *Lafrikindmada*, CD : 138829, Cobalt, 2008

1990. La carrière, aujourd'hui terminée, du groupe *Payanké* (auquel Olivier participa quelque temps) paraît, de ce point de vue, constituer une toile de fond à la celle de Lindigo, Olivier ayant en quelque sorte « repris le flambeau » de son frère. L'investissement familial dans la carrière d'Olivier recouvre par ailleurs une réalité plus pragmatique. Les musiciens de Lindigo sont intermittents du spectacle et Olivier et son frère « Dado » (membre du groupe également) vivent de la musique à travers ce régime. La réussite du groupe contribue donc aussi en partie au bien-être matériel de la famille, en même temps qu'elle en favorise la reconnaissance sociale.

© Guillaume Samson

2.. Olivier et son père, Paniandy, 2009.

Les références au quartier, aux ancêtres et à l'entourage familial traversent fortement le projet artistique d'Olivier, dont elles motivent en partie les choix et les orientations. Mobilisées dans la musique, les discours (reportages, presse, discours scéniques…), ou encore les vidéo-clips de Lindigo (qui en font parfois la mise en scène), elles constituent autant de filtres à travers lesquels Olivier se raconte et se situe dans un tissu de relations sociales et spirituelles. Elles s'articulent à une reconstitution et une valorisation du passé qui illustre une volonté de s'affirmer dans une filiation, en l'exprimant de façon personnelle :

> Toute ma musique est un hommage à mes ancêtres. Je ne sais pas si mes arrières petits-enfants auront toujours cette volonté, mais tant que je serai vivant, je continuerai à suivre ce principe. C'est vrai qu'il ne faut pas être passéiste et qu'on peut me reprocher de trop regarder en arrière. C'est vrai aussi que le passé de mes ancêtres n'était pas rose. Mais si aujourd'hui je suis là, c'est grâce à eux.

Cette position fait écho à un propos récurrent du *maloya* dont le texte du chant suivant, popularisé dans les années 1970, constitue une illustration :

Maloya la pas nous la fé	*Ce n'est pas nous qui avons fait le maloya*
Maloya la pas nous la fé	*Ce n'est pas nous qui avons fait le maloya*
Maloya la pas nous la fé	*Ce n'est pas nous qui avons fait le maloya*
Sa lété chanson konpozé [11]	*C'est un chant qui existait déjà*

À La Réunion, l'insistance sur la transmission et sur l'idée d'un héritage culturel dont les générations actuelles seraient les dépositaires s'articule, dans la sphère institutionnelle, à un mouvement de revitalisation patrimoniale qui touche directement le *maloya* depuis une trentaine d'années. Dans la sphère religieuse, elle est inhérente au culte aux ancêtres africains et malgaches qui implique notamment de contenter les anciens avec la musique qu'ils aimaient de leur vivant. Elle est enfin largement réinvestie dans le spectacle vivant et les industries culturelles, à travers la référence aux musiques dites « traditionnelles » et/ou « du monde » (qui constituent une des « niches » artistiques et économiques dans laquelle Lindigo évolue).

Ce cadre général, où cohabitent des enjeux mémoriels, religieux et économiques, permet de comprendre la construction discursive et artistique d'Olivier à la lumière d'un arrière-plan culturel qui le dépasse (dans la mesure où il est celui d'un grand nombre d'artistes de *maloya*) mais qu'il incarne de façon singulière. Ceci interroge le rendement heuristique de son parcours individuel dans l'appréhension des enjeux liés à l'existence du *maloya* contemporain. Si le parcours d'Olivier et la carrière de Lindigo se situent dans les cadres politiques, économiques et culturels connus de la pratique du *maloya* (patrimoine, culte aux ancêtres, spectacle vivant et industries culturelles), comment saisir le caractère original et la position particulière de ce groupe dont les choix esthétiques ont suscité au début de sa carrière des réactions diverses allant de la réprobation à l'encensement ?

Comprendre, comme c'est souvent le cas à La Réunion à propos du *maloya*, le travail artistique d'Olivier et de Lindigo à la seule lumière des questions d'ancrage culturel, de filiation et d'ancestralité collectives demeure insuffisant. Olivier a certes une conscience aiguë de son inscription dans une « Tradition » qui ne lui appartient pas exclusivement. Il investit cependant cette tradition avec des outils et en suivant des modalités et des aspirations dont certaines sont susceptibles de lui être propres. De façon concomitante à l'inscription dans un tissu de relations sociales et spirituelles liées aux ancêtres, à la famille et au voisinage, la carrière que poursuit Olivier (dans un contexte concurrentiel) implique de se distinguer d'autres artistes, à travers la mise en avant d'une personnalité musicale originale, tout en confortant sa légitimité dans un champ du *maloya* qui reste appréhendé comme un bien culturel commun et partagé (Mallet & Samson, 2010).

11. « *Maloya* la pa nou la fé », Firmin Viry, Viry 1976, CD : 1 ZNK, MCUR, 2005. La traduction reproduite dans cet article est de Carpanin Marimoutou (livret du disque, p. 17).

Pratiques et apprentissages musicaux : savoirs, hommages et légitimités

Les enjeux sociaux et culturels liés à cette situation sont perceptibles dans la façon qu'a Olivier d'exposer les affiliations et les sources d'influence qui ont contribué à façonner sa personnalité musicale. Parallèlement à la place (précédemment notée) qui est accordée aux ancêtres, au quartier et l'entourage familial, il évoque un ensemble d'aînés et de figures du milieu culturel, auxquelles il relie son initiation à la musique ainsi que le démarrage de sa carrière.

L'éducation musicale multipolaire d'Olivier commence à l'enfance, période pour laquelle il cite ses deux grands-pères. L'un faisait danser ses petits-enfants au son de l'harmonica, tandis que l'autre, connu comme « chef *tambouyé*[12] », était aussi un fameux joueur de cartes qui aimait provoquer son entourage par des chants. Certains de ces chants sont d'ailleurs réinvestis aujourd'hui dans le répertoire d'Olivier :

> Pépé toulé avait l'habitude de chanter quand il gagnait aux cartes. Il aimait beaucoup ce chant :
>
> | | |
> |---|---|
> | Wiyawé ! | *Wiyawé !*[13] |
> | Dan fon Sainte-Suzanne | *À Sainte-Suzanne* |
> | Wiyawé ! | *Wiyawé !* |
> | À dan fon Bois Rouge | *À Bois Rouge* |
> | Wiyawé ! | *Wiyawé !* |
> | Si toué néna gayar | *Si tu es fort* |
> | Wiyawé ! | *Wiyawé !* |
> | Amont ton gayar | *Viens montrer ce que tu vaux !* |
>
> Il chantait ça en rentrant chez lui pour montrer qu'il était fier d'avoir gagné. C'était une façon de montrer au voisinage qu'il était le « maître ». Aujourd'hui, je reprends ce chant sur scène avec Lindigo, en le transformant un peu. Je le chante souvent à la fin d'un concert pour présenter mes musiciens. Je les mets en valeur en les associant à la ville d'où ils sont originaires.

Parallèlement à la valorisation d'un répertoire ancestral, la reconnaissance acquise, à l'enfance et à l'adolescence, auprès des anciens est également en jeu

12. « Chef » d'un groupe de joueurs de tambours rituels de l'hindouisme populaire.

13. Expression de victoire et de joie.

quand Olivier évoque l'orchestre des frères Dalleau, un « orchestre *lontan*[14] » coutumier de l'animation des bals de mariage et du « troisième âge ». Chez ces voisins de la famille Araste à Paniandy, Olivier apprend à accompagner, à la batterie, le répertoire de bal des années 1950-60 : valses, pasos dobles, variétés françaises, ségas[15]… Même s'ils ne font pas la musique que Lindigo pratique aujourd'hui, Olivier insiste sur l'impact que les frères Dalleau ont eu musicalement sur lui *a posteriori*. L'utilisation de l'accordéon diatonique dans Lindigo, qui, eu égard à l'esthétique générale du groupe, peut être interprétée comme une sorte de retour aux sources malgaches (cf. *infra*), est également présentée par Olivier comme un hommage à l'orchestre des frères Dalleau :

> C'est avec l'orchestre Dalleau que j'ai pu voir un accordéon de près. L'accordéon me fascinait depuis longtemps. Enfant, je tannais mes parents pour qu'ils m'en offrent un. Je voulais un « tinininyinyint » comme je disais. Un soir, mon père est rentré à la maison avec un petit accordéon en carton, mais j'en voulais un vrai et je l'ai déchiré ! Ce n'est que récemment, lors d'un séjour à Madagascar, que j'ai pu acheter un accordéon diatonique. Quand mes parents ont vu ça, ils ont été très contents. J'avais enfin l'instrument de mes rêves ! Quand je joue avec aujourd'hui, je pense souvent à Monsieur Marius, l'accordéoniste de l'orchestre Dalleau.

Le père d'Olivier concentre également un ensemble de savoir faire musicaux dont Olivier revendique l'héritage. Les chants de travail exécutés lorsque, adolescents, lui et ses frères aidaient à la coupe de la canne à sucre sur les parcelles familiales constituent une autre ressource du propos d'Olivier. Ayant pour fonction d'animer et de dynamiser la coupe, ils s'insèrent dans un contexte ancien qui, étant de moins en moins vécu par la génération actuelle de musiciens de *maloya*, est valorisé symboliquement, en tant qu'élément constitutif du terreau socio-historique du genre :

> Aujourd'hui, je coupe la canne très rarement. Je fais ça « pour le geste ». Comme je viens d'un milieu où la coupe de la canne est importante, quand on arrête de couper, ça manque. Une partie de mon inspiration musicale vient d'ailleurs de la coupe. Quand on envoie les cannes sur le tas, quand on donne les coups de sabre, quand on dépaille, tout ça a un son et un rythme particuliers. Et on chante aussi pendant la coupe, quand la fatigue se fait sentir. On s'invective et on se répond entre coupeurs,

14. Orchestre de bal « à l'ancienne ».

15. Forme de chanson créole accompagnée par des instruments modernes.

> en chantant. Mes frères et moi avons appris à chanter dans les champs de canne, avec mon père.

Olivier situe une autre partie de son apprentissage dans le cadre du parcours religieux de sa famille. En tant que petit-fils d'un « chef *tambouyé* » pratiquant dans les cultes de « religion *malbar*[16] », il a été initié aux tambours cérémoniels (« tambours *malbar* »), comme son père et son grand-père l'avaient été. Cette pratique dans un milieu de descendants d'Africains et de Malgaches s'explique par l'histoire familiale et le maintien (à la fois voulu et « nécessaire ») d'un ensemble d'observances musico-religieuses dans lesquelles son grand-père paternel, qui avait grandi auprès de *malbar*[17], s'était engagé. La transmission de cette « tradition », considérée comme importante dans la famille, témoigne de savoirs musicaux efficaces et contraignants dont la maîtrise implique une sorte d'initiation :

> Pépé toulé avait été chef *tambouyé*. Juste avant sa mort, il a demandé à mon père de nous transmettre cette connaissance. C'est ce que mon père a fait. Aujourd'hui, je connais bien les différents rythmes de tambours des cérémonies malbar et les divinités qui leur sont associées. Pour jouer correctement dans les cérémonies, il faut connaître le nom de toutes les divinités et savoir à quel moment jouer tel ou tel rythme[18].

Parallèlement, Olivier côtoie les chanteurs de *sèrvis kabaré* de Paniandy et participe à l'animation de ses premières cérémonies du culte aux ancêtres malgaches et africains. Ceci se fait d'abord à l'insu de ses parents qui, ne pratiquant pas ce culte, vivent la relation aux ancêtres malgaches de façon lointaine. La proximité avec quelques « chefs *kabaré* » (c'est-à-dire des chanteurs reconnus de *sèrvis kabaré*) de son voisinage marque une étape musicale et personnelle décisive. Auprès d'eux, Olivier affirme s'être familiarisé avec ce culte qui a occupé par la suite une position cardinale dans son existence. Ses parents l'ont depuis investi, assumant désormais de façon ritualisée leur relation aux ancêtres.

16. Hindouisme populaire.

17. Ce terme désigne à La Réunion les descendants d'Indiens.

18. À propos de la fonction du tambour dans les cultes rendus aux divinités des temples de plantation, Jean Benoist (1998 : 81) écrit : « Il a le rôle d'une communication avec les divinités ; il les appelle, il signale leur arrivée, il découpe le temps en des phases qui mettent tel ou tel dieu en scène, comme se ferait l'entrée de personnages successifs dans un théâtre. Aussi chaque divinité a-t-elle son rythme propre. » À ce sujet, voir également les travaux de Monique Desroches (Desroches, 2000).

© Guillaume Samson

3. Olivier jouant du tambour *malbar* lors d'une marche sur le feu à Paniandy, juillet 2010.

L'apprentissage des répertoires du culte aux ancêtres[19] constitue un élément fort de légitimité au sein des chanteurs de *maloya*, le *sèrvis kabaré* étant considéré comme le lieu privilégié de la transmission de ses formes « authentiques » ou « traditionnelles » (Samson, 2008). De façon concomitante à la familiarisation avec le *sèrvis*, « l'entrée » d'Olivier dans le *maloya* a mobilisé la connaissance des répertoires de quelques figures emblématiques du genre. À l'instar d'autres musiciens de sa génération, Olivier affirme avoir acquis une partie de sa réputation dans les *sèrvis* en interprétant certains chants du Rwa Kaf[20], ce répertoire étant considéré comme particulièrement efficace dans le cadre cérémoniel. Le fait d'être en mesure d'exécuter des chants qui plaisent aux ancêtres (ce qui se traduit

19. Dans le cadre des *sèrvis kabaré*, les chants ont pour fonction principale d'établir la communication avec les ancêtres et esprits tutélaires. Ils ponctuent, alimentent et structurent fortement la performance rituelle et festive. Le rôle des chanteurs et des musiciens en général dans le bon déroulement du culte est donc central. À ce sujet, voir les travaux de Benjamin Lagarde et de Françoise Dumas-Champion cités en référence.

20. Musicien et conteur, Gérose Barivoitse (1927-2005), dit « Lo Rwa Kaf » (« Le roi cafre »), a contribué à la popularisation d'une forme de *maloya* considérée comme « traditionnelle », notamment par deux disques édités en 1992 et 1995. Reconnu pour le « combat » qu'il a mené « pour valoriser et transmettre la culture orale vernaculaire » (MCUR, 2009 : 26), il a reçu en 2004 le titre de *Zarboutan Nout Kiltir* (« Pilier de notre culture »), alors attribué par le conseil régional de La Réunion.

par leur « descente » et leur manifestation à travers la « danse[21] ») témoigne du lien que le chanteur est susceptible d'entretenir avec eux. On considère en effet généralement que les ancêtres viennent au son des chants qu'ils aimaient de leur vivant, la qualité, la force et l'intention de l'interprétation étant essentielles à l'efficacité de la performance musicale :

> J'ai fini par être connu dans l'Est comme chanteur de *kabaré*. Les *gramoun*[22] aimaient ma façon de chanter. Je connaissais les morceaux du Rwa Kaf dont « Naï na la alouza ». Je les interprétais « avec le cœur[23] », en me concentrant sur les ancêtres. Les *gramoun* étaient contents et « dansaient ». C'est comme ça que j'ai commencé à avoir une réputation de chanteur de *maloya*.

Diffusé par le disque et les spectacles de sa troupe familiale dans les années 1990, le répertoire interprété par le Rwa Kaf recouvrait quelques paramètres considérés comme les plus « traditionnels » du *maloya* : instrumentation réduite aux instruments emblématiques (*bob*, *kayamb*, *roulèr*), alternance soliste/chœur systématique, interprétation vocale qui ne recherche pas la sophistication… Il comporte par ailleurs des chants qui emploient des mots malgaches ou supposés tels, lesquels confèrent une connotation cultuelle au répertoire. Comme pour d'autres musiciens, la référence au Rwa Kaf permet de faire cohabiter, d'une part, l'inscription considérée comme primordiale dans les *sèrvis* et, d'autre part, la poursuite d'une carrière scénique et discographique – ambivalence dont faisait également montre le Rwa Kaf et qui fut la condition même de la transmission et de la popularisation de ses chants.

Ceci doit être appréhendé au regard de la dimension mémorielle et patrimoniale dont est investi le *maloya*. Celle-ci constitue de fait la pierre de touche du propos culturel d'Olivier qui insiste également, sans relever de contradiction avec ses engagements artistiques actuels, sur sa participation, alors qu'il était adolescent, à deux groupes folkloriques renommés : les Étincelles Panonaises et le Groupe

21. Dans le cadre des *sèrvis kabaré*, la danse, conditionnée à la performance musicale, constitue une manifestation des ancêtres : « En descendant dans le corps de certains participants, les esprits des ancêtres révèlent aux vivants leur identité par la danse qu'ils exécutent, les postures corporelles qu'ils adoptent, les vêtements dont ils se parent. Chacun en connaît le code et sait aisément quels ancêtres se présentent à eux. Certains parlent et donnent des conseils, d'autres expriment leur mécontentement. » (Dumas-Champion, 2008 : 157.)

22. En créole réunionnais, le terme *gramoun* désigne communément les vieilles personnes. Dans le cadre cérémoniel, il désigne aussi les ancêtres qui se manifestent à travers la transe (Dumas-Champion, 2008 : 71).

23. Avec engouement et conviction.

Folklorique de La Réunion[24]. En tant qu'espaces d'apprentissage de répertoires et de manières de faire musicales et chorégraphiques, ces groupes folkloriques marquent un autre cadre de reconnaissance, qui est lié à la réputation de quelques personnes connues dans le milieu musical réunionnais et considérées comme dépositaires d'un savoir « authentique ». Les groupes folkloriques ont également une valeur sentimentale, puisque c'est dans ce contexte qu'Olivier côtoie sa compagne qui l'accompagnera dans la création et le développement de la carrière de Lindigo :

> J'ai suivi le Groupe Folklorique deux ou trois ans après leur tournée aux États-Unis. Lauriane dansait avec eux. On venait de nous rencontrer et on se suivait un peu partout. Là-bas, j'ai redécouvert le vrai rythme du séga créole réunionnais, bien « pilé », avec une grosse caisse, une « charleston[25] » et une caisse claire. Ca m'a inspiré par la suite.

Ils marquent par ailleurs l'accès d'Olivier à quelques scènes extérieures. L'une d'entre elles, effectuée à Madagascar, est fortement investie d'un point de vue culturel et spirituel. Olivier foule pour la première fois la terre de ses ancêtres :

> En 2001, je suis allé aux jeux des îles de l'Océan Indien[26] à Madagascar. Bernadette Ladauge (du Groupe Folklorique de La Réunion) m'avait envoyé avec Lauriane pour représenter La Réunion dans la délégation française. On a dansé quelques *maloya*s et des ségas. Je crois que ça a touché les Malgaches. On est passé à la télévision. À cette époque, je n'étais encore jamais allé à Madagascar. J'entendais parler de ce pays vaguement, et je ne savais pas du tout comment les gens vivaient là-bas. La misère, c'est d'abord ce qui m'a le plus marqué. J'ai aussi ressenti des choses fortes qui étaient comme un signe de mon attachement à ce pays. Au moment de rentrer à La Réunion, on a loupé l'avion et on a dû attendre longtemps avant de trouver des places sur un autre vol… Une fois à La Réunion, mon père a voulu que je reparte avec lui à Antananarivo. Il était touché par ce que j'avais vécu. Mais je ne voulais pas y retourner tout de suite et il est parti seul.

---

24. Fondé au début des années 1960 par des membres de la bourgeoisie dionysienne, le Groupe Folklorique de La Réunion est actuellement le plus ancien groupe de ce genre à La Réunion. Bernadette Ladauge, sa principale animatrice, est reconnue comme une spécialiste du quadrille créole et des danses créoles d'origine européenne.

25. Cymbale *hi hat*.

26. Compétition multi-sport, créée en 1979, où se rencontrent, tous les quatre ans, des représentants des Comores, de Madagascar, de Mayotte, de Maurice, des Seychelles, des Maldives et de La Réunion.

Plusieurs éléments essentiels de l'existence actuelle d'Olivier sont donc adossés à son apprentissage et à son parcours de musicien, les facettes familiales, affectives, religieuses et musicales de son itinéraire étant intimement liées. Au final, l'apprentissage d'Olivier, et la façon dont il le raconte, témoigne d'axes interdépendants : pluralité des sources et des modes d'apprentissage, relation à l'efficacité religieuse et à la légitimité qui en ressort, rencontre et appui de personnalités importantes, voyages… Tout ceci est investi dans le récit d'une destinée à plusieurs dimensions (culturelle, familiale et professionnelle) qui s'alimentent entre elles.

Fondation de Lindigo et création d'un répertoire polysémique

En 1999, Olivier, Lauriane (sa compagne) et « Dado » (son frère) fondent Lindigo. Le nom donné au groupe est celui d'une plante médicinale utilisée à La Réunion comme un « rafraîchissant » :

> Dès le départ, on a appelé notre groupe Lindigo. L'idée de ce nom nous est venue par mon cousin Damien et un de ses amis. Parallèlement à Lindigo, je jouais avec eux dans le groupe Dan kèr. Quand on répétait, Damien me disait parfois en m'appelant par mon surnom « Gogo » : « Hé Gogo ! Tu es comme l'indigo, tu rafraîchis ! » L'indigo est un « rafraîchissant ». C'est une plante médicinale et Damien voulait dire que j'apportais quelque chose de bon à sa musique. Ca nous a plu et on a pris ce nom pour notre groupe.

Cette idée, évoquée ici de façon indirecte, du *maloya* qui « guérit » ou qui « fait du bien » a été développée par d'autres artistes de *maloya* avant et après Lindigo. Elle témoigne des liens, directs ou symboliques, qu'entretient ce genre avec la « fonction thérapeutique » du culte des ancêtres (Dumas-Champion, 2008 : 125-130). Elle s'articule, dans une autre mesure, avec le caractère « réparateur » de la parole du *maloya* comme « ressassement » et « production d'une forme de mémoire collective » liée au « récit des origines » (Gangama, 2007b)[27].

Jusqu'en 2004, le répertoire de Lindigo est constitué des premières compositions d'Olivier ainsi que de reprises de chants « traditionnels » et d'artistes connus ayant enregistré des disques et se produisant sur scène (Danyèl Waro, Granmoune

27. « C'est dans un souci thérapeutique ou réparateur que les textes ressassent ces mêmes histoires. Les textes (du *maloya*) s'adressent à un nous collectif convaincu de ces malheurs ou ils tentent de guérir la population tout entière de ses maux, de ses souffrances, des exactions subies en rappelant avant tout le récit des origines. » (Gangama, 2007b : 217-218.)

Lélé, Zangoun…). Lindigo joue alors occasionnellement lors d'animations commerciales dans les supermarchés ou, de façon plus spontanée, dans les rues et sur les places publiques de quelques villes de l'Est. Durant les premières années d'existence du groupe, Lindigo constitue en fait une activité musicale d'Olivier parmi d'autres. Avec Lauriane, Dado et quelques autres membres de la première équipe de Lindigo, il se produit surtout lors de *sèrvis kabaré*, activité qu'il considère comme étant son « métier[28] » de l'époque. Il intègre aussi, en tant qu'instrumentiste, d'autres formations de *maloya* (Grinn do fé, Françoise Guimbert, Dan Kèr, Destyn, El Diablo…) avec lesquelles il fait quelques voyages en dehors de l'île, en Corse et en Afrique notamment. Cette période, durant laquelle Olivier exerce au sein de groupes dont il n'est pas le *leader*, paraît marquée par une pluralité d'opportunités et d'engagements. Sont alors mis en balance, d'un côté, sa personnalité musicale et sa propension à se distinguer et, de l'autre, son désir de rester fidèle aux groupes au sein desquels il est engagé artistiquement. Tout en se familiarisant avec les dispositifs et les réseaux institutionnels de soutien à la création et à la diffusion musicale, il prend la mesure de la compétition (relative) existant entre groupes de *maloya* :

> J'ai participé en 2003 à l'album du groupe Destyn. J'ai chanté deux titres sur ce disque et j'ai aussi fait des arrangements musicaux. Le groupe s'est qualifié en super finale de la Clameur au Bato fou[29]. Dans le concours, il y avait aussi le groupe El Diablo qui avait déjà une réputation. Ils devaient faire une tournée en Afrique, qui était subventionnée. Au Bato fou, ils m'ont repéré et m'ont surnommé « Jean-Luc, le monstre ». Je crois que c'était parce que j'avais une grosse touffe de cheveux. Un jour, un des musiciens d'El Diablo m'a appelé. Il m'a dit : « Allo ? Jean-Luc ? ». J'ai cru qu'il s'était trompé de numéro car je ne m'appelle pas Jean-Luc ! C'était quelque temps avant la super finale. Il m'appelait pour m'annoncer que j'étais convoqué à une réunion à la DRAC[30]. C'était mon premier contact avec les institutions culturelles. Je suis arrivé le jour de la réunion avec ma touffe de cheveux ! À cette époque, je me fichais de mon apparence. Je ne connaissais pas trop les gens de la capitale. Pendant la réunion, on m'a demandé de participer à la tournée d'El Diablo en Afrique, car il leur manquait des musiciens. Mais on allait jouer en super finale au même

28. Les prestations des musiciens de *maloya* qui jouent dans les *sèrvis kabaré* sont susceptibles d'être rémunérées.

29. Salle de spectacle du Sud de La Réunion, connue dans les années 2000 pour l'organisation de tremplins musicaux.

30. Direction Régionale des Affaires Culturelles.

moment et je ne voulais pas manquer le concert. Comme les uns et les autres insistaient, j'ai finalement rejoint El Diablo.

Durant cette période, Olivier commence à composer. En quelques années, il passe, de son propre aveu, par deux étapes, ce passage étant abordé comme une forme de maturité musicale. Ses premiers textes sont marqués par le style « militant » et revendicatif que l'on trouve dans le *maloya* des années 1980-1990 et qui n'est sans doute pas étranger aux premières influences de Lindigo :

Depui byin lontan	*Autrefois*
Té tap si té joué *maloya*	*On frappait ceux qui jouaient*
du maloya	
Jordi la évolué	*Aujourd'hui, les choses ont évolué*
I vé pu èt komandé	*On ne veut plus être commandé*
Parske zot la invant in lwa	*Parce qu'ils avaient inventé une loi*
Té momon pou arèt joué *maloya*]	*Pour arrêter de jouer le maloya*

Ce type de texte est encore présent à La Réunion : la dimension mémorielle du *maloya* y est abordée sous un angle collectif et la relation au passé s'inscrit dans un discours explicite de défense culturelle[31]. Bien qu'Olivier n'ait pas complètement abandonné ce registre, il contraste avec une partie importante des chants composés pour Lindigo à partir de 2003 et 2004. Relevant d'une autre façon de faire et d'autres registres de langage, ces chants d'un type sensiblement différent constituent, d'après lui, sa véritable « originalité ». Ne s'écartant pas des thématiques liées à la défense culturelle et mémorielle, les compositions d'Olivier se distinguent par plusieurs traits caractéristiques.

Parmi eux, l'utilisation du malgache constitue une des marques de fabrique centrales des chants de Lindigo jusqu'en 2006-2007. Le recours à d'autres langues que le créole existe bien dans le *maloya* avant Lindigo. Le Rwa Kaf, cité en référence par Olivier, et Gramoune Lélé, autre vedette de *maloya* de l'Est de l'île, chantaient en employant par exemple du malgache, dans des variantes plus ou moins créolisées. Dans le cadre des *sèrvis*, on parle à ce propos de chants en *langaz*, le terme *langaz* désignant les langues ancestrales ou « censées l'être » (Marimoutou, 2008 : 163). Il est souvent difficile de savoir à quelle langue d'origine renvoient précisément ces chants (dont le sens précis reste parfois obscur pour les chanteurs eux-mêmes) en raison des phénomènes de créolisation linguistique

31. À ce sujet, voir Gangama, 2007b.

qui les caractérisent[32]. Ce qui compte est qu'ils sont considérés comme relevant de la « langue des ancêtres ». C'est précisément à cette considération que s'articule le fait de chanter en malgache pour Olivier[33] :

> Au départ, j'écrivais en créole. Ce n'est qu'après mon voyage à Madagascar pour les Jeux des îles que j'ai mis des phrases en malgache dans mes textes en créole. À son retour de Madagascar papa m'avait ramené une méthode de malgache car il voulait que j'apprenne cette langue. Il voulait que je puisse m'exprimer en *langaz*, comme les ancêtres. J'ai donc commencé à apprendre le malgache avec la méthode, mais je ne savais pas trop comment prononcer. J'ai d'abord mémorisé les jours de la semaine, sans aller beaucoup plus loin.

Le recours à la « langue des ancêtres » n'est cependant pas réalisé de façon systématique et exclusive. Il laisse au contraire place à une diversité de sources d'inspiration qui témoignent de procédés de composition marqués par l'intertextualité et la pluralité des plans et des registres linguistiques et identitaires :

---

32. En l'absence d'étude approfondie sur cette question, on parle fréquemment, et de façon le plus souvent hypothétique, de « malgache créolisé ». Cependant, Teddy Gangama (2007 : 245a) a bien souligné la complexité linguistique des chants des *sèrvis kabaré*. À propos de la parole des ancêtres telle qu'elle s'exprime durant les *sèrvis*, il écrit : « […] lors des transes, il y a une forme de langage qui est tenue par les « possédés » lorsqu'ils transmettent la voix et la parole des ancêtres ou encore lorsqu'ils s'adressent à eux. […] il y a à ce moment précis un mélange de langues créole et autre (malgache ou tamoule) tellement fort que le discours ne peut être considéré comme construit et cohérent. Il s'agit de mots, de tournures de phrases, de locutions figées, de formes non attestées des langues en présence. Il y a toutefois une interprétation possible du discours et s'il peut être interprété, il sera rarement discuté. »

33. À propos du *langaz* dans la production du texte du *maloya*, Carpanin Marimoutou précise : « Les différentes études menées sur le *sèrvis kabaré* […] montrent de quelle manière le *maloya* est lié à des pratiques de mise en relation avec une autre dimension du réel et, plus précisément, comment il permet à la fois la constitution des figures de l'ancestralité et la construction sans cesse renouvelée du lien entre les ancêtres et leurs descendants. Cette inscription, cette (re)création du lien impliquent la prise en compte des langues et des langages de l'ancêtre, implique (sic) le fait que sa parole, d'une façon ou d'une autre, habite la parole de l'héritier comme la langue de ce dernier est habitée par celle des ancêtres, devient ce qu'on appelle, en créole réunionnais, *langaz*. Le *langaz* des ancêtres, reproduit par les héritiers (ou censés l'être dans la représentation qu'ils se font de son énonciation), ramène ces derniers dans l'espace contemporain. Rien n'est donc plus matériel que cette descente de l'immatériel ; non seulement elle engage les corps et les mémoires mais elle construit aussi matériellement la langue et le langage du *maloya*, ses modalités énonciatives et rhétoriques ; elle en produit le texte. » (Marimoutou, 2008 : 163.)

> Quand on a enregistré l'album *Misaotra mama*, j'écoutais beaucoup le chanteur malgache Jaojoby[34]. Il avait une chanson qui disait : « Misotra mama yé ka, misotra mamé… » Je ne comprenais pas bien le sens du texte au départ, mais les mots m'attiraient. J'ai développé ce motif sur un air de *maloya*. J'ai aussi commencé à employer le mot Zanahary qui veut dire Dieu en malgache. C'est un mot qui n'était pas encore très répandu. Je l'ai utilisé dans la composition qui a servi de titre à l'album (*Misaotra mama*).

La « malgachisation » des textes de Lindigo a aussi son pendant musical à travers certaines constructions mélodiques et l'usage d'instruments inhabituels dans le *maloya* : luth *kabosy*, accordéon diatonique, *valiha*… Procédant d'une forme de « retour aux sources », elle n'en participe pas moins à la construction d'une idiosyncrasie qui a trait notamment à la diversité des registres linguistiques et musicaux mobilisés et à la construction, non ou peu narrative, d'une partie des chants de Lindigo :

> Un de nos musiciens a demandé une fois à une Malgache si ce qu'on chantait était correct. Elle lui a répondu que nos phrases étaient compréhensibles. Elle a aussi dit que c'était comme si on combinait des phrases qui n'ont pas de lien direct entre elles. C'est quelque chose qu'on retrouve aussi dans le *maloya*, notamment chez le Rwa Kaf. Notre *maloya* à nous, c'est ça…

« La kazanou », un des chants de Lindigo ayant connu le plus de succès à l'échelle insulaire, est typique de la polysémie langagière mobilisée par Olivier. Composé après un séjour à Diego, il témoignerait, d'après Victor Randrianary (qui a réalisé en grande partie la transcription et la traduction des passages en malgache du texte ci-dessous[35]), de l'usage d'un malgache régional (du Nord)[36] qui alterne avec des expressions créoles (que nous avons soulignées dans le texte) :

34. Jaojoby, qui s'est produit à de nombreuses reprises à La Réunion dans les années 1990-2000, est considéré comme le « Roi du *salegy* ».

35. Cette traduction de Victor Randrianary a été complétée par quelques éléments fournis par Olivier.

36. Communication personnelle de Victor Randrianary.

Alô tsika	*Allons-y*
Handeha[37]	*Sur le chemin*
Alô tsika	*Allons-y*
Handeha	*Sur le chemin*
La kazanou la	*Notre maison*
Handeha	*Allons-y*
La kazamoin la	*Ma maison*
Handeha	*Allons-y*
Ô la kazanou la	*Notre maison*
Nome zaho	*On m'a donné*
Hidese	*Hidese*[39]
Nome za toaka mena	*On m'a donné du rhum (?)*
Hidese	*Hidese*
Nome za tantely	*On m'a donné du miel*
Hidese	Hidese
Nome za rano	*On m'a donné de l'eau*
Hidese	Hidese
Nome za robaka[38]	*On m'a donné des cigarettes*
Hidese	Hidese
Nome za ronono	*On m'a donné du lait*
Hidese	Hidese
Nome za ombilahy	*On m'a donné du bœuf*
Hidese	Hidese
Nome za ro gisa	*On m'a donné une oie*
Hidese	Hidese
Nome zaho	*On m'a donné*
Alô tsika	*Allons-y !*
Handeha	*Sur le chemin*
Alô tsika	*Allons-y !*
Handeha	*Sur le chemin (ou aussi : allons-nous)*
Veloma veloma	*Au revoir, au revoir*
Hidese	Hidese
Veloma veloma	*Au revoir, au revoir*
Hidese	Hidese
Ousa ousa	*Où ça ?*
La kazanou la	*Dans notre maison (chez nous)*
Ô Zazakely	*Les enfants*
Doné kalou pilon	*Dansons ! Dansons !*
Lakazanou la	*Dans notre maison (chez nous)*
Ôzazakely ê (zazakele)	*Les enfants*
Doné kalou pilon	*Dansons ! Dansons !*
Lakazanou la	*Dans notre maison (chez nous)*

37. D'après Victor Randrianary, il s'agit du verbe aller, conjugué au futur.

38. Phrase traduite par Olivier.

39. D'après Olivier, ce terme en *langaz* au sens plutôt obscur est employé dans les *sèrvis kabaré* et reste difficilement traduisible.

Musicalement, ce chant respecte dans ses grandes lignes une des formes archétypales du *maloya*, particulièrement présente dans les *sèrvis*, où la répétition de phrases courtes, exécutées en alternance entre un soliste et un chœur est traitée comme telle, sans arrangements musicaux ostentatoires (harmonisations vocales sophistiquées, *breaks*, solos…)[40]. Accompagné par un *instrumentarium* réduit (*roulèr*, *kayamb*, *pikèr*, cymbale « charleston[41] »), il repose en grande partie sur l'interprétation vocale d'Olivier dont l'intensité et « l'intention » augmentent progressivement, conférant ainsi une dynamique à la répétition. Le contenu du texte, qui n'est pas compréhensible immédiatement par les Créoles, se veut lui-même, d'après Olivier, une évocation du *sèrvis* et des offrandes rendus aux ancêtres dans le cadre de ce culte. L'utilisation de la première personne peut être interprétée comme l'expression d'une sorte de « possession symbolique », Olivier incarnant la voix d'un ancêtre à qui l'on fait des offrandes :

> À la fin de « Lakazanou », je dis en malgache « donne-moi du rhum », « donne-moi du miel », « donne-moi du lait », « donne-moi de l'eau »… C'est comme les offrandes qu'on fait aux ancêtres. Et le chant se termine par « Véloma » qui veut dire « Au revoir ». Ça évoque leur départ après les offrandes.

Cet hommage rendu aux ancêtres, à travers l'évocation du culte, est présenté par Olivier comme participant à l'aboutissement et au caractère culturellement ancré des projets de Lindigo. Jouer pour les ancêtres, en leur rendant hommage (par la musique, les costumes, la scénographie…) serait en ce sens d'une portée importante pour la carrière et la réussite du groupe. Au départ, cette orientation aurait même concouru à placer la relation au public au second plan :

> Au début, on montait sur scène en portant des lambas[42] qu'on avait achetés à Diego. J'avais eu cette idée en voyant Jaojoby. Au départ, mes musiciens étaient réticents. Ils se demandaient comment ça serait perçu [les lambas ne sont pas couramment portés à La Réunion]. Je leur ai répondu : « Si vous voulez jouer avec moi, il le faut le faire "avec le cœur".[43] » Pour moi, on allait jouer en priorité pour les ancêtres. On devait assumer notre côté "roots". Que le public rie ou pas, qu'il aime ou pas, ce n'était pas

40. Victor Randrianary (communication personnelle) décèle par ailleurs, dans l'accompagnement instrumental, une affinité avec le rythme *jihé* présent dans le Sud de Madagascar.

41. Cymbale « hi hat ».

42. Pagnes traditionnels malgaches.

43. Avec sincérité.

> notre problème le plus important. En nous voyant monter sur scène, les gens ont d'abord pensé que nous étions des Malgaches ou des Comoriens. Mais non ! On venait de Paniandy, juste à côté…

L'affinité qui unit les chants et les performances scéniques de Lindigo avec l'univers des *sèrvis kabaré* s'inscrit rapidement dans un débat d'authenticité qui, impliquant d'autres groupes de *maloya*, concerne l'entrée, dans le monde du disque, de la scène et des médias, de références religieuses et musicales liées à l'efficacité rituelle et à la communication avec les ancêtres. Lindigo, comme d'autres groupes s'illustrant dans un certain « renouveau malgache » (Lagarde, 2008b), fut plus ou moins ouvertement accusé de jouer des chants « sacrés » sur scène, espace qui n'est pas considéré comme leur étant approprié en raison de sa déconnexion du rituel et des précautions qu'il implique en matière de communication avec l'au-delà. Sur cette question, Olivier distingue deux types de chants. Ceux qu'il considère comme « sacrés » sont joués, de façon plus ou moins systématique, à des moments précis du rituel (sacrifices, appel des ancêtres après dépôt des offrandes, procession de minuit, fin du *sèrvis*…)[44] : ils y tiennent une fonction structurante forte et ne sont effectivement pas exécutés sur scène et sur disque par Lindigo. Mais le *sèrvis*, qui conjugue des dimensions festives et cérémonielles, comprend nombre d'autres chants dont l'identité, « sacrée » ou « profane », reste labile selon les pratiques, les musiciens et les contextes considérés[45].

L'objectif musical affiché d'une cérémonie étant de contenter les ancêtres, la question de la sacralité, qui fait l'objet de discussions dans le milieu des musiciens de *maloya*, paraît de fait souvent poreuse dans la pratique. Ainsi, il existe un ensemble de chants connus et pratiqués dans les *sèrvis*, qui, bien que susceptibles d'y jouer un rôle cultuel, n'en sont pas moins connectés à l'industrie du disque et à la scène. Les compositions de Lindigo, elles-mêmes fortement rattachées à l'ancestralité et à la mémoire des origines, sont parfois reprises dans les *sèrvis* (sans que la question de savoir si elles sont « sacrées » ou non ne paraisse déterminante). Dès lors qu'elles renvoient à la notion d'hommage et qu'elles recouvrent un registre textuel et musical évoquant le *sèrvis* et les ancêtres, elles y trouvent une place :

---

44. Pour des descriptions détaillées d'un *sèrvis kabaré* incluant plus ou moins précisément la dimension musicale voir Lagarde (2008a) et Dumas-Champion (2008).

45. À ce propos, la position de Dumas-Champion, qui établit une distinction nette entre *maloya* « rituel » et *maloya* « profane » (2008 : 155), est nuancée, voire contredite, par les analyses de Lagarde (2008 : 151, 2009 : 95-96), Marimoutou (2008 : 163) et Samson (2008 : 83-84).

> Quand je compose mes morceaux, je les écris la plupart du temps pour les ancêtres. Je chante pour mon grand-père malgache, ma grand-mère malgache. C'est une façon de leur rendre hommage. Il faut alors chanter « avec le cœur ». Parfois, je suis même pris de frissons sur scène… Mais ce ne sont pas des chants sacrés à proprement parlé.

Ce point, sur lequel s'ancre le débat sur la sacralité du *maloya* des *sèrvis*, peut également être appréhendé sous un angle plus stratégique. En mettant en valeur la langue et la musique des ancêtres dans ses compositions, Olivier exprime la légitimité de Lindigo dans le champ du *maloya*. Le lien que met en scène Olivier avec ses ancêtres peut de fait être interprété comme un marqueur d'authenticité, le *maloya* étant lui-même pensé comme un héritage collectif des anciens. Dans ce cadre, le *sèrvis* (comme espace de communication avec les ancêtres) est à l'heure actuelle régulièrement appréhendé comme la « source » ou le « terreau » originel du genre.

En exprimant de façon artistiquement originale sa mitoyenneté avec l'univers cérémoniel, ce que tous les musiciens de *maloya* ne sont pas en mesure de faire,

© Guillaume Samson

4. Olivier en répétition, chez lui à Paniandy, avec son groupe et le bassiste réunionnais Didyé Kérgrin (à droite), novembre 2011.

Olivier bénéficie ainsi d'une position valorisante qui a été susceptible de rejaillir sur la carrière de Lindigo. Incarnant le « *maloya* des ancêtres », Lindigo, dont le nombre de prestations scéniques augmente et se diversifie à partir du milieu des années 2000, multiplie les apparitions sur les projets musicaux (disques, scènes) d'artistes plus ou moins connus qui s'inscrivent dans d'autres styles, comme le *maloya* électrique et la chanson créole (Didyé Kérgrin) ou encore le dancehall réunionnais (Kaf Malbar, DJ Dan…). Dans ces styles musicaux, où la revendication identitaire et culturelle reste centrale, les liens avec les ancêtres sont beaucoup moins prégnants. La proximité reconnue de Lindigo avec la « Tradition » du *maloya* paraît dès lors constituer une source de légitimation artistique et culturelle dont peuvent bénéficier, par le biais de la collaboration, des artistes qui, en raison de leurs choix musicaux, ne peuvent faire valoir une relation « directe » avec la « source » du genre. En retour, Lindigo bénéficie d'une visibilité croissante et diversifiée qui est susceptible de favoriser sa renommée et de lui permettre de toucher un public plus nombreux.

Carrière musicale : notoriété et défense culturelle

Les dimensions culturelles développées par Olivier et les enjeux professionnels qu'il poursuit paraissent donc interdépendantes. Depuis 2008, Lindigo, ou Olivier en tant que *leader*, font souvent office d'invités (en « *featuring* ») sur des projets scéniques ou phonographiques, ce qui témoigne de la place qu'ils occupent aujourd'hui dans le champ musical réunionnais. Lindigo se situe ainsi parmi les quatre ou cinq groupes de *maloya* réunionnais reconnus comme « professionnels[46] » existant à La Réunion. En un peu plus de dix ans d'existence, le groupe est en fait passé par trois « cercles[47] » de notoriété plus ou moins hiérarchisés, qui sont investis de façon variable dans le témoignage d'Olivier.

Les *sèrvis* et la participation à des fêtes de quartier constituent le premier cercle. La réputation acquise par Olivier dans les cérémonies aurait ainsi permis à Lindigo de bien diffuser son disque, en facilitant notamment la vente au porte à porte. En retour, le disque, par sa proximité avec le culte des ancêtres, aurait accru sa popularité dans les *sèrvis.* Le fait d'avoir suffisamment « battu le terrain »

46. La reconnaissance de Lindigo comme un groupe « professionnel » par le milieu culturel réunionnais concerne à la fois ses compétences musicales et le fait que la plupart de ses membres vivent de la musique en tant qu'intermittents du spectacle.

47. Je reprends ici, en l'adaptant à la situation réunionnaise et à la carrière de Lindigo, la notion de « cercle » développée par Julien Mallet dans son analyse du « système *tsapiky* » (Mallet, 2008 : 215-240).

des animations populaires, des cérémonies et des fêtes familiales est appréhendé comme un avantage pour le groupe qui aurait pris, par ce biais, la mesure des aspirations du « peuple » :

> Certaines personnes aiment voir les artistes de près. Ils veulent voir Lindigo en live. Ils viennent danser en discothèque en famille, en couple ou entre amis. Ce qu'ils veulent, c'est danser sur la musique qu'ils ont l'habitude d'écouter sur CD. J'aime le côté populaire, le côté famille, convivial. Le public d'un mariage ou d'un anniversaire n'est pas le même qu'un public de discothèque ou de concert. Dans un mariage, les gens font une surprise aux mariés en nous invitant. Il arrive que la mariée pleure. Il y a une telle émotion à ce moment-là ! On arrive parfois là comme un cadeau pour les mariés. Alors on leur souhaite le bonheur. On chante pour qu'ils aient une vie heureuse. Aujourd'hui, nous sommes populaires. Si je ne faisais pas les mariages, les discothèques et tout ça, on serait un groupe de *maloya* qui joue uniquement en salle, et parfois dans les *sèrvis*. À force de voyager, de côtoyer des grands musiciens, on a acquis un talent musical. Mais quand on joue dans un mariage, on doit faire une musique simple, qui concerne le peuple. Aujourd'hui, je joue avec des ségatiers[48], je côtoie des musiciens de jazz, de rock, ou de reggae. Ca me donne une certaine vision musicale. Mais quand on me demande pour un baptême, une communion ou un anniversaire, alors je joue simplement. Comme ça, je continue à ressentir ce dont le peuple a besoin. J'amène le *maloya* dans ce contexte familial et festif.

Ceci motive, chez Olivier, le désir de continuer à investir les scènes populaires et familiales (fêtes de quartier, discothèques, mariages, communions, *sèrvis kabaré*…), la proximité apparaissant comme déterminante dans la réponse aux attentes du public. L'idée que la réussite d'Olivier tient en partie à sa connexion avec les milieux populaires, d'où il est originaire, participe à la conscience d'avoir à investir des espaces de performance variés (en plaçant le « peuple » au cœur des préoccupations culturelles et identitaires du groupe). Ce premier « cercle » de notoriété est toujours valorisé par Olivier qui affirme ne pas vouloir se couper du peuple au profit d'un projet exclusivement dédié au « spectacle vivant » institutionnalisé et à une carrière valorisante en termes d'image. Ces espaces de performance et de diffusion participent aussi, plus concrètement, de la conquête d'un public, la relation de proximité établie dans les mariages nourrissant une forme particulière de vedettariat.

48. Joueurs de séga (forme de chanson populaire créole).

Le deuxième « cercle », investi semble-t-il par Lindigo aux alentours de 2003-2005, concerne les réseaux réunionnais de la culture et du spectacle vivant. La façon dont Olivier présente son inscription dans cet espace est significative des enjeux liés à la poursuite d'une carrière sur l'île et des hiérarchies à gravir dans l'accès aux espaces de diffusion locaux. Lindigo a d'abord joué dans un contexte associatif plutôt amateur : soirées littéraires et artistiques à l'Université, concerts caritatifs, associatifs… Olivier insiste à ce propos sur les témoignages de sympathie reçus de la part de personnages connus du milieu des militants culturels et de la part de quelques figures emblématiques du *maloya* :

> Nous avons commencé à être connus en dehors de l'Est après la sortie de notre premier album. En 2003, nous avons joué à la marche pour la Palestine au Barachois. Serge Sinimalé[49] et son groupe Cimendef étaient là. Il y avait aussi d'autres chanteurs qui avaient du succès à cette période. Après notre passage sur scène, ils sont venus nous voir pour nous féliciter. Pendant qu'on jouait, Danyèl Waro a aussi dansé devant le podium. Pour nous, c'était une marque de reconnaissance. On a chanté « Yélo », « Madagascar ». Nous étions un peu intimidés, car on jouait devant des artistes connus. Après plusieurs prestations de ce genre et après la sortie de notre premier disque on a été invités à faire nos premières grosses scènes dans des festivals locaux.

Cette période, où Lindigo répond à des engagements hétéroclites, marque les prémices du passage vers un encadrement administratif plus structuré. Plusieurs managers amateurs se succèdent. Le tournant vers un troisième « cercle » a lieu au milieu des années 2000, suite à quelques grosses scènes locales (Nuits du Piton, festival Sakifo) et à une tournée à Madagascar soutenue par une Scène de Musique Actuelle (SMAC) de La Réunion. Le groupe engage alors une période de collaboration avec un nouveau manager, l'objectif étant de professionnaliser financièrement les musiciens en développant les activités du groupe à l'extérieur de l'île. Ceci renvoie à une aspiration forte d'Olivier et Lauriane, sa compagne, qui deviennent intermittents du spectacle. Les autres musiciens de Lindigo acquièrent également ce statut. Celui-ci implique, d'une part, de rentabiliser les prestations du groupe sous forme de cachets. Il incite par ailleurs à penser les créations musicales et les performances scéniques de Lindigo sous l'angle de « l'exportation » (thème central des politiques culturelles à La Réunion depuis une quinzaine d'années). Olivier et son entourage s'inscrivent dans des enjeux

49. Serge Sinimalé (1940-2008) était un militant culturel réunionnais. *Leader* du groupe Cimendef, il était reconnu pour sa grande connaissance du *maloya* et de la culture créole en général.

nouveaux relevant autant de la gestion administrative et humaine du groupe que de l'insertion dans des réseaux de collaboration (artistiques, institutionnels…) nationaux et internationaux. La question des choix artistiques ainsi que la mobilisation d'un ensemble de ressources (humaines, logistiques, financières…) et de compétences nécessaires à la poursuite de leur carrière deviennent prégnantes. Pouvant *a priori* être commenté, pensé, envisagé par l'ensemble des collaborateurs de Lindigo (tourneurs, manageurs, producteurs…), le projet du groupe est susceptible de faire l'objet de négociations diverses.

En s'entourant de professionnels du spectacle à La Réunion et à Paris, qui ont envisagé les potentiels du groupe « à l'exportation » (à l'extérieur de La Réunion), Olivier mène une réflexion sur le format et les choix esthétiques de Lindigo, tant en ce qui concerne la musique, que l'identité scénique ou graphique des disques. De même, la question des publics et des espaces de performance ciblés par la musique de Lindigo se fait plus récurrente. À propos de la composition graphique de la pochette du troisième disque de Lindigo (coproduit avec un producteur parisien), Olivier témoigne :

> On a une vision locale des choses. Mais en France, ils ont une autre vision, c'est un autre public. Donc il fallait créer une pochette qui les attirait aussi. Nous créons pour notre pays, mais nous voulons aussi nous exporter. Soit tu veux t'exporter, soit tu veux rester local, quartier. C'est une question importante. Comme on voulait franchir le pas avec l'album *Lafrikindmada*, la question s'est posée à propos de la pochette du disque. On travaillait avec un producteur à Paris et ce n'était pas évident. C'était une première pour moi.

L'association Lindigo assume aujourd'hui la gestion administrative du groupe, Olivier et Lauriane faisant office de managers au niveau local. Au niveau national, Lindigo collabore avec un tourneur et producteur parisien (Hélico). Olivier est en fait susceptible de mobiliser un grand nombre de ressources à travers des collaborations diverses qui témoignent de la volonté (nécessaire) d'avoir une actualité artistique aussi permanente que protéiforme et de conserver une liberté d'action et d'expression. Les arguments d'ordre culturel s'articulent ici à la poursuite d'une carrière où le maintien dans le régime de l'intermittent reste déterminant.

Depuis 2007, où Olivier et ses musiciens avaient participé à une résidence au Centre Culturel Albert Camus (à Antananarivo) avec le groupe malgache Tambours gasy, Lindigo multiplie les rencontres avec des artistes étrangers. En 2009 et 2010, le groupe a participé à une création « en résidence » avec la troupe de danseurs sud-africains Via Katlehong. L'objectif était de produire un spectacle musical et chorégraphique mettant en scène les liens culturels existant entre

l'Afrique (ici l'Afrique du Sud) et La Réunion. Ce projet, qui a bénéficié de l'appui d'un chorégraphe a été créé avec l'ambition de « tourner » en Europe et ailleurs. Il a été joué à la Cité de la musique à Paris, en province, et à La Réunion. En février 2011, Lindigo a par ailleurs effectué une tournée de plusieurs dates au Brésil, qui a donné lieu à une rencontre culturelle avec des associations de musiciens de *samba de roda*[50], dans la région de Santo Amaro. Ce séjour faisait suite à la participation du groupe, en 2009, au Festival da Arte Negra à Belo Horizonte. Il a par ailleurs fait l'objet d'un reportage intitulé en français « Croisées métisses » et en anglais « Creole Cousins[51] », qui mettait notamment en valeur les liens et affinités culturelles existant entre Afro-brésiliens et Réunionnais d'origine africaine, évoquant une sorte de panafricanisme des diasporas créoles. Ce registre alimente

© Guillaume Samson

5. Olivier sur scène, champ de foire Bras-Panon, novembre 2011.

50. Forme de samba traditionnelle de la région de Bahia, inscrite au Patrimoine Culturel Immatériel de l'UNESCO en 2005. Le *maloya* a, quant à lui, été inscrit au PCI en 2009.

51. *Croisées métisses, portrait de Lindigo au Brésil* (« Creole Cousins. A Portrait of Lindigo in Brazil »), réal./prod. *Valentin Langlois*, *Laurent Benhamou*, Paris, 2011 (52 minutes), HD.

un autre type d'affiliation identitaire pour Lindigo dont le dernier album, édité en 2011, s'intitule de façon significative *Maloya Power*. Déjà présente dans le disque *Lafrikindmada* (qui valorisait trois « racines » centrales pour Olivier : l'Afrique, l'Inde, Madagascar), cette référence à l'Afrique et à ses diasporas se traduit, à l'instar de celle faite à Madagascar, par l'intégration sur scène et/ou sur disque d'instruments nouveaux originaires d'Afrique de l'Ouest (*djembé*, *dum dum*, *balafon*) et du Brésil (tambours de *batucadas*), ainsi que de procédés musicaux s'y référant plus ou moins ouvertement (solos, polyrythmies…). Cette intégration d'instruments et de techniques musicales nouvelles cohabite, dans la création musicale d'Olivier, avec le désir de continuer à composer une partie de ses chants dans un style « simple », proche de celui du *maloya* « traditionnel » et des *sèrvis*. Alimenté par les voyages et les rencontres, l'élargissement de la « palette » musicale de Lindigo paraît ainsi toujours adossé à l'ancrage de son répertoire dans les formes anciennes et considérées comme « authentiques » du genre.

On comprend ici combien les discours culturels et musicaux restent indissociables de leurs cadres d'élaboration et de production, chaque « cercle » étant susceptible d'avoir ses propres effets sur la création musicale et la réflexion qui l'entoure. Il ne s'agit évidemment ni de conclure au caractère purement stratégique de ces discours, ni de postuler, à l'inverse, que le message culturel prévaut et survit en quelque sorte aux contraintes de la carrière. La nécessité de faire dialoguer ces deux niveaux est ainsi présente en filigrane dans les propos d'Olivier, qui associe en partie son développement et sa visibilité artistiques à l'ancrage culturel et social de son propos. C'est un peu comme si la valeur et le succès de Lindigo étaient pensés comme proportionnels à l'hommage qu'il rend artistiquement à ses ancêtres, son « peuple » et ses « cousins ».

Contrairement à la position du *maloya* dans le champ musical réunionnais, qui est à la fois valorisé institutionnellement mais plutôt marginalisé dans les industries culturelles, le succès actuel d'Olivier et de Lindigo positionne ce que l'on peut considérer comme une sorte de défense culturelle et mémorielle, non pas uniquement comme une forme de lutte (dans le sens d'un abandon de soi pour le collectif), mais aussi comme la clé d'une carrière, et plus généralement d'une vie réussie, parce que placée en syntonie avec les « siens », à qui l'on rend hommage et que l'on sait contenter et représenter de façon originale.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Benoist (Jean), *Hindouismes créoles*, Paris, Éditions du CTHS, 1998.

Desroches (Monique), « Musique et identité culturelle des tamouls de La Réunion », *Au visiteur lumineux. Des îles créoles aux sociétés plurielles. Mélanges offerts à Jean Benoist*, Petit-Bourg, Guadeloupe, Ibis Rouge Éditions, GEREC-F/Presses universitaires créoles, 2000, p. 321-330.

Dumas-Champion (Françoise), *Le mariage des cultures à l'île de La Réunion*, Paris, Karthala, 2008.

Gangama (Teddy), *Maloya la pa nou la fé*, mémoire de master 2, Saint-Denis, Université de La Réunion, non publié, 2007b.

Gangama (Teddy), « Écrire le *maloya* : un discours du ressassement », *Francofonia*, n° 53, Autunno 2007a, p. 205-228.

Lagarde (Benjamin), « Du *lontan* au *koméla* : deux disques pour un avenir réunionnais », *Faire savoirs*, n° 7, décembre 2008a, p. 93-98.

Lagarde (Benjamin), « *O sa sèrvis alala kisa sa* ? Ethnographie d'un rituel réunionnais », *L'Univers du maloya*, Saint-Denis, Éditions de la DREOI, 2008b, p. 89-153.

Lagarde (Benjamin), « Le *maloya*, entre religions populaires et nouveau syncrétisme », *Religions Populaires et nouveaux syncrétismes*, Sainte-Clotilde, Université de La Réunion/Surya Éditions, 2011 : 85-99.

Mallet (Julien), *Le tsapiky, une jeune musique de Madagascar*, Paris, Karthala, 2009.

Mallet (Julien) et Samson (Guillaume), « Droit d'auteur, bien commun et création. Tensions et recompositions à Madagascar et à La Réunion », *Gradhiva*, n° 12, 2010, p. 117-136.

Samson (Guillaume), « Histoire d'une sédimentation musicale », *L'Univers du maloya*, Saint-Denis, Éditions de la DREOI, 2008b, p. 9-88.

Marimoutou (Carpanin), « Poétiques vernaculaires et modernités. Le *maloya* en textes », *L'Univers du maloya*, Saint-Denis, Éditions de la DREOI, 2008b, p. 155-197.

MCUR, *ZNK. Zarboutan Nout Kiltir*, Région Réunion, 2009.

© Flavie Jeannin

6. Damily au « Bar du marché » à Montreuil[1]

« De Tuléar à la France : Damily musicien de *tsapiky* »

Julien Mallet

Résumé : Figure emblématique du *tsapiky* de Tuléar (Madagascar), le guitariste Damily est l'un des principaux acteurs d'une musique fortement ancrée dans les pratiques locales mais qui a depuis peu étendu son cercle régional, à l'échelle nationale et internationale. En traversant les frontières ; de Madagascar à la France, d'un univers tuléarois liant cérémonies villageoises, cassettes et bals-poussières aux scènes occidentales et au monde des « musiques du monde », Damily est au cœur des reconfigurations d'un genre musical qu'il a contribué à forger, dont il est porteur et dont il devient, en quelque sorte, « ambassadeur ». Son parcours permet de saisir des problématiques et enjeux clés de la mondialisation, de la migration, des relations inter-culturelles et des processus identitaires.

Introduction

Le *tsapiky* a la particularité d'être une musique moderne, relevant, pour une part, d'échanges marchands (concert, enregistrement de cassettes, clips de puis peu) et, pour l'autre, de pratiques rituelles, notamment dans le cadre des cérémonies (mariage, enterrement, circoncision…) où il a une place centrale[2].

1. Toutes les photographies sont de Flavie Jeannin.

2. Pour une compréhension du *tsapiky* dans l'espace cérémoniel, voir Mallet (2008).

Le lien à la campagne est important pour comprendre ce que je caractérise comme un « système *tsapiky* » qui unit les espaces urbain et rural dans une relation circulaire. Les musiciens, majoritairement originaires de la campagne, intègrent des orchestres en ville, à Tuléar, où ils sont nourris et logés par le « chef d'orchestre » (propriétaire des instruments) qui les a recrutés : premier mouvement de la campagne vers la ville. Une fois que les orchestres ont acquis une certaine renommée, notamment par la réalisation d'une cassette, ils sont sollicités par la campagne pour animer des cérémonies, en fonction de cette notoriété : nouveau mouvement, vers la campagne.
Fortement rattaché à un territoire régional (Tuléar), le *tsapiky* a récemment étendu son cercle à la capitale Antananarivo par l'intermédiaire de quelques musiciens et à l'international à travers l'une de ses figures emblématiques, le guitariste Damily dont je suivrai le parcours ici. Ces musiciens ont choisi d'inscrire leur projet dans de nouveaux horizons, de porter le *tsapiky* en dehors de ses frontières, chacun à sa manière et selon les possibilités rencontrées. Damily, quant à lui, n'a jamais déployé son activité de musicien à Antananarivo. Il est passé directement de Tuléar à la France par le biais du mariage. C'est à partir de cette étape de sa vie que je le suivrai ici ; son parcours avant son arrivée en France ayant déjà fait l'objet d'un article publié ailleurs (Mallet 2002).

Résumé des épisodes précédents : de Tongobory à la France en passant par Tuléar[3]

Contrairement à trois de ses cinq sœurs et à ses deux frères (de même mère), Damily, né le 17 novembre 1968, ne connaît pas son père. Très jeune, il est élevé par ses grands-parents. Son grand-père, *mpitaha* (guérisseur), est un personnage important pour Damily. Dès son plus jeune âge, il est personnellement marqué par une forte expérience des croyances locales :

> Ma mère, avant moi, a accouché d'un garçon qui est mort […] le jour de ma naissance, mon grand-père a dit qu'il ne fallait pas me couper les cheveux jusqu'à l'âge de dix ans […] C'est une croyance malgache ça, parce que mon grand-père il croyait qu'il y avait des fantômes qui avaient tué le petit, donc pour me protéger des fantômes, parce que ça veut dire que ma mère n'avait pas de chance pour les garçons parce qu'elle a accouché de beaucoup de filles et quand elle a accouché d'un garçon il est mort, donc mon grand-père lui a dit : « Laisse-lui les cheveux longs pour qu'il ressemble à une fille pour tromper les fantômes. » Voilà, quand j'ai eu dix ans, ma mère m'a coupé les cheveux, après ça va, j'avais le droit de

3. Cette partie s'appuie sur l'article (Mallet 2002), dont elle reprend des éléments.

> jouer avec d'autres copains. Parce qu'à ce moment-là c'était difficile, par exemple comme si toi tu arrivais chez nous, tu me touches pas quoi, parce que si tu me touches tu payes. On dit que c'est *mifaratse*, *atrambo*, juste ma mère et mon grand-père et ma grand-mère et mon frère et ma sœur ont le droit de me toucher, mais pas les autres.

Guérisseur, le grand-père de Damily est aussi *ombiasa*, il maîtrise l'astrologie et l'art divinatoire. À la naissance de Damily, il lui donne son *anarambinta* (« nom du destin ») : Mbola, qui correspond au signe de l'épi ou de la vierge et au sixième mois malgache (asombola)[4]. Mbola (« encore ») est également un nom donné lorsqu'un enfant précédent est décédé ou a eu un grave problème. L'attribution du nom peut avoir de multiples fonctions, dont celle de conjurer le sort ou d'influer sur la destinée de l'individu qui le porte, comme le deuxième nom de Damily qui lui a été donné par sa mère : Anjarasoa (« bonne destinée », « qui est chanceux »).

À l'âge de douze ans Damily intègre l'école. En conflit avec le directeur, il est rapidement renvoyé. Sa mère l'envoie alors à Tuléar au collège luthérien. Au bout de quelques années, Damily quitte l'école. Son intégration à Tuléar passe alors par la constitution de nouvelles solidarités et l'inscription dans une certaine marginalité (bandes, délinquance). Lorsque la situation devient critique, la rupture est nécessaire, Damily retourne à Tongobory.

> Donc après : retour à Tongobory, mais ma mère n'avait pas envie que je reste avec elle : « Bon, tu vas aller à Bezaha », parce que là-bas il y a des cultures de riz, donc elle croit que s'il n'y a pas de travail là-bas, je pourrai cultiver le riz, j'avais une sœur qui faisait ça là-bas, elle voulait que j'aille faire la même chose là-bas pour me calmer, parce qu'elle pensait que c'est l'argent qui me faisait tourner la tête. Mais j'étais content de quitter Tuléar, car cela allait trop loin. Bon, donc je suis allé à Bezaha. Là-bas mon petit frère, Rakapo, jouait de la batterie dans un groupe qui s'appelait *Bazary sy groupe*. Rakapo a dit au propriétaire des instruments : « Bon, si tu veux, mon frère qui est là joue de la guitare. » […] Donc j'ai essayé et le mec a aimé et il m'a pris dans le groupe.

Damily n'a pas pu trouver en ville des conditions d'existence qui lui conviennent. La proposition de sa mère de gagner sa vie grâce à des activités agricoles, perçues aussi comme une « école de sagesse », un retour à la norme,

4. Lunaire, le calendrier malgache est mobile.

n'est pas non plus envisageable. Damily trouve dans la musique une médiation lui permettant de refuser le no man's land dans lequel il se trouve.

> À cette époque (à Tuléar, avant d'aller à Bezaha), je tournais mal. […] C'est la musique qui m'a sauvé, c'est pour ça que je respecte la musique, que je reste avec, c'est la musique qui a sauvé ma vie.

L'apprentissage de la musique, c'est aussi l'apprentissage d'une forte discipline qui n'est pas subie mais choisie. Le choix de la musique implique de nombreux sacrifices mais s'accompagne d'une reconnaissance personnelle, tout en changeant la nature de la marginalité. La différence construite est valorisante, dans la mesure où le *tsapiky*, en ville comme à la campagne, est une valeur partagée.

À dix-neuf ans, Damily entame par le biais de son frère son parcours de musicien professionnel. C'est une nouvelle expérience de la mobilité qui commence, selon des modalités d'intégration différentes. En 1990, Damily intègre un nouvel orchestre *safodrano* qui l'amènera de nouveau à Tuléar, cette fois-ci par une insertion dans le système des orchestres de *tsapiky*. Le « propriétaire » nourrit et loge les musiciens. Il fournit les instruments. En retour, les musiciens sont à sa disposition. Pendant sept ans Damily reste dans cette « structure ». À cette époque, il rencontre Naivo (son batteur actuel) et Ganygany (chanteuse actuelle) et joue avec Claude (chanteur actuel). Se sentant de plus en plus exploité par son « patron », il quitte le groupe en 1997 puis joue un an avec l'orchestre *Masoandro* avant de travailler à son propre compte.

Progressivement, Damily s'est autonomisé. Grâce à une forte renommée acquise dans le cadre des cérémonies qu'il animait et par les différentes cassettes réalisées (dont plusieurs « tubes » régionaux), il rompt les liens de dépendance avec les orchestres dans lesquels il jouait.

Plus tard, la rencontre avec Yvel correspond à une nouvelle étape de sa vie :

> Bon, après j'ai arrêté les cérémonies en brousse parce que j'étais fatigué. Donc j'ai dit aux musiciens : « Si vous trouvez quelqu'un qui veut jouer avec vous, allez-y ! Mais moi, j'arrête parce que je suis fatigué. » Donc chacun est parti sauf Naivo. Après, Naivo a joué avec Rakapo, mon petit frère. Après j'ai trouvé Yvel, quoi, en 2000, voilà, quoi, j'ai accepté de vivre avec Yvel, donc on a fait le mariage à Madagascar, le 21 juin 2000.

Marginalité, réseaux et mobilité jalonnent le parcours de Damily. Le cercle dans lequel se déploie son itinéraire s'élargit, multipliant les contraintes et les opportunités.

Damily et Yvel 2001-2011

2001-2011. Ces dix années correspondent à une étape importante dans le parcours de Damily : son installation en France où il construit, dès lors, son projet de vie. Marié avec Yvel à Madagascar en 2000, il la rejoint un an plus tard chez elle, dans la région d'Angers. Depuis, son parcours s'effectue en couple. Yvel « manage » le groupe, intervient dans le devenir professionnel de Damily et en fait partie.

2001-2011, dix années durant lesquelles ils ont un enfant, Damily obtient la nationalité française (2004), ils effectuent deux retours à Madagascar, réalisent 2 CD commercialisés, une cinquantaine de concerts à l'occasion d'une à deux tournées par an en moyenne et suivent une carrière ascendante en élargissant leur champ d'action (France, Europe, É.-U.), avec des contrats de plus en plus « prestigieux » ou « cotés » dans le milieu des musiques du monde : musée du Quai-Branly, place de la Bastille (pour le 14 juillet), *Womex*[5] à Copenhague…

Entre le Maine-et-Loire et Tuléar : tâtonnements sur l'ancrage des projets de vie

En arrivant en France, après une période d'installation et d'acclimatation, rapidement, s'impose la nécessité de trouver de l'argent. Un temps, la vie s'organise entre potager et petits boulots. Puis les mécanismes du hasard et des réseaux donnent leurs premiers fruits en termes de projet musical.

> Damily : Ouille ! les pommes…
>
> Yvel : Les pommes, les vignes, tatati tatata, pendant peut-être trois mois en tout. Et puis aussi on est tombés sur un ingénieur du son qui voulait nous enregistrer. Il me semble qu'on a dû le croiser en octobre 2001, quelque chose comme ça, chez Anne, une amie de la famille qui habite à Alfortville […] En fait, Anne nous avait entendus jouer quand elle était passée chez nous et elle nous a dit : « Quand vous venez à Paris, je l'invite aussi, il faut que vous le rencontriez », puis hop, dans sa cuisine on lui a fait un petit morceau et il a dit : « Ah ben, ouais, ça m'intéresse de vous enregistrer ! » et paf quoi, du style trois semaines plus tard, hop, en studio. Le studio, c'était un bon copain à lui qui avait du très bon matériel, avec qui il pouvait éventuellement s'associer pour faire des disques, comme ça, qui soit en fait un peu des projets sans tunes sans… plus pour se faire plaisir qu'autre chose, sans savoir non plus ce qu'on va en faire après forcément, mais…

5. Womex : The World Music Expo http://www.womex.com/

Réalisé en acoustique (guitare, chant) le CD, finalisé, ne sera pas édité. Il aura néanmoins été l'occasion d'un travail sur une formule en duo avec Yvel qui leur servira par la suite et une motivation pour la création de nouveaux morceaux dont une partie sera éditée sur cassette (album « andao tsika hitsinjake ») l'année suivante, lorsque Damily et Yvel retourneront à Madagascar :

> Y : Quand on est arrivés, à Madagascar, on avait ce disque-là tout frais, on l'a emmené aussi… mais juste pour faire écouter à droite à gauche, enfin à la famille. […] Et puis d'ailleurs, y a pas mal de morceaux de « andao tsika hitsinjake » qui venaient de là. Damily avait composé pendant un an et demi en pensant à Madagascar, puis en plus il avait composé énormément, c'était une période, ffff, à fond les compos quoi. […] presque tout du projet avec l'ingénieur du son a été refait en version *tsapiky* à Mada […]
>
> Madagascar espoir, Madagascar bagarre (4 octobre 2002/21 mars 2003).

Le 4 octobre 2002, Damily et Yvel retournent à Madagascar :

> Y : On n'était pas partis en se disant on part définitivement, on reviendra plus en France, mais on essayait de partir là-bas pour construire quelque chose, sans savoir quoi du tout, à part : on commence par la cassette et puis on verra et puis si ça marche, j'me rappelle pas très bien ce qu'on avait déliré dans nos rêves avant de partir là-bas mais en tout cas ça s'est vite cassé la gueule nos rêves…
>
> D : Si, on a réalisé quand même…
>
> Y : Non, non, mais, avant de partir là-bas, on s'était dit bon, on va faire la cassette mais qu'est-ce qu'on avait projeté si jamais la cassette avait bien marché avec plein d'argent et tout ça ?
>
> D : Acheter un terrain […] construire une maison et une salle pour faire de la musique, des spectacles, des bals, sur le terrain pour faire vivre la musique, et ça n'a pas marché…

Le premier objectif est de recomposer le groupe de Damily et de réaliser une cassette sur place, en auto-production.

> Y : […] Pendant un an et demi, en composant, en en discutant, en prenant du recul sur son parcours et tout, il (Damily) s'est dit fuuuit (sifflet) : c'est Ganygany (chanteuse), c'est Claude (chanteur), c'est Naivo (batteur) ! […] Et donc quand on est arrivé, là-bas ça a été le premier truc.
>
> J : Ça faisait combien de temps que vous ne jouiez plus ensemble ?

D : Avec Claude (chanteur), ça faisait depuis le premier album en 96, après cet album-là, on s'est séparé, tous les deux. Naivo (batteur) il était avec moi jusqu'à la fin, il m'a pas quitté depuis qu'on s'est rencontrés jusqu'à…

J : Et à Tuléar, objectif : retrouver le groupe, comment tu fais ?

D : Claude, sa famille a un terrain juste à côté de chez Lorette[6], il était là. J'ai balancé le projet, il était d'accord, j'ai dit : « Elle est où Ganygany (chanteuse) ? Ah, elle est pas là, elle est à… », tu vois à Ilakaka […], à Antsoa, donc j'ai payé Claude pour aller chercher Ganygany […] elle vendait du poisson et puis elle était restée là-bas parce que c'était l'époque du saphir[7], donc ça bougeait partout, donc elle est restée là-bas. […] Claude est parti, j'avais pas de doute qu'elle va dire oui. Claude m'a dit quand Ganygany l'a vu : « Ouahouuu super ! » […] et là tout de suite, chuiuu, elle a emballé ses bagages, tout de suite quoi, direct ! Donc voilà, on a fait des réunions ensemble, ils étaient d'accord. Lava (bassiste) il était là déjà aussi, il habite à Tuléar.

Après deux semaines de répétitions, le groupe monte à Antananarivo pour l'enregistrement en studio. De retour à Tuléar avec environs deux cents cassettes, ils les vendent en les dupliquant au fur et à mesure.

Si le projet de cassette est mené à terme, en retournant à Madagascar, Yvel et Damily vont rencontrer d'importantes difficultés.

D : On a loué une petite cabane pour vendre les cassettes, comme tout le monde quoi tu vois. À Sacama, on se remplaçait de temps en temps Yvel et moi avec les musiciens. […] Il y a eu des embrouilles d'argent […] Par exemple, le jour de l'an, il fallait qu'on parte à Tongobory Yvel et moi pour faire le jour de l'an avec la famille. Donc on a laissé les ventes aux musiciens. Chacun leur tour en fait, c'était comme ça le travail. Donc (rire) ils ont gardé toute cette tune-là dans leur poche (rire)

J : Combien de cassettes ?

D : Ouf, beaucoup, hein !

Y : On sait pas parce qu'y en a qu'ils ont dû copier direct aussi, ils ont vendu des originaux, un peu de tout…

J : Et pourquoi tu dis que c'était une « plantade » ?

6. Ex-femme de Damily.

7. La découverte de gisements de saphir dans la région a provoqué une véritable ruée à cette époque. De nombreuses personnes ont déplacé leurs activités et leur lieu de vie et se sont installées dans des villes de baraquements comme Ilakaka.

Y : Ben, on en a pas vendu énormément, enfin on a pas du tout récupéré les sous qu'on avait investis…

J : On peut dire que vous aviez investi combien ?

Y : Ah, je sais plus… on avait rien budgétisé, que dalle, tu vois c'était : il faut qu'il y ait quelque chose, on paye et puis…

J : Mais c'est de l'ordre de quoi : 1 000 euros ? ou 5 000 euros ou… ?

Y : Oh non non non, pas plus que 1 000 euros, mais pour nous c'était déjà énorme à l'époque [8] […] On a pas du tout récupéré. En plus, cette histoire avec les musiciens, ça nous a un peu foutu par terre parce qu'on s'est rendu compte qu'on avait un peu joué olé olé… Enfin on avait un petit peu oublié ce que c'était que la vie à Madagascar… en allant un an et demi en France, on pensait que c'était logique, que tout le monde allait se respecter, que tout le monde avait la tête froide avec l'argent et en fait, non, pas du tout… Puis bon, en plus, cette histoire-là avec les musiciens ça a dégénéré complètement avec Lava (bassiste), c'est vraiment allé loin.

Damily et Yvel avaient ramené une guitare basse de France pour travailler avec le groupe.

D : […] Et puis Lava a vendu la basse. […] Heureusement, il y avait une interview, j'étais invité à la radio *soa talily*… Et j'y suis allé. Pendant l'interview, j'ai annoncé que : « excusez-moi, les copains, parce que vous, vous êtes mes copains tous, tout le monde, riche et pauvre, donc y a ma guitare basse qui traîne quelque part. C'est mon copain qui l'a ramenée, donc si c'est vous qui avez acheté ça, ben… ou si on vous propose de l'acheter, refusez. » En fait, elle était déjà achetée.

Finalement, Damily récupère la guitare basse, pour quelque temps… Quelques heures après l'avoir récupérée, Lava, prétextant la ramener chez Damily, prend en fait une autre direction :

D : […] Donc il est parti. Je sais pas, au bout de cent mètres de là où on était, il a pris à droite, direct dans la direction d'Andaboly [9], chez Toussaint [10]. Il a revendu la guitare…

8. Après vérification à tête reposée, Yvel indique un montant plus proche de 2 500 euros.

9. Quartier de Tuléar

10. Chef de groupe, propriétaire des instruments du groupe de *tsapiky* « tsodrano »

Après avoir retrouvé Lava qui avait disparu, une réunion formelle est organisée :

> D : […] Donc on a fait le *kabary*[11]. La mère de Toussaint était pas d'accord que Lava tout seul vienne prendre la guitare chez elle. Il fallait que Lava ramène toute sa famille pour parler de ça… Donc Lava est parti chercher ses parents et moi j'ai ramené mon grand frère et mon petit frère et on était tous les trois là-bas aussi… et voilà on a fait les *kabary*… c'était dur parce que… son père était méchant quoi… et je lui ai dit juste franchement : « Toi, tu es comme mon père aussi, tu sais, c'est mon copain, ton fils, mais ce qu'il a fait c'est pas légal, quoi donc… voilà, débrouille-toi papa, de rembourser l'argent que votre fils a pris quoi… » Et là moi j'ai dit : « Donne-moi ma guitare, madame, parce que moi j'ai rien à faire ici, c'est ma guitare, c'est pas la guitare de Lava, donc arrangez-vous avec Lava. » Donc j'ai pris ma guitare et j'ai demandé à mes deux frères de partir […] Du coup, le père de Lava a vendu un petit bout de terrain pour rembourser. Du coup, à partir de ce jour-là, Lava et moi : fini… Parce que c'est pas ça que je cherche, c'est pas un copain comme ça… voilà donc… désolé pour lui, hein, c'est lui qui l'a voulu.

Parmi les problèmes à régler liés à l'absence prolongée de Damily, celui des rumeurs qui se sont propagées sur son compte :

> D : Avant que je sois arrivé à Mada, y avait des rumeurs qui couraient que : « Damily est mort, son corps ils l'ont mis dans un cercueil de glace, il est à l'hôpital de clinique à Tuléar » […] Je suis mort en France. Après, la France a envoyé le corps dans un bloc de glace […] Et puis à un moment donné, Rakapo a été à la radio pour dire que : « Dites la vérité que Damily n'est pas mort du tout, il est en France ! ». Du coup, ça s'est calmé. Donc quand je suis arrivé à Mada, […] j'avais déjà entendu cette rumeur-là et j'ai regardé, tu vois les gens, c'était pas comme avant. Avant, je saluais tout le monde comme ça, sans hésitation, quoi. Là… le regard a changé… Parce qu'ils ont dit des conneries en fait… du coup, ils savaient pas qui a inventé ça à Tuléar. Chaque personne hésite à dire que c'est pas lui qui a dit ça… La radio m'a invité pour parler de ça. Donc j'ai expliqué : pourquoi le mec est capable d'inventer tout ça ? J'ai expliqué tout ça, que c'est des jalousies ça […] « on connaît la vie ici à Madagascar, c'est le plus fort qui gagne, donc lui il était fort à ce moment-là, mais je suis vivant,

11. Discours formel.

> je suis là, ne vous inquiétez pas, un jour je ferai des concerts à Tuléar pour vous. Mais je suis là. Et puis vous Tuléarois, voilà, ne vous inquiétez pas, je sais que vous êtes tous mes copains, donc c'est mon copain qui a inventé ça, mais c'est pas grave, voilà. »

Enfin, dans un autre registre plus directement matériel et rentable, des problèmes sont liés au fait que si Damily est parti en France, sa musique, elle, est restée. Avant de quitter Madagascar, Damily avait réalisé un album en 2000 (Mihetsiketsike, autoproduit avec Yvel). À son retour, il s'aperçoit que la cassette a été piratée, vendue partout sur les échoppes, telle quelle dans son contenu, mais avec une nouvelle jaquette indiquant « volume II ». N'arrivant pas à trouver une solution localement, Damily et Yvel portent l'affaire devant l'OMDA[12] de Tana, où, après de multiples rebondissements, ils n'obtiendront qu'un arrangement bricolé et peu satisfaisant.

© Flavie Jeannin

7. De gauche à droite : Ganygany, Claude, Rakapo, Naivo et Damily (« Bar du marché », Montreuil).

Vécu comme un échec, le retour de Damily et Yvel à Madagascar devient un séjour qui finit mal :

> Y : […] après, on a continué quand même à vendre la cassette moi et Naivo (batteur). Ça marchait pas du tout… Janvier, février, plus personne n'avait une tune, c'était mort, il faisait super-chaud et tout… on arrivait même pas à manger la journée avec la recette (rire), on arrivait même pas à vendre une cassette par jour c'était… voilà… c'était très très morose l'ambiance… […] enfin voilà, comme Tuléar en janvier février…

12. Office malgache des droits d'auteur.

> c'était… tout le monde avait faim : *piolalitsy* [13] […] c'était un peu la descente vouuuuuuu, et là, on c'est dit bon ben, on va finir comment là ?... (rire jaune), allez hop : on rentre en France… voilà… retour en France.

La France comme base

De retour en France, les premiers temps sont consacrés à la naissance d'un petit garçon. Yvel et Damily vivent du RMI et de leur potager. Durant cette période, ils axent leur projet autour de la France :

> D : Là, on a commencé à décider de vraiment redémarrer la musique en France […] Ben oui, parce que nous, au début, on a pensé Mada, tout mon projet, c'était pour Madagascar, tu vois, et on l'a réalisé à Mada mais c'est que des galères. Du coup, c'est pas la peine de continuer ça jusqu'au bout parce que c'est… tu arriveras pas, quoi… Du coup voilà, comme on est retournés en France, qu'est-ce qu'on fait ? Ben moi je dis, si on veut que vraiment le *tsapiky* arrive en France, il faut faire venir le groupe de toute façon. Mais qui ? Parce qu'en fait le groupe, y avait quelques problèmes, tu vois. Moi j'ai, dit c'est pas grave on laisse Lava (bassiste), on met Rakapo (frère de Damily) à la place et puis les trois, y a pas de souci : Ganygany et Claude et Naivo ils ont pas fait des problèmes. Bon, ils ont mangé l'argent, mais moi j'ai pas eu de reproche…
>
> Y : […] Et puis après, ben y a toi qui as sorti la compil [14] (fin 2004), donc ça, ça a un peu fait émulsion chez nous aussi […] du coup ça nous a un peu réveillés aussi […] donc on gardait pas mal un œil sur ce qui se passait pour la compilation. À travers la compilation si tu veux, on essayait d'entrevoir peut-être des possibilités, des choses. Quoi ? Comment ? On comprenait pas grand-chose encore à ce moment-là à ce qu'il fallait faire. J'pense qu'on était de plus en plus en colère mais sans savoir pourquoi et comment faire. En colère de pas y arriver, de pas être dedans, de pas être dans la musique, de pas en faire, de pas… qu'on vienne pas nous chercher en fait. Et puis, en 2005, il me semble que je me suis mise un peu plus à envoyer des trucs à droite à gauche en me disant… enfin déjà j'avais pensé à un support, comme une sorte de plaquette, on avait fait un texte qui concernait le groupe, on s'est dit : maintenant faut ramener les musiciens

13. (Litt. « attraper les mouches »), période morte, de fin décembre à fin mars, saison des pluies et époque la plus chaude de l'année durant laquelle il y a peu de cérémonies et donc peu de « contrats ».

14. CD audio d'enregistrements de terrain : Tsapiky, panorama d'une jeune musique de Tuléar, Arion, ARN646612005.

> mais je sais pas comment, je sais pas qui va les faire venir, ou quoi et puis… après ben, avec ta compilation qui est sortie du coup, on a eu un peu de contact avec Valentin [15] […] L'année d'avant que les musiciens viennent, je l'ai appelé, du style en septembre, et j'lui ai dit que je voudrais les faire venir et lui il voulait profiter de cette occasion-là pour faire le disque. C'est toi qui m'as donné son contact. […] Et puis je lui ai envoyé quelques plaquettes et puis janvier 2006, on a eu une réponse d'un mec à Lille qui voulait prendre le groupe pour un festival à un prix correct. On s'est dit bon ben (sifflet), on le fait nous-mêmes, tu vois. […] le concert à Lille a été déclencheur en fait de la décision. Puis Damily aussi disait bon maintenant (sifflet) ça suffit, faut… (rire)… faut le faire. Voilà, du coup, il a décidé de repartir trois mois là-bas pour aller les chercher.

Même s'ils n'ont pas de quoi se rembourser des frais occasionnés pour les faire venir, Yvel et Damily décident de concevoir cela comme un investissement, agir plutôt que de rester bloqué, d'attendre ce qui, semble-t-il, n'arrivera jamais : trouver un financement couvrant la totalité des dépenses. Il s'agit, entre autres, de rompre le cercle vicieux du marché de la musique en France : pour se faire connaître, il faut jouer, pour jouer, il faut être connu ou au moins pouvoir présenter un CD ou des vidéos de concerts afin de rassurer les producteurs.

En plus du *festival des rives du continent* et du projet d'enregistrement du CD, une résidence au VIP [16] de St-Nazaire, clôturée par un concert [17], est prévue. Celle-ci est obtenue grâce à un contact (Marco) entretenu depuis le séjour d'Yvel et Damily à Madagascar en 2002 :

> Y : […] Marco il était là en fait quand on habitait à Tana pour faire la cassette. En 2002, on l'a rencontré. […] en fait les *vazaha* chez qui on a dormi, c'est devenu des très bons amis : Marco, PM […] Marco travaillait à St-Nazaire au VIP. Il était barman là-bas. […] Et puis voilà, il en a parlé plusieurs fois et finalement quand j'ai eu le festival à Lille, on s'est dit, allez c'est un signe cchhh on y va ! Avec son aide parce qu'il avait déjà bossé…, il avait déjà organisé pas mal de concerts, donc il était bien plus

15. Valentin Langlois, après avoir travaillé pour les éditions Arion (musiques du monde) et publié, dans ce cadre, ma compilation sur le tsapiky, a monté son propre label indépendant : hélico. La rencontre avec Damily et Yvel s'est faite par mon intermédiaire, Valentin étant un ami d'enfance.

16. Le VIP est une « scène de musiques actuelles » (SMAC) subventionnée par le ministère de la Culture : http://www.les-escales.com/scene-musique-vip/qui-sommes-nous.asp

17. Extrait vidéo du concert (captation J. Mallet) : http://www.youtube.com/watch?v=wBngItazIdo

> au jus que moi de tout ce qui était contrats, tout ça […] c'était Marco – et Mica aussi – qui a suivi tout le projet de A à Z, les demandes de visas, les machins, les trucs, il était vraiment dans le dossier.

La résidence est l'occasion pour les musiciens d'une première expérience des médiations matérielles [18] (scène, systèmes d'amplification, retours, lumières, etc.) et humaines (ingénieur du son) des scènes occidentales.

> Y : On savait pas trop au départ, la résidence c'était plutôt… Pour nous c'était, techniquement, s'entraîner sur du matériel français et puis sortir de là avec une fiche technique. […] le VIP, en fait ils nous prêtaient la salle avec leur ingénieur du son pendant trois jours et à la fin des trois jours, on faisait un concert gratuit au VIP, mais ils prenaient rien en charge en fait.

La décision de faire venir les musiciens s'accompagne également de la découverte des réglementations, démarches administratives et problèmes de gestion liés à la venue du groupe en France. Outre les frais de voyage, d'hébergement et de prise en charge des musiciens, il faut rémunérer ces derniers, ne serait-ce que pour obtenir les visas (de travail). N'ayant pas assez de cachets pour cette première tournée, il faut les rétribuer en frais de répétition. Pour ce faire, Damily et Yvel passent par l'association qu'ils ont fondée dès 2001 : *Bal poussière*. Mais dépourvue de licence d'entrepreneur de spectacles, l'association ne peut être employeur des musiciens, il faut donc passer par une association extérieure (ayant la licence). Moyennant un pourcentage sur les contrats, cette structure fait la demande à la direction du Travail pour la venue des musiciens et devient leur employeur.

En février 2006, Damily retourne à Tuléar chercher les musiciens. Yvel les rejoint également à Antananarivo pour régler les problèmes administratifs (visas, etc.) et accompagner le groupe en France. Damily y reste trois mois. Ce séjour, comme nous le verrons plus avant, est également l'occasion pour lui d'organiser une cérémonie importante en l'honneur de ses grands-parents défunts.

Durant cette première tournée (du 17 mai au 8 juillet 2006), outre le VIP à St-Nazaire et le Festival à Lille, le groupe réalise un concert au festival « La Goutte d'Or en fête » à Paris, un autre au New Morning (organisé par Valentin Langlois), un show case à la *Fnac forum* et deux performances à *La Guillotine* [19], espace alternatif à Montreuil où sont organisés des « Bals » durant lesquels plusieurs groupes jouent toute la nuit dans un grand espace sans scène. Ils enregistrent également

18. Sur la notion de médiation matérielle, voir (Hennion 1993).

19. Depuis, les Bals n'ont plus lieu dans cet espace, qui n'organise plus de soirées musicales.

leur premier CD en France, produit par un label (Hélico[20]), étape indispensable pour avancer dans la construction de leur nouvelle carrière. L'enregistrement réalisé dans la maison où habitent Yvel et Damily est aussi vécu comme un moment fort pour les musiciens, qui se retrouvent ensemble autour d'un projet commun, lequel se concrétise dans de relativement bonnes conditions :

> D : […] On a fait l'installation à la cave, tout le matos et tout ça, la batterie dans l'autre cave et la basse. Et moi j'étais au premier étage, Théo (ingénieur du son) était dans la deuxième cave, avec son matos […]. On sort un album, ça fait plaisir tu vois, donc tout le monde était content.
>
> Y : J'pense aussi que pour une fois, on était dans un cas de figure où tu avais tous les musiciens que tu voulais pour un album, alors qu'avant, à Madagascar, ça a toujours été… Un coup tout le monde est là mais y a pas de batterie, donc c'est boîte à rythme, un coup y avait plus Claude, donc c'était untel ou machin ou truc…

En 2007, Damily et Yvel ne trouvent ni assez d'argent ni assez de projets de concerts pour faire venir les musiciens. De plus, la sortie du CD ne se fait qu'en octobre 2007 et la majorité des concerts, la promotion qui les accompagne (radio, presse etc.) sont conditionnées par la sortie d'un disque. L'impossibilité de faire venir les musiciens réoriente partiellement et provisoirement Yvel et Damily vers leur formule en duo. Ils effectuent ainsi un concert à Paris, à *La Bellevilloise*[21].

© Flavie Jeannin

8. Damily en concert place de la Bastille, Bal du 14 juillet (2009).

20. http://www.helicomusic.com/

21. http://www.labellevilloise.com/

À partir de 2008, le groupe se produit dans un cercle géographique de plus en plus étendu, en France : Marseille, Nantes, Bordeaux, Paris… et à l'extérieur : La Réunion, Maroc, Portugal, Suisse, Danemark, Pays-Bas, Grande-Bretagne[22]… Le groupe pénètre progressivement le cercle des musiques du monde et accède à des scènes constituant des sortes de « passages obligés » (comme le *Womex*) et de plus en plus grande envergure du point de vue du prestige et/ou de la dimension du public, comme le 14 juillet à la Bastille, le *Paléo Festival de Nyons*[23] ou encore le *festival Musicas do Mundo* au Portugal. En 2011, un deuxième CD[24] voit le jour, et des perspectives commencent à s'ouvrir du côté des États-Unis.

Sens et existence en France

Médiations, adaptations, alternatives

Pour Damily, passer de Tuléar à la France, c'est aussi passer d'une renommée à un anonymat, d'un système maîtrisé à une organisation qu'il faut apprendre à décoder ; petit monde des musiques du monde dont les règles et critères (esthétiques, idéologiques, économiques, de marketing…) ne vont pas de soi.

Le parcours de Damily interroge les contradictions, les tensions, les incompréhensions et/ou les synergies entre le marché, les réseaux, le fonctionnement du cercle des musiques du monde et le projet d'un musicien porteur d'une culture musicale forte venue d'ailleurs.

Damily ne conçoit pas de monter une formation avec d'autres musiciens que les siens, qui habitent Tuléar. Il n'est pas un « musicos »[25] ou un musicien ayant vocation à s'inscrire dans des courants musicaux internationaux ou cosmopolites (jazz, hip-hop, musiques électroniques, etc.). Il est « musicien de *tsapiky* », son « capital musical » est constitué par ce genre musical très peu connu en dehors de Tuléar, fonctionnant selon des codes, une « grammaire » et un « vocabulaire » bien spécifiques et inconnus des musiciens extérieurs à l'univers *tsapiky*. Pour se produire, il faut donc trouver les moyens de payer les billets d'avion afin de faire venir les musiciens. Ce fonctionnement nécessite, pour être viable, l'obtention de contrats importants. Impossible de s'en tenir à un modèle de petites prestations régulières sur l'année, avec un statut d'intermittent du spectacle et des réseaux variés. Les concerts doivent être concentrés sur des périodes restreintes, sur la base

22. Pour le détail des tournées, voir le site de Damily : http://www.damily.net/actualite.html

23. Extrait vidéo du concert : http://www.dailymotion.com/video/xe4yss_damily-paleo-festival-nyon-2010-con_music (site du festival : http://yeah.paleo.ch/fr)

24. « Ela lia », Hélico/L'Autre distribution, avril 2011.

25. Sur la catégorie « musicos » voir (Perrenoud 2007) et l'article de Gabriel Segré ici-même.

de tournées tenant compte, entre autres, des contraintes de durée des visas et des opportunités.

Interne à l'univers et à la musique *tsapiky*, Yvel, qui parle malgache, assume un rôle de médiation décisif entre le groupe et les différents acteurs, intermédiaires et institutions des circuits des musiques du monde. Elle se démène pour essayer d'assurer un peu malgré elle un rôle de « manager », sans maîtriser toutes les ficelles du métier. Par la force des choses et parce que le projet musical de Damily lui tient à cœur, elle doit gérer un ensemble de médiations, de négociations. Face aux ingénieurs du son, par exemple (sur scène et lors des enregistrements), Yvel traduit les échanges, mais elle tente également de maintenir un cap esthétique qu'elle estime adapté au *tsapiky*, à Damily et aux musiciens du groupe. Compréhension et maîtrise du vocabulaire professionnel, difficultés à se faire comprendre, à discerner ce qui relève de contraintes techniques et ce qui relève de choix esthétiques sont autant de barrières difficiles à franchir. Les ingénieurs du son agissent en partie en fonction des volontés des musiciens, mais aussi de contraintes liées à la salle, à l'espace, au matériel et à des « formats » qui ne sont pas obligatoirement ceux recherchés ou attendus. La volonté de ne pas s'engouffrer dans une logique marchande de production « world » exige une attention sans relâche. Ce type de tension s'exprime aussi à travers les relations avec leur producteur. Même s'ils sont amis et travaillent ensemble à partir de relations de confiance, ils ne partagent pas toujours les mêmes contraintes ni les mêmes objectifs et manières d'y parvenir.

> Y : Je lui ai dit que quand même nous, en tant que musiciens, c'était super-dur de se sentir… Enfin qu'on était obligés de se contorsionner sans arrêt pour entrer dans le moule, et que c'était pas toujours facile à accepter… […] Il disait : « Non mais écoute… » […] (Il parlait du distributeur), il voulait trouver un nouveau distributeur et il disait des fois les distributeurs ils posent comme condition, enfin si tu leur envoies le projet du disque, ils disent : « Ouais, il est pas mal, mais alors par contre l'ordre, il faudrait le mettre comme ça… » Des fois, c'est juste un conseil et des fois c'est une condition carrément à la sortie du disque quoi… donc sans être bloquée, je lui ai dit : « Mais c'est dingue quoi ! c'est quand même fou, en fait, c'est le distributeur qui te… », je lui ai dit : « Tu te rends compte un peu le nombre d'étapes par lesquelles on est obligé de foncer et de passer pour arriver à un truc qui nous plaise à la fin… entre l'enregistrement, la mise à plat, le mixage, toi, le mastering encore, on sait pas ce que ça va donner, l'édition, la distribution, après y'a la pochette… »

Raccourcir les morceaux, jouer sur les effets, remplir l'espace sonore avec des éléments étrangers à l'arrangement initial, varier en ajoutant des sons et/ou

en les transformant, sont autant de « recettes » qui rassurent les uns, comme gage d'un produit qui puisse marcher, tout en inquiétant les autres, par la dérive qu'elles constituent par rapport au projet esthétique porté.

Jouer pour une cérémonie d'enterrement, pour un concert à Tuléar ou sur une scène occidentale, sont des expériences bien distinctes. Il ne s'agit pas de transposer à l'identique les conditions de performance initiales. Damily en est bien conscient et ce n'est d'ailleurs pas ce qu'il recherche. Il s'est adapté à un public qui ne connaît pas la musique qu'il porte, à des codes et des « formats » en vigueur dans le nouvel univers avec lequel il doit composer pour exister. Ce processus d'adaptation n'est pas forcément conscient et lorsqu'il l'est, pas forcément vécu comme une contrainte négative, au contraire. Damily a, par exemple, intégré à son répertoire des morceaux qui font partie des influences du *tsapiky*, mais ne sont pas du *tsapiky* ou d'autres compositions s'écartant du style *tsapiky,* des pièces acoustiques, en duo et avec ses musiciens. Contrairement au fait de jouer pour ou avec des musiciens porteurs d'un autre genre musical, ce « compromis[26] » est conciliable avec son projet musical et sa manière d'être musicien.

S'adapter, c'est aussi faire un travail sur le son, comme l'exprime Damily à propos de leur concert au VIP de St-Nazaire et de la résidence qui l'avait précédé :

> D : En fait, nous on a pensé le son *tsapiky*, *tsapiky* de Tuléar mais… francisé un peu quoi, ça veut dire avec du matos d'ici, parce que tu peux pas faire la même chose avec le matos d'ici, tu vois, pour retrouver le son de là-bas. Donc, voilà, on a travaillé ça pour trouver vraiment un son qui va correspondre à notre musique. Donc on a trouvé, voilà, c'est pour ça que la soirée était réussie.

Avant sa venue en France, Damily travaille déjà sa musique sur une guitare acoustique qu'un ami *vazaha* lui a offerte. Arrivé en France, il décide de garder ce type d'instrument pour ses concerts et enregistrements. Je lui demande pourquoi :

> D : Au niveau du son en fait, parce que quand je pense au son de la guitare électrique à Madagascar, avec les pavillons, et le son des guitares électriques en France, avec le matériel français, c'est pas pareil du tout. En plus, je pense qu'on arrivera jamais à trouver la même saturation du coup, j'ai dit, moi, il faut que je continue avec l'acoustique comme ça… pour moi, le son acoustique ça correspond au matos d'ici. Donc voilà, j'ai continué avec l'acoustique, j'ai laissé, pas tomber, mais j'ai laissé l'électrique un peu à côté pour l'instant.

26. Cf. la diversification du répertoire comme un critère typiquement occidental.

J'ai traité ailleurs (Mallet 2008) des interactions et enjeux de performance liés au *tsapiky*. Depuis 2002, en concert ou sur CD, Damily construit sa performance en fonction d'un nouveau contexte, de nouvelles interactions, tout en prenant soin de maintenir un temps de performance respectueux du *kilatsake*[27] qui se déploie dans la durée, et en continuant de mobiliser les attributs constitutifs du genre qui ont forgé son jeu durant de nombreuses années.

Passer de Tuléar à la France, des bals-poussière aux scènes occidentales, c'est aussi changer la nature de la médiation entre musique et « public », c'est passer d'une posture d' « acteur » du « système *tsapiky* » à celle d' « ambassadeur » ou de « porte-parole ». En s'exprimant face à des personnes ignorant sa musique, ses codes, le contexte d'où elle vient, Damily devient porteur d'une « tradition » musicale qu'il donne à connaître : le *tsapiky* de Madagascar, de Tuléar. Ce changement de posture implique une autre conception de la musique produite, des interactions, du répertoire et de la façon dont on le présente. Il s'agit pour Damily de partager sa musique dans ce qu'elle a d'universel et de particulier grâce à un équilibre lui permettant de capter, de captiver, d'initier son nouveau public et de (re)trouver les moyens de l'échange.

Parallèlement à son groupe, Damily a développé avec Yvel une formule en duo. Il s'agit d'une stratégie d'adaptation à l'éloignement de ses musiciens, mais aussi d'un partage et d'une volonté de s'engager dans un nouveau travail créatif avec Yvel :

> D : La musique fait partie de notre vie, donc j'aimerais bien partager ça avec Yvel… comme quand on mange. Donc petit à petit, voilà, on répétait à la maison, on composait et tout ça. En plus, le système, c'est : ne pas chanter comme Ganygany ou comme une Française ou… c'est vraiment créer nos musiques à nous-mêmes. Donc Yvel à la voix, elle crée sa mélodie avec la mélodie de la guitare, ça donne vraiment une autre chose et puis c'est à nous en fait, tu vois ? Donc on a commencé à faire ça tous les deux.

Financièrement, matériellement, dans l'imaginaire, en termes de représentation de soi et de « carrière », en termes d'espoir, de confiance et de reconnaissance, Damily, Yvel et les musiciens ont besoin (ensemble et chacun à sa manière) des grandes manifestations et des circuits établis, par lesquels ils construisent leur parcours de groupe. S'ils aspirent à la scène mondiale et à ses lumières (surtout les musiciens qui n'ont pas quitté l'univers tuléarois), ils sont soucieux

27. Deuxième partie d'un morceau de *tsapiky*, le *kilatsake* est le moment de l'intensité maximale, il met en œuvre une forte montée progressive en énergie liée à une accélération du tempo. Lorsque la pièce inclut du chant, cette partie est réservée au « soliste » (guitariste).

qu'elles puissent ne pas être trop éphémères. Parallèlement aux réseaux des scènes « musiques du monde », le groupe a, depuis le départ, inscrit son activité musicale dans des circuits parallèles alternatifs comme les « Bals », où les musiciens jouent toute la nuit en alternance avec d'autres, dans de vastes espaces sans scène. Yvel et Damily ont également organisé des concerts privés, dans des appartements ou des jardins. Cette démarche, qui permet d'accroître les occasions de jouer, relève aussi d'un choix et d'un modèle qu'ils tiennent à développer comme alternative aux modes de fonctionnement existants. En effet, ces espaces de fête permettent aux musiciens de s'exprimer dans des conditions jugées plus adéquates par rapport à leur pratique musicale : pas ou peu de limites de temps, interaction forte avec le public, absence de scène, etc., favorisent la montée en puissance, l'effervescence et l'ambiance débridée que l'on retrouve dans les bals-poussière et les cérémonies tuléaroises. Même s'ils n'en retirent que peu de bénéfices financiers, les musiciens expriment à chaque venue en France le plaisir éprouvé à jouer dans de tels cadres et leur désir de renouveler ces expériences. Pour Damily et Yvel, il s'agit également de construire une relation durable avec un public différent de celui, anonyme, des festivals d'un soir. Dans cette optique, ils s'appuient notamment sur un réseau d'amis de la région de Saint-Nazaire – PM, Marco et les autres – qui, chaque année, attendent avec impatience l'occasion de pouvoir partager pour une nuit, un temps de la fête, temps du *tsapiky*, de l'ivresse et des *kilatsake* hypnotiques, pour organiser, dans un salon, dans un champ ou sous un chapiteau, ces instants informels qui, par le bouche à oreille, réunissent au fil des ans de plus en plus de participants.

9. « Bal » à La guillotine (Montreuil, 2006).

Madagascar depuis la France, nouveaux regards nouveaux miroirs

La mobilité et le changement de statut, dans un même mouvement, induisent une nouvelle relation à ce que l'on a quitté, nourrie de la perception de ceux qui sont restés.

On a vu combien avait été problématique le premier retour de Damily et d'Yvel à Madagascar en 2002 : rumeurs sur Damily, rapports conflictuels avec les musiciens, avec l'OMDA… Ces difficultés peuvent être perçues comme caractéristiques de ce que Damily a, entre autres, cherché à quitter. Elles constituent l'un des éléments moteur et/ou légitimant le départ *a posteriori*. Elles sont aussi une conséquence du départ de Damily qui, en s'éloignant de son univers initial, s'inscrit en extériorité, et est de plus en plus perçu comme tel.

Damily juge dangereux le retour à Madagascar. Outre une situation politique et économique dégradée (misère et insécurité accrues), le fait que Damily ait quitté le « terroir » a modifié son image et l'attitude des Malgaches à son égard. Parti en France, marié à une *vazaha*, il leur apparaît nécessairement comme un homme riche. Les retours ne sont pas simples.

Si Damily et Yvel ont conservé de bons rapports avec certains proches, avec d'autres, les relations ont changé :

> D : Les gens, ils me regardaient comme ça, loin. En fait, j'existe mais je vois la distance. Les gens me prennent comme un *vazaha* en fait.
>
> Y : On arrive de France, c'est terminé, ils sont complètement dans un autre positionnement par rapport à nous […] ça se voyait tout de suite qu'ils étaient dans un état d'esprit pas bon du tout par rapport à nous et qu'on était plus dans leur vie d'avant. On avait déjà été trop loin pour eux et le fait de ré-arriver comme ça, dans leur milieu, c'était… eh ben voilà quoi, ils nous attendaient : cccrrrrr… comme ça, quoi…

Aux attitudes et réactions directement liées à la pauvreté et/ou aux différentes formes de jalousie, se mêlent des mécanismes forts d'auto- et d'hétérodésignation, d'exclusion et de (ré)intégration autour des frontières du « nous ». D'une façon générale, les musiciens ayant quitté le cercle tuléarois ont souvent du mal à revenir dans le circuit des cérémonies. Les commanditaires redoutent que le prix demandé et les exigences soient trop importants. Ils peuvent considérer que les musiciens s'étant trop éloignés ne correspondent plus aux attentes locales[28]. S'écartant du système, ils en sont rejetés, comme par un mécanisme de défense. Par ailleurs, sur place, en dehors des considérations directement liées

28. Sur le « nous » propre à l'univers *tsapiky* et les processus de création liés à cette musique, voir (Mallet, Samson, 2010).

aux musiciens partis, ce mécanisme se retrouve dans de nombreuses situations appréhendées à partir d'une conception autochtone, selon laquelle « quand quelqu'un s'éloigne des autres, il faut le ramener » ou l'exclure. La collectivité tente de maîtriser les réussites individuelles par des moyens qui lui sont propres [29].

À plusieurs reprises, lors du premier retour d'Yvel et de Damily, ou lorsque Damily est revenu seul en 2006, la situation devient tendue. Amis et famille en viennent à exprimer de façon explicite le danger qu'ils ressentent et le fait qu'à leurs yeux, Yvel et Damily ne sont plus à leur place à Tuléar. Un jour, les amis (considérés comme de la famille) qui hébergent Damily en viendront même à déclarer : « Repars en France, Damily, il y a des rumeurs que des gens veulent t'attaquer, veulent "nous" attaquer »… Le nouveau statut de Damily (à l'étranger, riche, « *vazaha* »…) représente un danger, non seulement pour lui mais aussi pour ses proches sur place.

Après moult hésitations et tentatives, l'idée d'une installation à Madagascar est écartée. Une alternance entre les deux pays (et les deux univers) n'apparaît pas non plus envisageable comme base de fonctionnement. Cependant, ni Damily ni Yvel, n'abandonnent Tuléar. À long terme, ils tiennent à y revenir ponctuellement dans de bonnes conditions.

> Y : J'aimerais quand même être… […] avoir un pied-à-terre là-bas, pouvoir au moins acheter un terrain, tu vois, qui soit très grand, sur lequel on puisse mettre tout le monde, […] la famille étendue, la famille, les copains, qu'il puisse y avoir au moins… pourquoi pas quatre-vingts personnes et que nous, quand on vient à Tuléar, on sait qu'on va là, on est chez personne, on dérange personne, c'est naturel, on est dans la famille.

Quant au développement de sa carrière là-bas, Damily explique :

> D : Pour l'instant non. Je laisse mon nom qui traîne comme ça là-bas… le nom il est déjà, moi j'étais musicien déjà à Madagascar, tu vois ? Donc y a pas de souci en fait. Quand mon nom est toujours vivant, les gens ils pensent toujours que… je continue… à faire la musique quoi. […] Et puis, j'ai déjà travaillé à Madagascar… longtemps, longtemps quoi… J'ai tout donné à Tuléar !
>
> J : Mais par exemple, est-ce que ça fait partie de tes objectifs, un jour de revenir à Tuléar faire un concert ?

29. Pour une analyse de ce type de processus dans un autre contexte, voir Sayad (1999) et particulièrement la partie « Les trois âges de l'immigration », p. 53-99.

> D : Bah oui, c'est dans mes objectifs de toute façon. De faire un spectacle, même une fois, à Tuléar quoi… Pour Tuléar, voilà ! Surtout moi, je sors toujours des albums, c'est toujours *tsapiky*, j'ai pas changé donc… C'est important pour Tuléar, le retour de tout mon parcours, après Tuléar en fait, de montrer ça à Tuléar, que voilà les gars ce que j'ai fait après quand je vous ai quittés. J'ai ce projet-là dans la tête, mais je sais pas quand est-ce que ça va…

Damily ne souhaite pas revenir comme un « frimeur » à l'instar de certains Malgaches qui ont quitté le pays. Il redoute ce rôle perçu et assigné par ceux qui sont restés. Le retour à l'occasion d'un grand concert, avec le résultat de son travail ici, sa musique « en cadeau à Tuléar », pourrait être selon lui une des solutions.

Dans la situation actuelle, de fait, même s'il en est éloigné physiquement, Madagascar est toujours présent dans l'univers de Damily. Appels téléphoniques et transferts Western Union sont récurrents. De l'extérieur, il maintient un rôle et des liens avec sa famille. Bien qu'adaptés à la nouvelle situation, ces liens sont (re)interprétés, non sans humour, comme en adéquation avec le modèle des « statuts » familiaux malgaches :

> D : Eh bé oui, […] dans la culture malgache, le grand frère, c'est le porte-parole, le petit frère, c'est le porte-bagages, donc moi, au milieu, je fais rien et voilà ! (rires) […] Donc mon rôle, c'est de les aider. Je les aide, regarde, j'ai pas abandonné, je continue toujours, même *andafy*[30],… j'envoie de l'argent.

Les problèmes à gérer sont multiples : la famille restée sur place, sa situation financière, médicale, mais aussi les rapports sociaux parfois perturbés par le nouveau statut de Damily. Un cousin s'est, par exemple, mis à réclamer les terres où vit la mère de Damily. Ces terres, données par le père de ce cousin au grand-père de Damily, avaient ensuite été transmises en héritage à sa mère. Le cousin réclame 20 millions[31] si elle veut rester. Selon Damily, il profite de la situation car il pense que Damily, parti à l'étranger, est riche. Après mûre réflexion, Damily a dit à sa mère de partir. Celle-ci a trouvé un autre terrain où, un jour, Damily fera une grande fête en « réponse » au cousin.

30. Litt. Pays au-delà des mers (ici la France).

31. Environ 1 600 euros.

Il faut prendre en charge les problèmes des musiciens qui, en attendant les tournées, vivent dans une grande pauvreté et sont eux-mêmes confrontés, du fait de leurs venues régulières en Europe, à des jalousies et à des rapports tendus.

Inscrit dans le quotidien de Damily, Tuléar occupe une place importante dans son projet de musicien :

> D : Parce que moi, j'étais là et puis j'ai quitté Tuléar, mais sans le laisser tomber quoi ! Je le ramène avec moi parce que c'est lui que je présente dans le monde entier, regarde : « Madagascar Toliara ! » (interjections lancées au public lors des concerts), tu vois, c'est pas « Damily Damily ! » non, y a « Madagascar Toliara » là-dedans, donc ça veut dire j'apporte Madagascar, Tuléar avec moi donc…

Si Tuléar est fortement présent dans l'univers de Damily, en retour, Damily reste présent à Tuléar. Par le simple fait des allées et venues des musiciens et par les musiques et vidéos de concerts largement diffusées sur des copies piratées. S'il n'encourage pas cette pratique, Damily ne s'offusque pas quand ses musiciens diffusent sa musique en revenant de tournée. Il sait que cette diffusion constitue pour eux une petite source de revenu et contribue à faire vivre sa musique et son nom sur place.

Enfin, les rapports, réels et idéels, que Damily entretient avec Madagascar se construisent à partir d'éléments forts inscrits dans sa mémoire.

Pour Damily, Revary, son grand-père, est une figure déterminante :

> D : Mon grand-père, c'est comme mon père, il m'a adopté, il m'a élevé, il m'a transmis toute sa culture, voilà, donc je dis que c'est lui mon père. […] C'est mon père, c'est pas mon grand-père, il m'a fait du bien lui, il m'a sauvé la vie, je pense à lui toujours, toujours, toujours.

Revary est décédé à une période de la vie de Damily où celui-ci est de plain-pied dans le « système *tsapiky* ». Enchaînant les animations de cérémonies, il n'a pas pu assister à son enterrement. Lors de son séjour à Tuléar en 2006, une dizaine d'années après la mort de son grand-père, Damily a organisé, à Tongobory, une cérémonie à la mémoire de ses grands-parents.

> D : J'ai appelé la famille depuis ici (la France) avant de partir : « Vous êtes d'accord si je fais ça au village ? », […] ma mère a dit : « Oui, c'est pas pour toi seul, c'est pour toute la famille, c'est important Damily » […] j'étais content, parce que c'était vraiment mon rêve à moi […] le rêve a été réalisé.

Le grand-père de Damily est une référence récurrente et forte pour Damily par rapport aux éléments mobilisés dans la (re)construction, auto-définition d'une partie de son identité.

Comme nous l'avons vu, à la naissance, le grand-père de Damily lui donne son *anarambinta* (« nom du destin ») : Mbola, correspondant au sixième mois malgache (asombola). Alors que nous discutons de ce que lui a transmis son grand-père et de la raison pour laquelle Damily n'est pas devenu *ombiasa* (devin guérisseur) comme lui, il explique :

> D : Lui, il était « Monja » […] « Monja », c'est un nom en fonction du jour de naissance. « Monja » il peut faire l'*ombiasa*, Mosa il peut faire *ombiasa*, Soza aussi, mais « Mbola » non, lui il est déjà *masina* (sacré) donc c'est pas la peine de faire l'*ombiasa*. […] *Masina*, le jour de ma naissance c'est vraiment *masina*, je suis *masina*. Donc tout ce que je fais, sans ses objets d'*ombiasa*, ça marche, avec ma parole, avec mes doigts, tout ce que je fais, quoi.

Plus tard, il ajoute :

> Pourquoi il m'a pas transmis (son savoir d'*ombiasa*) ? Parce que ma génération en fait, c'est vraiment une génération qui n'a rien à voir avec ce savoir-faire. Lui, il a jamais été à l'école, mais moi, je suis allé à l'école. Pour lui, quelqu'un qui va à l'école, il va pas devenir *ombiasa*, il va devenir prof ou médecin ou un truc comme ça. Donc, *vazaha* quoi…
>
> En plus, mon nom Mbola, c'est « *vazaha* » ça pour lui. C'est lui qui a dit ça : « tu es un *vazaha* ». […] « *vazaha* », c'est ça le signe de « Mbola », en fait, *vazaha*, quelqu'un de *vazaha*. Bon, *vazaha* pas au sens de blanc et tout ça mais… […] Il m'a transmis sa culture, il m'a montré : « Voilà ma culture », « Mais comme toi tu es *vazaha*, tu ne peux pas faire la même chose que moi, mais tu es *masina*, donc tout ce que tu vas faire, ça va être *masina* comme tout ce que font les *ombiasa*. » Moi j'ai confiance en ses paroles
>
> […] Il m'a dit : « Toi tu vas pas devenir *ombiasa* parce que ton jour de naissance n'est pas fait pour les *ombiasa*, tu es déjà *masina*, donc toi si tu continues de faire ta musique tu vas soigner les gens avec ta musique, comme moi je soigne avec mes gris gris », c'est ce qu'il m'a dit.
>
> […] pour vous, les *vazaha*, ici, la musique, c'est pour écouter ou je sais pas quoi, mais pour moi, pour nous, les Malgaches, la musique c'est vraiment un truc de souffrance. Ça enlève la souffrance. Donc pour moi, mon rôle, c'est de soigner les gens qui souffrent. […] je soigne les gens avec

> la musique […] Depuis longtemps je pense ça, depuis que mon grand-père m'a dit : « Tu vas soigner les gens avec ton *volohazo* (bois que grattent les ombiasa). » Donc mon *volohazo*, c'est ma guitare, c'est du bois quoi. Je garde ça dans ma tête toujours, toujours, quand je joue même à la radio, je soigne les gens. […]

© Flavie Jeannin

10. Damily, portrait (Maine-et-Loire, 2011).

Une figure de la mondialisation

Lorsqu'il parle de son parcours, Damily s'appuie sur des éléments structurants de son enfance, de sa naissance même, pour justifier, (dé)montrer une individualité forte : Damily comme « *vazaha* », unique, sacré, etc. Ces éléments donnent sens à son départ en France ainsi qu'à son rôle de musicien.

La façon dont Damily mobilise différents registres contribuant à la définition de soi, offre des éléments intéressants pour une réflexion sur les processus identitaires. Au regard du parcours de Damily, il serait tentant d'opter pour une analyse en termes de « conflit de cultures » telle que la décrit, avec un regard critique, Michel Giraud dans son article : « Mythes et stratégies de la "double identité" ». Déraciné, pris entre deux mondes, entre deux identités, Damily serait ainsi un « homme marginal[32] ». Mais, comme on l'a vu, Damily est déjà, très tôt, en marge par rapport à l'univers dans lequel il a grandi. J'ai décrit ailleurs (Mallet 2009) les musiciens de *tsapiky* comme des « marginaux de l'intérieur » au carrefour de valeurs et de codes relevant de plusieurs ordres. À travers le *tsapiky*,

32. Dans son argumentation, Michel Giraud critique, entre autres, les conceptions de Roger Bastide (1965, p. 190) qui, « écrit du migrant que 'deux hommes habitent en lui qui vont se battre dans les tréfonds de son être. » (Giraud, 1987, p. 59) et d'Everett Stonequist (1937, p. 2-3) par son utilisation des notions de « marginalité culturelle » et d' « homme marginal » pour définir la « double identité » (Giraud, 1987, p. 60)

s'affirme très tôt la capacité de Damily à traverser les frontières et à utiliser des réseaux et des relations de niveaux différents : familial, amical, ethnique, commercial… Au sein même d'un groupe d'appartenance, les musiciens de *tsapiky*, Damily s'individualise progressivement, grâce à la renommée dont il bénéficie, à travers son discours par lequel il se distingue des autres musiciens, par le fait qu'il soit parti en France.

Dès sa naissance, Damily est à part, *mifaratse*, *atrambo* (les autres, en dehors des membres de sa famille, n'ont pas le droit de le toucher), il est aussi *masina* (sacré). Une partie de son enfance, ce qu'il en mobilise comme souvenir, son grand-père, sont aussi autant d' « outils » dont Damily dispose pour inclure dans une « malgachité » ce qui pourrait l'en exclure. Il est aussi dès son plus jeune âge : « *vazaha* ». La notion de *vazaha*, habituellement employée pour désigner les étrangers, peut aussi désigner des Malgaches qui ont acquis un statut social important ou quitté le pays. Comme le montre Christian Papinot (1998, p. 117), le terme peut aussi servir à « stigmatiser un concitoyen qui, dans la sphère de la "modernité", occupe une position sociale plus élevée que le locuteur et dont les manières d'être et de faire dérogent aux normes du groupe et à son principe de cohésion fondamental (*fiahvanana*). Le concept sert alors à signifier une exclusion symbolique […] ». Au-delà du fait qu'il a quitté Madagascar pour la France, Damily est « *vazaha* » selon son grand-père, selon les astres, selon la tradition. Singulier dans la culture malgache et singularisé dans et par les codes de sa culture, cela lui permet, peut-être et aussi, de motiver et donner sens à l'individuation de son parcours. Cette forte individualité, en même temps qu'elle est (re)construite et mobilisée dans sa genèse pour expliquer, justifier ou légitimer l'individuation, est aussi ce qui a permis à Damily de construire son parcours singulier. Cette conception de lui-même en tant qu'individu lui a permis d'avancer et de traverser les frontières.

Le parcours de Damily, sa personnalité, la connaissance du contexte quitté, nous amènent à penser avec Michel Giraud que l'identité de l'individu n'est pas construite par l'appartenance à des groupes mais que : « Les identités collectives ne sont que le matériau de la "fabrication" de l'identité individuelle. C'est l'individu-sujet qui est en définitive l'artisan de cette "fabrication", chaque identité collective étant, selon Devereux, un "outil"… qui à la fois actualise et met en œuvre son modèle unique de personnalité[33]. L'identité de l'individu ne lui est jamais totalement imposée de l'extérieur par les existants déjà là dans lesquels il prend place. » (Giraud, 1987, p. 62). Plutôt que pris dans la négociation problématique d'une « double identité » ou dans un « conflit de culture », Damily bricole avec les « outils » à sa disposition pour répondre à une situation en même temps

33. (Devereux, 1972, p. 162.)

qu'il participe à sa construction, « […] on ne définit pas une identité individuelle par l'origine des apports culturels à partir desquels elle s'élabore. […] L'individu qui procède de deux traditions culturelles différentes est ainsi conduit à recomposer, synthétiser, réinterpréter et donc transformer ces différentes traditions, en se les *appropriant*, pour créer une nouvelle réalité qui n'est pas une simple addition de celles-ci mais une identité syncrétique, originale, qui ne peut être identifiée ni à une quelconque de ses origines ni à l'ensemble de ces dernières mises bout à bout. Là où certains parlent de "doubles identités", il faut donc, en fait, voir des cultures originales à part entière, des nouvelles cultures syncrétiques, dans lesquelles il peut faire aussi bon vivre (ou aussi mal, comme on voudra) que dans le cocon des identités prétendues "simples" ou "pures" ». (Giraud, *op. cit.*, p. 63).

Ainsi, Damily n'est-il pas prisonnier d'un passé ou d'une tradition, mais bien tourné vers un avenir ouvert et en construction, parcours en devenir même s'il s'appuie, certes, sur des éléments préexistants ainsi que sur des contraintes et interactions multiples. Pour Claude, GanyGany, Naivo et Rakapo, qui viennent de Tuléar, y vivent et y reviennent sans cesse, pour Damily, venu de là-bas mais vivant ici, pour Yvel née et vivant ici mais connaissant là-bas, pour chacun d'entre eux, les aspirations, la façon d'appréhender le présent, l'avenir, le fonctionnement des choses, la manière de concevoir le groupe comme projet, diffèrent. Mais au-delà des enjeux et des interactions complexes qui se nouent entre les individus, tous se retrouvent autour de Damily avec pour objectif commun de faire vivre et avancer le groupe.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Bastide (Roger), *Sociologie des maladies mentales*, Paris, Flammarion, « Nouvelle Bibliothèque Scientifique », 1965.

Giraud (Michel), Mythes et stratégies de la « double identité », *L'Homme et la Société*, n° 83, 1987, p. 59-67.

Hennion (Antoine), *La passion musicale, une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié, 1993.

Mallet (Julien), « Histoire de vies, histoires d'une vie, Damily, troubadour des temps modernes », *Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 15, Ateliers d'ethnomusicologie, Georg éd, Genève, 2002, p. 113-132.

— « Asio elany ! le *tsapiky*, une jeune musique qui fait danser les ancêtres », *Cahiers d'ethnomusicologie,* n° 21, Ateliers d'ethnomusicologie, Georg éd., Genève, 2008.
— *Le tsapiky, une jeune musique de Madagascar, ancêtres cassettes et bals-poussière*, Karthala, 2009.

Mallet (Julien) et Samson (Guillaume), « Droits d'auteur, bien commun et création. Tensions et recompositions à Madagascar et à La Réunion », *Gradhiva* 12 « La musique n'a pas d'auteur », 2010, p. 117-137.

Papinot (Christian), « "VAZAAH – L'étranger" : de l'origine extra-territoriale à l'exclusion symbolique », *Journal des anthropologues*, 1998, [En ligne], 72-73, mis en ligne le 1er janvier 1999. URL : http://jda.revues.org/2703

Perrenoud (Marc), *Les Musicos. Enquête sur des musiciens ordinaires*, Paris, La Découverte, 2007.

Sayad (Abdelmalek), *La double absence. Des illusions aux souffrances de l'immigré*, Paris, Seuil, 1999.

Stonequist (Everett), *The Marginal man: A Study in Personality and Culture Conflict*, New York, 1937 (réédité chez Russel Land Russel en 1961).

© Dominic Cross

11. Lâche Pas à Num's, Arnaudville, 1er novembre 2009. De gauche à droite, Linda, Andrea, Missy.

« Lori, Linda, Andrea… Cheminements d'amateurs de musique franco-louisianaise »

Sara Le Menestrel

Résumé : Dans les années 1990, Lori, Linda et Andrea font chacune à leur façon la découverte de la musique cadienne et zydeco[1]. Elles se plongent à corps perdu dans un cercle de fans fleurissant dans la région de la Bay Area, en Californie, qui nourrit une quête de transformation personnelle. Une dizaine d'années plus tard, les voici établies de façon permanente en Louisiane, formant avec d'autres un cercle d'amateurs de musique franco-louisianaise, les *transplants*. Au travers des réseaux qu'ils créent et alimentent, ces individus jouent un rôle moteur dans le renouveau de la pratique musicale à l'échelle locale et dans son rayonnement en dehors des frontières louisianaises. Ils participent à de nouveaux processus de hiérarchisations, qui font évoluer le statut des amateurs de cette musique, de la musique elle-même, et des styles spécifiques qui lui sont associés. Les trajectoires des *transplants*[2] montrent également en quoi leur propre statut se transforme, du fan au résident, du danseur au musicien, mais aussi

1. En anglais, on parle de *Cajun music* et de *Zydeco*. En français louisianais, on a adopté l'acriture « cadien » ou « cadienne », prononcé [kadze], et l'écriture zydeco ou zarico.

2. Ce terme désigne les amateurs de musique franco-louisianaise qui se sont établis de façon permanente en Louisiane. Il est surtout utilisé par ces personnes elles-mêmes. Sa signification renvoie à une plante déracinée et replantée, mais aussi à une transplantation médicale. Le verbe to transplant est un synonyme de déplacer, relocaliser. La notion de greffe, qu'elle soit végétale ou humaine, exprime bien la dimension physiologique de ce déplacement, l'envergure du changement, le risque inhérent à une telle opération, et les différentes étapes de leur trajectoire : déracinement-implantation-adaptation.

du *transplant* mû par la passion et avide d'implication au résident établi, qui a réussi sa transplantation et peut exister en dehors de ses semblables.

Newport Folk Festival, Rhode Island, 1964.

Au programme de ce célèbre festival figure pour la première fois un violoniste cadien réputé, Dewey Balfa, qui y est ovationné, aux côtés de Joan Baez et Bob Dylan. Cet événement est présenté comme un tournant majeur dans l'historiographie de la musique franco-louisianaise. La confrontation à un public non-louisianais constitue un moment salvateur qui soustrait cette musique au dénigrement. Du statut de musique ringarde et dissonante, étiquetée du label dévalorisant de *« chanky-chank »*, elle passe à celui de musique *folk* digne d'être préservée.

À Tribute to Cajun Music, Lafayette, Louisiane, 1974.

Avec le soutien de folkloristes, d'universitaires et d'activistes francophones locaux, Dewey Balfa, fort de son succès, lance un mouvement de revitalisation de la musique franco-louisianaise. Il participe à l'élaboration d'un concert en hommage à la musique cadienne, qui remporte un succès inespéré auprès du public régional et devient un festival majeur de la région.

Depuis les premiers enregistrements de musique franco-louisianaise à la fin des années vingt à l'initiative de maisons de disques d'ampleur nationale, le processus de diffusion, de validation et de promotion de ce répertoire résulte de multiples va-et-vient, l'impulsion issue de l'extérieur venant stimuler un intérêt local. Dans ce mouvement circulaire, les institutions académiques et culturelles jouent un rôle fondamental, au travers de folkloristes de renom à l'échelle tant nationale (John et Alan Lomax, Ralph Rinzler) que régionale (Lauren Post, Harry Oster) [3]. Producteurs, réalisateurs, mais aussi musiciens et danseurs figurent également parmi les acteurs-clés de cette circulation. Amenés à s'entrecroiser, à se côtoyer, à collaborer et à s'influencer, ils configurent ensemble la construction et l'évolution du répertoire franco-louisianais.

3. Membre de la Newport Folk Foundation, John Lomax et son fils Alan procèdent à des enregistrements dans le Sud-Ouest louisianais à partir de 1934, dans le cadre d'un périple à travers le pays consacré à la collecte de chansons traditionnelles destinées aux Archive of Folk Song de la Library of Congress, initiative qui ouvre la voie au mouvement de renouveau folk. Après la Seconde Guerre mondiale, alors que la musique franco-louisianaise s'essouffle face au succès grandissant du rock and roll, le folkloriste Harry Oster enregistre entre 1956 et 1959 une multitude de chansons sous l'égide de la Louisiana Folklore Society, dont il est un des fondateurs. Ralph Rinzler a conduit des entretiens et des enregistrements dans les années soixante, et il est à l'initiative de l'invitation de Dewey Balfa au Newport Folk Festival.

Propulsée sur la scène nationale, remise au goût du jour à l'échelle locale, la musique franco-louisianaise devient l'objet de convoitise des amateurs de musique « folk ». On voit émerger à travers le pays des associations consacrées à la promotion des musiques cadienne et zydeco par le biais de cours, de bals, de concerts, de festivals et de sites web. Les groupes de fans les plus importants se développent en Californie (dans la région de la San Francisco Bay Area) et dans l'État de New York[4]. Issus de ces réseaux, certains individus décident de s'implanter de façon permanente dans la région de Lafayette à partir du début des années 2000. Pour la plupart âgés d'une cinquantaine d'années, ils sont le plus souvent issus d'une classe moyenne urbaine. Certains sont préretraités et dotés d'un capital confortable, d'autres exercent encore une activité salariée. En l'espace de quelques années, ce cercle de *transplants* s'est élargi à une quarantaine de personnes. Leurs itinéraires et le réseau d'interaction qu'ils tissent dévoilent les mécanismes du processus de circulation et les répercussions de ces mouvements circulaires. Ce phénomène de reterritorialisation contribue à la production de nouvelles hiérarchies sociales et participe à l'évolution du statut de la musique franco-louisianaise et à sa reconfiguration à l'échelle tant locale que nationale.

Gare d'Austerlitz, mardi 29 septembre 2009.

Il est 7 h 10, Lori arrive à Paris après 22 heures de train, un sac à dos compact juché sur les épaules flanqué de deux bâtons de marche. Elle revient d'Espagne, où elle a achevé quelques jours plus tôt son pèlerinage à St Jacques de Compostelle. Lori n'a rien d'une marcheuse : elle a les pieds plats, des formes arrondies, ne pratique pas de sport et se déplace uniquement en voiture, comme nombre de ses concitoyens américains qui habitent en zone rurale. Âgée de 52 ans, elle vient pourtant de parcourir près de 700 km à pied en l'espace de six semaines. Devancée jour après jour par d'autres pèlerins, elle chemina à son rythme. Au fil de son périple, elle fit des rencontres, accompagna d'autres pèlerins solitaires, puis poursuivit sa route de son côté. Sans aucune notion d'espagnol, sans téléphone, sans livres et sans musique, elle choisit de ne pas rejoindre les multiples groupes qu'elle croisait sur son chemin, tout prêts à l'accueillir. « On trouve ce dont on a besoin sur le camino », explique-t-elle. Alors qu'elle rêvait de lecture, une jeune Allemande lui fit don d'un livre de Mark

4. Cette circulation entre la Louisiane et la Californie est très fortement nourrie des vagues migratoires des Créoles à San Francisco pendant la Seconde Guerre mondiale – et jusque dans les années soixante-soixante-dix – afin d'échapper aux discriminations vivaces dans le Sud, et à la recherche d'emplois dans l'industrie militaire navale et aérienne. L'installation à Berkeley de Chris Strachwitz, qui fonde en 1960 la maison de disques Arhoolie Records et produit quantité de musiciens louisianais jusqu'à nos jours, a également joué un rôle essentiel.

Rowlands, The Philosopher and The Wolf. Lessons from the Wild on Love, Death and Happiness. Un essai sur le sens de l'existence[5].

« Tu te souviens à Ashokan, quand j'étais déprimée parce que je sentais que je ne faisais pas partie de la clique ? », s'interrompt-elle pour évoquer l'un des stages de musique traditionnelle les plus populaires des États-Unis, dans l'État de New York, où nous étions ensemble à l'été 2008, aux côtés de bien d'autres transplants. « Ashokan, c'est là où mon camino a commencé. » Elle s'explique : au travers de ce pèlerinage, elle réalisa qu'elle n'avait pas besoin de faire partie d'un groupe. « Je n'ai pas à m'inquiéter de ce que les gens pensent de moi, ou comment ils vont me juger, ou si je vais être invitée à telle fête. » Les transplants ? « J'en fais partie, bien sûr, mais ça ne me définit pas. Je ne laisse pas ça me limiter. Ça ne dicte pas ce que je fais. » Lori poursuit : les gens vont d'une fête à l'autre, au sein du même cercle, mais passent à côté de beaucoup d'aspects de la culture dans laquelle ils vivent. « Je vis dans cette culture [franco-louisianaise], je ne veux pas faire partie d'une subculture qui me dit de quoi cette culture est faite. » Si elle a conscience d'être elle-même perçue comme un pilier de cette « communauté d'expatriés », elle ne veut pas s'y limiter au prix de son individualité, qu'elle juge d'autant plus précieuse pour son activité d'artiste graphiste.

L'entrée dans la danse

Lori a sans cesse déménagé depuis sa plus tendre enfance, son père travaillant dans l'industrie aérospatiale. Elle précise dès le début de notre premier entretien, en Louisiane, pendant l'hiver 2008, qu'elle a été exposée dès l'âge de dix ans au rodéo. Son premier disque est un album d'Éddie Arnold, célèbre chanteur de musique country. Partant de Long Island où elle est née, elle répertorie scrupuleusement ses multiples lieux de vie aux États-Unis, qu'elle perçoit comme autant de *« pays étrangers »* qui attisaient sa curiosité. Elle poursuit ce schéma une fois adulte en changeant constamment de résidence entre la Floride, le Nord-Est, le Colorado, la Californie, sillonnant également le pays lors de ses nombreux voyages d'affaires, qui l'amènent de surcroît à se rendre régulièrement en Asie et en Europe. Célibataire, Lori a eu une fille à l'âge de vingt ans. Spécialisée dans l'échographie cardiaque, sa carrière est intense. Elle travaille pour différents laboratoires puis pour Hewlett-Packard.

> À l'époque, ma fille a treize ans et j'en ai trente-trois, et plein de choses s'offrent à moi. New York City a la station de radio country numéro 1. Donc je reviens à mes dix ans, à mes années rodéo. Je suis vraiment dans

5. Mark Rowlands, *Le Philosophe et le loups. Leçons de la Nature sur l'Amour, la Mort et le Bonheur.*

> la country. Ma boîte m'envoie à une conférence au Texas. Et on a l'occasion de danser avec ces cow-boys. J'apprends à danser le two-step autour d'un feu. Et puis après, j'étais vraiment au paradis. "Quick-quick, slow-slow" était devenu mon mantra. J'avais tellement envie d'apprendre à danser. Mais je suis toujours très concentrée sur ma carrière. Donc la danse, ça a créé une étincelle, mais je n'ai pas vraiment poursuivi. J'ai une fille de treize ans que j'essaie d'élever, une carrière, et mon mariage ne va pas bien.

Sa carrière et l'éducation de sa fille demeurent ainsi au centre de ses préoccupations. Elle consacre d'ailleurs la moitié de son récit à décliner ses différents postes, ses activités, ses voyages d'affaires, jusqu'à ce qu'elle s'établisse à San Diego, où sa rencontre avec la musique cadienne et zydeco viennent progressivement inverser ses priorités. « J'étais dans le Scottish country dancing et en même temps, il y a cette autre danse, ce truc cajun/zydeco et je me dis : "Wow ! Qu'est-ce que c'est que ça ?" J'y vais, je découvre que ça vient de la Louisiane, je ne savais pas vraiment ce que c'était. » Le moment décisif pour elle se situe lors de son premier voyage à Lafayette :

> Je crois que mon premier festival, c'était le Festival International et le Crawfish Festival. Et j'avais trente-huit ans… et… c'était fini… c'était… c'est ici que je veux vivre. Tout de suite. Je le savais. C'était La Mecque pour moi. À chaque fois que je venais, j'étais tellement heureuse, je ne voulais jamais repartir. L'odeur de moisi quand tu sors de l'aéroport à Lafayette, c'est « Ahhh, le paradis… je suis chez moi. »

Parmi tous ses lieux de vie successifs, c'est donc la Louisiane qu'elle élit comme son chez-soi (*home*), et qui le devient avant même qu'elle y réside de façon permanente, à ses yeux, mais aussi à ceux des locaux qui la fréquentent.

> Ma fille est grande, prête à vivre sa vie. Donc je m'apprête à déménager de San Diego à Boston. Et j'ai ce prof de yoga qui vient de Thibodaux [ville du Sud-Ouest louisianais]. Et elle me dit : « Lori, si tu vas à Boston, je vais à Lafayette, je rentre chez moi », parce que sa mère est malade et elle voulait se rapprocher de Thibodaux et elle était aussi dans le cajun/zydeco. Donc elle va à Lafayette, et moi je vais à Boston. Donc maintenant j'ai une amie qui m'est vraiment très chère qui habite là-bas et j'ai un boulot qui me fait voyager tout le temps […]. Et ce qui était super, c'est que du moment que j'obtenais des billets pas chers, je pouvais faire des escales où je voulais. Donc, à chaque occasion, je passais le week-end à Lafayette. Et les gens ici pensaient que j'habitais ici depuis des années

> avant même que je m'y installe, parce que j'étais là tout le temps. J'y étais pour les festivals, avant les festivals, en dehors des festivals, j'étais ici, tout simplement.

C'est à la même période que Linda, alors âgée elle aussi d'une trentaine d'années, découvre la musique franco-louisianaise. Contrairement à Lori, Linda est ancrée dans un territoire, la Californie, depuis cinq générations (fait rare). Linda n'est pas danseuse, mais elle a grandi en étant abreuvée du swing de Benny Goodman et d'autres *big bands*, sous l'influence de son père, musicien amateur qui jouait de la guitare et du trombone.

> Il écoutait aussi du Hank Williams et Kingston Trio et le type qui fait du yodel, Jimmy Rogers, donc beaucoup de musique folk. Pas de musique noire, ceci dit. Je crois que la seule musique noire qu'il connaissait, c'était Louis Armstrong. Donc il écoutait toute cette musique qui avait des racines noires, mais il ne parlait pas vraiment des musiciens noirs. Alors que moi j'ai appris à les connaître à travers mes propres expériences musicales, c'est marrant…,

explique-t-elle comme pour mieux se démarquer de son père et de ce qu'elle semble percevoir comme une lacune, voire une contradiction, elle qui a d'abord été férue du style zydeco, puis du style créole, tous deux associés aux Créoles louisianais, entendus dans le Sud-Ouest comme la population noire francophone.

La figure du père est d'autant plus présente que sa mère meurt alors que Linda est très jeune, à la suite d'une longue maladie. Au moment d'entrer à l'université, son père, un ingénieur, l'incite à se plonger dans les sciences dures. « J'étais tellement sérieuse. J'étudiais. Encore une influence de mon père, je crois. Il essayait de me lancer dans une bonne carrière. » Elle obtient un diplôme en biochimie puis est engagée dans une entreprise spécialisée en équipement pour laboratoires de génétique où elle reste dix-sept ans. Souvent en déplacement pour des conférences, elle se retrouve à La Nouvelle-Orléans qui la stupéfie par la densité des groupes et des styles musicaux. C'est à cette occasion qu'elle reconnaît tous les airs que lui faisait écouter son père. Peu après ce voyage, elle se rend à un festival en Californie qui déclenche sa passion :

> C'était en 1993 et je suis allée avec une amie à ce grand truc organisé dans la Bay Area, qui s'appelait New Orleans By The Bay. Ils avaient quatre scènes et quatre groupes par jour, pendant deux jours. Je me souviens d'avoir fait la queue avec elle, elle était vraiment mignonne, Kay. Je me souviens qu'il y avait ce type devant nous qui essayait de faire la conversation,

et il s'est mis à nous raconter ce qu'il allait faire : « Je vais danser toute la journée, j'ai des tee-shirts de rechange dans mon sac, une bouteille d'eau », et je me dis : « C'est quoi ce dingue ? » Je n'avais aucune idée de ce dont il parlait, et puis on est entrés […]. Et plus tard, on arrive devant une scène, je crois que c'était Beausoleil, je ne sais même pas, je ne connaissais pas les groupes à l'époque. Et il y a tous ces gens qui dansent en couple, et ils s'amusent comme des fous […]. Et je me dis… j'ai senti… je ne sais pas. J'ai senti une telle énergie m'envahir en les regardant, je savais que c'était quelque chose pour moi. J'ai attendu que le mec sorte de la piste et je me suis dit : « Je vais aller le voir et lui parler. » Je me suis précipitée et je lui demande, comment tu as appris, qu'est-ce que c'est, et il me raconte qu'il y a des cours dans la Bay Area et il y a cet énorme milieu de danseurs et ils dansent sur de la musique et c'est vraiment chouette et je devrais y aller. Et là, la musique reprend et il veut danser et il me demande si je veux essayer, ce qui était incroyable, rétrospectivement, parce que je ne l'avais jamais fait avant. Mais c'est facile pour moi de danser.

Je savais que ma vie avait changé ce jour-là. Je ne peux pas le répéter assez. C'était une journée magique, j'étais tellement excitée. Alors, dès que je suis arrivée chez moi, j'ai cherché les cours de danse, je trouve les sites web et je me dis : « Oh la la ! »… Dans la Bay Area, il y avait peut-être huit groupes qui jouaient ce style de musique cajun-zydeco. En Californie, ils le mélangent et l'appellent cajun-zydeco et en fait, c'est à la californienne. Mais il y avait trois ou quatre gros bals par semaine et puis des festivals, et c'était… « Oh la la ! ». Donc j'ai plongé la tête la première comme beaucoup de gens quand ils deviennent mordus.

J'ai pris des cours et j'ai commencé à aller aux bals et je me forçais à y aller même quand je dansais comme un pied, en essayant de faire mieux et je m'amusais beaucoup à faire ça. Je suis devenue une vraie fanatique. Les premières années, je voulais aller à tous les bals et danser tout le temps […]. Et il y avait d'autres gens dans mon cours avec qui je suis devenue vraiment bonne amie et on comparait nos expériences, et il y avait des histoires d'amour, des drames, du bon temps et tu commences à rencontrer tous ces… Me voilà dans le milieu, la fin de la trentaine… Et beaucoup d'amis à mon travail se mariaient et avaient des enfants et moi je ne faisais pas ça, je vivais une vie de célibataire. Donc c'était un endroit où je pouvais me connecter, il avait toutes sortes de gens qui étaient libres, une communauté de célibataires. Leurs enfants étaient grands, ils étaient divorcés, ou… il y a beaucoup d'anciens alcooliques. Toutes sortes de gens

> qui vivent un genre de deuxième vie. Donc je me suis fait beaucoup de très bons amis. Une communauté énorme. J'y ai rencontré mon mari.

Lori et Linda s'inscrivent dans un cercle de fans majoritairement féminin, des célibataires dont la disponibilité leur permet de s'immerger dans ces réseaux de danseurs qui nouent des relations fortes, se fréquentent constamment, et prennent un plaisir intense à pratiquer leur activité de prédilection. Plusieurs années s'écoulent ainsi, ponctuées d'intrigues diverses, de bals, de fêtes, et de pèlerinages en Louisiane à l'occasion des festivals, des célébrations festives et des stages : le Festival International en avril, le Zydeco Festival en septembre, le Festival acadien et créole et le Blackpot Festival en octobre, Mardi Gras…

Leur insertion dans ce réseau leur assigne un nouveau statut, dissocié de leur identité professionnelle : Linda et son mari organisent régulièrement des fêtes de plusieurs centaines de personnes qui gagnent une solide réputation ; Lori devient une danseuse accomplie, rapporte de ses voyages en Louisiane de nouveaux pas qu'elle diffuse au sein du groupe, puis se met à enseigner le zydeco à Ashokan. Leur activité leur procure par ailleurs des bienfaits psychologiques. Lori, une « femme de substance », selon ses propres termes, se découvre parmi les Créoles louisianais un pouvoir de séduction inattendu au regard des normes esthétiques de la société américaine. « Ici, plus tu en as, plus ils aiment, et tu te sens très acceptée, chérie, et admirée. Je n'avais jamais eu cette expérience, où ton abondance est comme "oh…" » Pour Linda, qui après huit années de danse effrénée s'intéresse à la musique, celle-ci se révèle prendre des dimensions thérapeutiques primordiales. Danny Poullard, un violoniste créole qui s'établit en Californie dans les années 1970, lui apporte un indéfectible soutien. Mentor de nombre d'amateurs qui témoignent de ses encouragements incessants et de son impact sur leur apprentissage et le développement de leur passion, il occupe une place primordiale dans l'itinéraire des musiciens[6].

> Mon mari est décédé quand on était en Californie, il est mort. Danny avait joué à notre mariage, Ed [son mari] et lui étaient assez proches. Danny était vraiment super. Je devrais le décrire comme…, j'avais le sentiment qu'il était comme un grand frère, à cette période, parce que c'était vraiment dur pour moi. Et je n'allais pas au bal. Et Danny faisait de la moto, et Ed et moi aussi, on avait une Harley. Donc, il a commencé à venir à la maison, à passer. En moto, pour voir si je voulais faire un tour. Ou bien, lui et Gary Thibodeaux, un autre de nos amis. Ils venaient avant

6. Voir le récit de Blair Kilpatrick [2009], pour lequel il a joué un rôle fondamental tout au long de son apprentissage de l'accordéon et du chant.

> le bal pour m'emmener […]. Ils ont commencé à me sortir de là, et Danny était vraiment super. Il était sincèrement inquiet pour moi, et il a pris le temps de m'appeler, de passer, de me ramener à la vie.
>
> Mais la musique, j'ai commencé à une période très difficile de ma vie […]. Le violon, jouer du violon, c'est tellement difficile. Il faut tellement se concentrer pour simplement jouer une note juste. Ça me ramenait au moment présent, et j'oubliais tous mes soucis. Et ça m'a vraiment aidé dans ce sens. Ça m'a sauvé la vie. Le violon m'a sauvé la vie. Je le sais,

confie-t-elle en pesant ses mots, le visage grave, le regard dans le vide. La danse et la musique franco-louisianaises deviennent un moteur indispensable, qui l'extirpe de l'isolement et de la tourmente.

La constitution d'un cercle de transplants

Le projet de s'établir dans le Sud-Ouest louisianais se dessine après plusieurs années d'allées et venues, encouragé par les relations établies au fil des années avec d'autres passionnés de danse déjà installés qui incitent à franchir le pas. Pour certains, il est rendu possible par des métiers particulièrement lucratifs, pour d'autres parts, la vente de biens immobiliers dont la valeur est considérablement plus élevée qu'en Louisiane, ou encore par une reconversion professionnelle[7]. La plupart des installations permanentes se font progressivement, après toute une période de visites hors saison, pour mieux se familiariser avec la vie quotidienne, à des intervalles de plus en plus fréquents. Après plusieurs relations amoureuses avec des hommes qui, comme elle, fréquentent assidûment la Louisiane ou y résident, Lori rencontre son futur mari, originaire de l'État de New York, dans un bal zydeco à Rhode Island. Lui est ingénieur dans un chantier naval et habite la même maison depuis trente ans. Ensemble, ils bâtissent le projet de prendre leur préretraite et de s'installer en Louisiane. Ils commencent par acheter une maison dans un quartier résidentiel protégé (*gated community*) établi au bord d'un lac, à vingt kilomètres au nord de Lafayette, puis la louent quatre années durant avant de s'y établir de façon permanente. Linda, elle, se laisse convaincre par un couple d'amis danseurs installés avant elle, Jim et Christy, qui « font germer en elle l'idée de déménager ici ». Elle leur loue d'abord une petite maison tout en poursuivant ses allers et retours avec la Californie pendant un an, avant de

7. La Bay Area, par exemple, est une des régions les plus riches du pays, tandis que la Louisiane est l'État le plus pauvre des États-Unis, en alternance avec le Mississippi.

se décider à déménager la totalité de ses affaires en mars 2004 et à acquérir une propriété à côté de celle de Lori.

L'adaptation à la vie locale ne se fait pas sans difficultés. Le contraste par rapport au mode de vie californien, notamment, est tel que ces nouveaux résidents s'interrogent sur leur capacité d'ajustement. Deux thèmes bien distincts sont plus particulièrement abordés : les relations « raciales », et l'alimentation. La fréquentation assidue des salles de danse amène vite Linda à réaliser que les clubs zydeco, au milieu des années 1990, ne sont guère fréquentés par la population blanche, une situation qui évolue par la suite sous l'influence des touristes, mais qui la marque d'emblée. Andrea, qui a rencontré Linda en Californie et s'est mise à la danse en même temps qu'elle, a été l'une des toutes premières à s'implanter à Lafayette. Elle exprime bien ce qu'ont ressenti beaucoup de futurs résidents au regard des dynamiques sociales locales : « Lors de mon premier voyage, j'avais conscience des différences raciales. Et je me demandais si j'allais revenir un jour, à cause de tout ce contexte social. […]. Non seulement c'est une culture étrangère, une culture où la famille est très soudée, mais c'est aussi une culture catholique. Et me voilà là-bas, en bonne juive new-yorkaise… Mais bon sang, à quoi je pensais, à vouloir déménager ici ? » Les contrastes entre les modes de vie californien et louisianais sont souvent évoqués, même après plusieurs années d'installation : le passage d'un climat ensoleillé, sec et tempéré, à une chaleur accablante cinq mois durant, mais aussi la qualité de l'alimentation : « La Californie est la capitale mondiale de la nourriture bio, saine. Et ici, ils n'ont jamais vu un légume vert qui leur plaise. C'était une vraie question, qu'est-ce que je vais manger ici, et à qui je vais parler ? »

À travers la qualité de l'alimentation, associée à la santé et à l'écologie, c'est tout un système de valeurs auquel il est implicitement fait référence, celui du New Age, particulièrement vivace dans la San Francisco Bay Area (Ghasarian, 2009). Parmi les principes fondamentaux du New Age réside l'idée que s'il est impossible de changer le monde, il est possible de réaliser ses rêves. « Tout le monde peut s'engager dans un processus de transformation afin de trouver sa "raison d'être", sa paix intérieure » (*ibid.* : 8). Le système de pensée New Age ouvre ainsi tout un champ de possibilités[8] : la santé et les responsabilités individuelles, l'énergie et le pouvoir, le rapprochement avec la nature, la combinaison de l'ancien et du moderne, le développement d'une spiritualité en dehors de la religion, et le développement d'une « communauté ». C'est précisément cet ensemble de possibilités qui encourage nombre de *transplants* à franchir le pas. Car si certains aspects de la vie quotidienne louisianaise semblent les éloigner

8. Quatre dimensions y sont associées : la spiritualité, le développement personnel, la santé naturelle et le changement mondial, qui inclut le changement social et l'écologie.

d'un tel processus (une alimentation riche, la pollution, la corruption, l'absence de politique écologique en dépit d'une érosion vertigineuse qui aggrave la vulnérabilité aux ouragans), d'autres éléments y contribuent, telles la promotion de traditions culturelles et la musique, perçue comme une forme d'énergie, au même titre que l'alimentation ou les vitamines. Le mode de vie louisianais est de la sorte incorporé dans leur démarche, et le choix de s'établir en Louisiane incarne, par le changement de vie qu'il implique et la migration qui s'ensuit, la transformation personnelle bien souvent recherchée et la quête de bien-être (et ce quel que soit le facteur déclencheur : insatisfaction générale, drame personnel, reconversion professionnelle).

> Ici, c'est vrai, je n'avais pas la meilleure nourriture du monde, il faisait chaud. Mais d'un autre côté, j'avais tout le temps des invités chez moi, et si j'arrêtais de travailler à 17 heures, j'allais juste au Blue Moon pour voir qui était là. Ou il y avait des jam sessions, le dimanche à Louisiana Heritage [magasin de disques et de souvenirs aujourd'hui fermé] ou bien à Eunice, ou il y avait pleins de bals. Et si je regarde maintenant autour de moi les gens que je fréquente, presque aucun d'entre eux ne vivait ici quand je suis arrivée. Jim et Christy n'étaient pas là tout le temps, Linda n'était pas encore là, Madeline n'avait pas déménagé, Woody and Clarity, Susan Keifer […]. C'était autour de 2002-2003. Personne n'était là, je connaissais Philip Gould [photographe local] qui était un de mes potes, et Sam [musicien du groupe Steve Riley and the Mamou Playboys], et des gens avec qui je dansais, pour la plupart des musiciens. Quand je pense à mes six premiers mois ici, je me disais : « Qu'est-ce qui m'a prise de déménager ici ? » Mais il y avait quelque chose dans ce lieu qui m'attirait, je me suis dit : « C'est ça que je veux faire. »

Pour Andrea comme pour Linda, la décision de s'établir en Louisiane ne va pas de soi. Leur enthousiasme ne leur épargne pas des sentiments ambivalents. Les craintes de manquer d'affinités avec les résidents locaux amènent Andrea à créer un groupe de discussion alors qu'elle ne vit en Louisiane que par intermittence. Mais ses doutes se dissipent face aux frustrations de sa vie en Californie et aux attraits de la scène musicale louisianaise. Andrea se lasse de devoir faire une heure de voiture dès qu'elle veut rendre visite à ses proches, le travail qu'elle effectue à domicile pour IBM l'isolant d'autant plus. La volonté de se rapprocher de ses parents vieillissants établis en Floride achève de la convaincre. Linda, elle, est meurtrie par la perte de son mari, et sa vie se ternit d'avantage sous l'effet d'autres complications : elle tombe gravement malade, quitte son emploi qui l'épuise, se retrouve seule dans sa grande maison à plusieurs heures de ses proches, avec

un emprunt très lourd, et ne supporte plus l'atmosphère compétitive de la région. « C'était toute une série de choses. Tu vois, qu'est-ce que j'avais à perdre ? J'avais l'impression de n'avoir rien à perdre à ce moment-là. Peut-être que j'avais besoin de ça pour me déraciner, et partir. »

Le cercle des *transplants* s'accroît ainsi à partir du milieu des années 2000, au fur et à mesure des installations successives, et vient compenser les « peurs » évoquées systématiquement par les nouveaux venus et suscitées par l'idéologie conservatrice dominante. De plus en plus dense, ce cercle est désigné par ses membres comme une « communauté », terme très prisé aux États-Unis et connoté positivement. Outre leur passion commune, ses membres constituent un réseau d'interactions et d'entraide, s'aidant mutuellement à emménager (en repérant un logement ou des vide-greniers), à se fournir en nourriture bio, à dénicher des services et des activités fondées sur le développement et le bien-être personnels (yoga, chi qong, guérisseurs…), en d'autres termes à prolonger certaines caractéristiques de leur mode de vie antérieur et à s'épauler dans leur nouveau projet de vie[9].

Faire le lien

Dans leur quête d'une « communauté d'amis », les *transplants* usent des lieux de sociabilité musicale environnants comme une occasion régulière de faire des rencontres et de tisser des liens avec d'autres nouveaux résidents mais aussi avec des locaux[10]. L'un des clubs les plus fréquentés de Lafayette, le Blue Moon Saloon, situé en plein centre-ville, est un lieu incontournable. Combinant une auberge qui jouxte un bar extérieur surplombé par une scène musicale, ses chambres sont fréquentées par des touristes amateurs de musique franco-louisianaise. Certains y passent de longs séjours et décident par la suite de s'établir dans la région. Les diverses jams hebdomadaires du coin, élément essentiel de la pratique musicale locale, sont également particulièrement prisées par les *transplants*,

9. La plupart des Américains revendiquent leur appartenance à une et bien souvent plusieurs communautés (fondées sur l'âge, le sexe, la religion, la « race » ou « l'ethnicité », le lieu de résidence, les loisirs, etc.). Projet idéal fondé sur le partage d'intérêts communs, la communauté fait lien. Elle assume plusieurs sens en se déployant de l'unité résidentielle au sentiment d'appartenance et aux stratégies politiques. M. Joseph (2002) offre une vision critique du discours romantique sur la communauté, fondé sur des processus d'exclusion et des pratiques de production et de consommation qui l'amènent à légitimer les hiérarchies sociales, et qui la rendent complice du capitalisme, en dépit de ses efforts pour lui offrir une alternative.

10. Les « locaux » désignent les individus les plus anciennement implantés. Il s'agit d'une commodité de langageet non pas d'un e catégorie analytique.

qui viennent assouvir leur désir d'apprendre à jouer la musique de la région[11]. Ces lieux jouent ainsi un rôle fondamental dans l'insertion à un réseau d'interaction local.

Certains nouveaux résidents prennent l'initiative de créer des lieux de sociabilité, jouant ainsi un rôle clé dans la consolidation du cercle de *transplants* mais aussi dans son extension à des résidents locaux. C'est le cas de Lori, qui, avec son mari, Tom, décide d'instaurer en janvier 2007 une jam, dans le petit village d'Arnaudville à vingt-cinq kilomètres au nord-est de Lafayette. Quelques mois auparavant, elle avait acheté un atelier dans cette bourgade où se sont implantés ces dix dernières années nombre d'artistes ainsi qu'une école d'art et une salle de danse couplée à une galerie d'exposition d'artisanat local. Tandis que d'un côté de l'atelier, Tom fabrique des violons, activité dans laquelle il s'est lancé avant de venir s'établir en Louisiane, Lori utilisait l'autre moitié pour ses propres créations artistiques (compositions cousues, marionnettes…) avant de déménager son atelier à son domicile. Cherchant à promouvoir l'activité de son mari et encouragée par les coordinateurs du stage d'Ashokan, elle lance avec lui une jam le dimanche après-midi.

12. Jam à Tom Fiddle & Bow, Arnaudville, 3 août 2008. Aux violons, Madeline et Linda.

11. Qu'elles soient accueillies par un café, un atelier, un club, un restaurant, ou à domicile, les jam sont ouvertes à tous, quel que soit le niveau. Elles sont le plus souvent menées (*hosted*) par un ou plusieurs organisateurs, ainsi que leurs invités du jour, qui se relaient pour lancer des morceaux, suivis par les autres musiciens disposés en cercle. Les plus avancés jouent des chorus, ensemble ou à tour de rôle, tandis que les autres, parfois totalement débutants, s'entraînent en jouant les accords et se familiarisent avec les mélodies. Dans la musique cadienne, les instruments prennent tour à tour le « lead », autrement dit jouent le chorus, dans le sens accordéon, chant, violon. Pendant le « lead », les autres accompagnent en jouant les accords. C'est l'accordéoniste qui dirige le groupe et décide du début et de la fin d'un morceau, ainsi que de donner le « lead » à d'autres instruments éventuels (steel guitar, guitare électrique, harmonica, parfois saxophone).

Tom Fiddle & Bow, 2008. L'enseigne principale de l'atelier précise en plus petit sa seconde fonction : « Organic Acoustic Jam. » De l'extérieur, on aperçoit derrière la devanture les premiers visiteurs. Ceux qui jouent sont regroupés en cercle autour d'un tapis en peau de vache, d'autres sont assis sur le canapé, dans un renfoncement. À l'entrée, un mannequin de femme, coiffé d'une perruque, accoutré d'une robe irisée et de colliers de Mardi Gras, tend la main en guise de bienvenue. À gauche, suspendus au plafond, des violons flottent en file indienne. Sur les murs, des œuvres de Lori : des marionnettes composées avec des balles de base-ball, des oiseaux qui laissent pendre leurs longues pattes faites de brindilles et des peintures sur tissus qui jouxtent pochettes de disques, ombrelles suspendues et guirlandes chamarrées. Le public est varié : aux *transplants* se joignent des amateurs natifs de la région et des gens de passage, musiciens ou simples spectateurs. Ce jour de printemps, un accordéoniste du coin lance des chansons du répertoire franco-louisianais, aussitôt suivi par des violonistes, quelques guitares et une caisse claire. Linda chante des harmonies avec Madeline. Valses, two-step et reels se succèdent. De temps à autre, la contrebasse adossée au mur du fond est enlacée par qui veut. Le rythme du *tit fer* (triangle) vient scander la plupart des chansons. D'autres, multi-instrumentistes, ajoutent aux instruments incontournables ici une mandoline, là un banjo. Lorsqu'elle ne joue pas de la caisse claire, Missy tente de capturer les mouvements d'un musicien au crayon, le temps d'une seule chanson. Elle en a fait l'un de ses passe-temps favoris. Passé cette première pièce, le studio se poursuit en longueur. À droite, une petite cuisine d'appoint permet d'accueillir les plats préparés par les uns et les autres. Au menu aujourd'hui : ragoût de haricots blanc et de viande de porc, *devil eggs* et pain farci, salades et tartes végétariennes[12]. Chacun se sert quand il le souhaite. Au fond, une terrasse couverte, protégée par une moustiquaire, surplombe un bayou (cours d'eau). C'est là que viennent le plus souvent jouer les amateurs de musique old-time, bluegrass, et country. Rick, un guitariste de bluegrass aguerri, fait souvent partie des habitués. Un joueur de dobro danois, en visite dans la région pour quelques semaines, se joint à lui. Lori lâche son ukulélé pour chanter un air de country, Cold Cold Heart. Jams simultanées, en-cas et conversations se poursuivent jusqu'en début de soirée.

C'est par un autre biais, celui des espaces virtuels, qu'Andrea est devenue elle aussi un pilier au sein des amateurs de musique franco-louisianaise. Déjà, en Californie, elle avait créé en 1995 l'un des tout premiers sites web du pays sur la musique cadienne et zydeco (il en existe aujourd'hui des centaines). Elle se lie ainsi d'amitié avec des musiciens louisianais dont elle fait la promotion, parmi

12. Les devil eggs sont des œufs durs farcis.

13. Lori et Shane, un Californien qui vient régulièrement séjourner dans la région. Au premier plan, Rick. Jam à Tom Fiddle & Bow, sur la terrasse à l'arrière de la boutique, Arnaudville, 1er novembre 2009.

lesquels Sam, guitariste de renom (cité plus haut). Ses premiers séjours prolongés en Louisiane ont d'ailleurs lieu chez lui, dans une chambre qu'il lui loue. Elle commence par reprendre une jam en quête d'un organisateur (*host*) et réservée aux instruments à cordes (violon, guitare) qu'elle transfère à son domicile. Pour l'annoncer, elle se sert d'une liste de diffusion qui s'étoffe peu à peu. Un jour, Sam lui demande si elle peut ajouter à sa liste une annonce. Sollicitée par d'autres musiciens, elle décide de créer une liste plus large, où elle émet quotidiennement des annonces en majorité liées à des événements musicaux (concerts, stages, spectacles, bénéfices [13]), mais également à d'autres domaines (expositions, ventes d'objets divers, transactions immobilières, vide-greniers, etc.).

La réputation et l'efficacité de cette liste deviennent telles que les musiciens de la région s'adressent systématiquement à elle pour diffuser leur programmation, sachant qu'elle ciblera un public d'amateurs de musique franco-louisianaise [14]. Andrea devient ainsi un personnage-clé dans la promotion de la musique et de la danse régionales, et reconnu comme tel par les musiciens de la région. Son implication lui confère un statut privilégié en tant qu'experte de la scène musicale, source d'informations, et par là même intermédiaire auprès des fans

13. Les bénéfices sont des événements organisés afin de collecter de l'argent, souvent pour des personnes qui ont subi un dommage, quel qu'il soit (maladie, deuil, incendie, ouragan…), ou pour des initiatives d'intérêt public. En Louisiane, ils consistent souvent en un concert où plusieurs musiciens populaires acceptent de jouer bénévolement.

14. D'abord sous la forme de simples mails, sa liste rassemble un tel nombre de membres qu'elle dépasse la capacité autorisée de 500 mails par jour. Elle crée donc un groupe Google qui héberge la liste « Acadiana Community » à partir de 2009. « Acadiana » est la désignation officielle d'une région triangulaire dont la base longe le golfe du Mexique.

en visite, et des nouveaux résidents. Tel est le rôle qu'elle a joué auprès de Linda lorsque celle-ci entama un séjour prolongé en avril 2003.

> Andrea s'était déjà branchée à la communauté et elle avait rencontré beaucoup de gens, et elle et moi on ne traînait pas tout le temps ensemble avant ça. On se connaissait mais on ne traînait pas ensemble tout le temps. Mais elle m'a dit : « Oh, viens, je te baladerai. » Elle m'a déroulé le tapis rouge. Elle m'a emmenée au Blue Moon, m'a présentée à des millions de gens, « Et tu dois aller là, et tu dois voir ça »… Le grand tour.

Aux côtés d'Andrea et de Lori, un couple, Jim et Christy, âgés de 60 et 40 ans respectivement, se consacrent à la promotion de la culture locale grâce à un saloon/salle de danse, le Whirlybird, où ils organisent des événements ponctuels[15]. Directeurs d'une école Montessori à San Francisco, où ils étaient déjà très impliqués dans le cercle d'amateurs de musique franco-louisianaise, ils vendent leur école pour en établir une dans la campagne du nord de Lafayette qui ouvre ses portes en été 2009.

Parallèlement, le Whirlybird accueille, moyennant une donation facultative, nombre d'initiatives telles des concerts d'amateurs ou de musiciens de passage, des spectacles, voire des tournages de clips[16]. Par l'intermédiaire de ce lieu et de leur soutien à la créativité musicale locale, ils font ainsi le lien entre plusieurs cercles, celui des fans californiens qui résident dans la Bay Area, et celui des *transplants* et des Louisianais, jouant un rôle de médiateurs, de soutiens, offrant leur accueil, leur réseau de connaissances, et leur lieu de sociabilité aux uns et aux autres. En retour, c'est aussi par le biais de ces connexions que leur école Montessori a pu voir le jour, grâce à l'organisation d'événements artistiques pour collecter des fonds et avec la participation bénévole et les dons financiers de résidents qui ont ainsi contribué à la rénovation d'anciens bâtiments, à l'installation de l'infrastructure nécessaire, et à la formation de trois éducateurs pour la santé destinée à lutter contre l'obésité des enfants très élevée en Louisiane[17].

---

15. http://thewhirlybird.com/The_Whirlybird.html

16. C'est ainsi qu'a été tourné dans ces murs, en 2007, le clip Made in the Shade des Red Stick Ramblers, jeune groupe très populaire de cadien, texas swing et jazz traditionnel. Réalisé par un jeune cinéaste new-yorkais à la brillante carrière (il a réalisé les clips de U2, Bruce Springsteen, Bob Dylan et REM) établi depuis en Louisiane, le clip a été par la suite diffusé sur les chaînes CMT (Country Music Television) et GAC (Great American Country).

17. Les 5 500 $ ont été collectés par des donations électroniques et des événements musicaux « fundraisers ».

Le site web Stonewood [18], qu'ils ont lancé au printemps 2009, illustre bien la portée du réseau constitué. En une dizaine de jours, plus de deux cents membres (résidents et fans de l'extérieur) s'y étaient inscrits, rassemblés en groupes d'amis par le biais d'invitations, avec forums, *chats*, annonces d'événements et groupes de discussion en majorité liés à la musique, mais aussi à d'autres divertissements ainsi qu'à la santé, l'alimentation et l'écologie. Plusieurs mois après cette rapide envolée, le site commença pourtant à s'essouffler avant de cesser son activité, largement détrôné par Facebook sur lequel communiquent assidûment nombre d'amateurs (LinkedIn, à vocation professionnelle, figure aussi parmi les réseaux en usage). C'est donc sur une plateforme plus large que beaucoup préfèrent concentrer leurs interactions, honorant leur allégeance au groupe d'amateurs de musique franco-louisianaise sans vouloir s'y restreindre.

Par ailleurs, l'école Montessori peine à convaincre les parents, certains découragés par sa localisation trop lointaine, en zone rurale, à vingt minutes en voiture du centre de Lafayette, d'autres soupçonneux ou sans connaissance de ce système éducatif alternatif, établi dans une des régions les plus pauvres du Sud-Ouest. Un an après son ouverture, Jim décide de chercher un autre emplacement en ville, et rencontre avec Christy des difficultés financières qui l'obligent à déménager le bâtiment du Whirlybird pour tout centraliser autour de leur école et de leur lieu de résidence. Tandis que Christy trouve un emploi à Lafayette comme directrice de programmation de *Cité des Arts*, centre artistique très actif dédié à la « rencontre des cultures » au travers des arts visuels, Jim se met à y organiser des ateliers de théâtre et d'improvisation et développe une carrière artistique en tant qu'acteur, photographe, conteur et designer. Conscients du décalage avec le contexte californien, Jim et Christy n'avaient pas pris la mesure des obstacles qu'ils rencontreraient et furent ainsi progressivement forcés de réviser leurs projets.

Ils firent également l'expérience de la difficulté à mobiliser les Créoles, qui font figures d'exceptions parmi les événements qu'ils organisent, se heurtant ainsi aux limites de la sociabilité au sein de la population franco-louisianaise. Pendant la campagne présidentielle de 2008, des musiciens du groupe louisianais Balfa Toujours, mené par la fille du célèbre Dewey Balfa, décident d'écrire une chanson pour soutenir la candidature d'Obama en invitant un accordéoniste créole à se joindre à eux. Ils s'entendent avec Jim et Christy pour la filmer au Whirlybird, invitant au tournage tous les membres du réseau [19]. En l'espace de trois jours, la chanson « Oui on peut ! » – ou « Zydeco Obama » – est conçue, tournée, diffusée sur le site puis sur YouTube, ce qui lui vaut d'être transmise à deux reprises sur la chaîne nationale grand public MSNBC, dans l'émission très en vogue de la jeune

18. Le site d'origine n'existe plus http://stonewood.ning.com/.

19. http://www.youtube.com/watch?v=FLvgwHGlpdQ.

Rachel Maddow, personnalité célébrée par le milieu progressiste américain. Cette initiative se heurte à l'opposition virulente de certains Louisianais qui envoient des courriers de dénonciation, accusant ses concepteurs (des Louisianais, à une exception près) de ne pas représenter l'opinion de la population locale, dans une région à vaste majorité républicaine.

Par le biais de Jim et Christy, c'est tout un réseau de relations préexistantes a néanmoins été formalisé, offrant un espace de discussion déjà bien investi. Ce large réseau prospère ainsi par le biais de listes et de sites de diffusion qui se greffent les uns aux autres, créant ainsi des espaces d'interactions à plusieurs échelles (locale, régionale, internationale) et un potentiel de transmission de l'information d'autant plus performant.

Le réseau ainsi constitué regroupe, selon les situations, plusieurs cercles qui s'entrecroisent et rassemblent *transplants*, Louisianais et fans de l'extérieur. Par leurs initiatives, les *transplants* jouent un rôle moteur dans la constitution et le fonctionnement de ce réseau. Certains tiennent à s'impliquer plus que d'autres dans ce processus, aspirant à un rôle qui dépasse le cercle des amateurs de musique dans la perspective de constituer une « communauté ». C'est ainsi qu'Andrea intitule son groupe Google « Acadiana Community », définie par une identité régionale, celle du Sud-Ouest louisianais, de même que son site web, « A Transplant's Guide to Acadiana[20] ».

Jim et Christy s'imposent en personnages incontournables parmi les amateurs et nombre de musiciens de la région. Plaque tournante d'un réseau où l'on se côtoie constamment, où certains liens procurent plus de prestige social que d'autres, soutenu par divers musiciens de renom qui font figure de mascottes, ce cercle contribue à un processus de hiérarchisation au sein des musiciens locaux et au sein des *transplants*. Lori tient désormais à se distinguer de ceux qu'elle tient pour des *« social climbers »*, qui ne manquent aucun des événements organisés au sein du réseau, tiennent à compter parmi les amis de tel personnage central, à gagner l'attention de tel musicien de renom, à siéger dans le comité d'organisation de tel stage ou festival. Dès notre premier entretien, elle essayait de me faire comprendre délicatement le décalage qu'elle ressentait, avant d'entreprendre son pèlerinage un an plus tard :

> Je crois que mes « home people » sont ceux que je connais d'Arnaudville [où elle a son studio]. Il y a ce groupe de soutien, mais ce n'est pas… Je suis vraiment bonne amie avec le sculpteur à Arnaudville, et George [propriétaire de Nunu's, une salle de danse] et sa mère Miss Rita et pour

20. http://www.sfbayou.com/

> moi, ce sont eux ma connexion, plus que les autres… enfin ce n'est pas mon seul groupe…

Du fan au résident : changement de statut et conflits d'authenticité

Le fan, danseur frénétique

> C'était tellement exotique pour nous. C'était étranger, et tellement beau à plusieurs niveaux. Cette excentricité, c'était magnifique […]. On devenait fous furieux et on dansait pendant trois ou quatre jours, on était totalement épuisés et on rentrait chez nous heureux.

Les nouveaux résidents se reconnaissent bien volontiers dans leur propre description des danseurs fanatiques : Linda se remémore, le sourire aux lèvres, ses premiers voyages en groupe, tous pris d'une frénésie boulimique, se grisant de bals enchaînés jusqu'au petit matin. Or, en devenant résidents, les *transplants* se parent d'un nouveau statut, défini avant tout par contraste avec le fan néophyte qu'ils ont tous été, qui ne s'est jamais rendu en Louisiane, ou n'en a qu'une expérience limitée à quelques festivals.

Ces fans sont également identifiables par leur style de danse. Le style californien se distingue de celui de la côte est, les enseignants laissant leur empreinte sur chaque région. Les *transplants* identifient d'autant mieux ces visiteurs de passage qu'ils ont eux-mêmes pratiqué ces styles. À force de voyages en Louisiane et au fil des années, ils observent les pratiques locales et les intègrent. C'est ainsi qu'au cours de ses séjours, Lori s'aperçut que dans le zydeco louisianais, on ne faisait pas tourner son partenaire, contrairement à ce qui se pratiquait en Californie. L'expérience lui montre également que la posture « collée » enseignée dans ses cours suscite des malentendus dans les clubs zydeco :

> On me faisait toujours des avances, mais je ne savais pas pourquoi. Et puis j'ai réalisé que j'ai appris à danser à San Diego, et là-bas les gens dansent sans cadre. On était cuisse contre cuisse… Et maintenant je réalise que les gens d'ici ne dansent pas comme ça. Pas étonnant qu'ils aient pensé que je voulais finir la soirée chez eux… je n'avais pas de cadre dans ma façon de danser.

Lori apprend aussi à danser le two-step cadien d'une seule façon, en dépit de ses multiples variations louisianaises. Selon ce style, d'un pied sur l'autre, sur la base du one-step, les danseurs enchaînent différentes figures d'apparence complexe dans lesquelles les bras se lient et se délient, se croisent, s'enchevêtrent

avec exubérance, amenant les corps à se faire face, à se côtoyer, ou à se tourner le dos. Ce style est indissociable de l'image de la danse cadienne à l'extérieur de la Louisiane et figure dans toutes les brochures et sites touristiques. Lori, elle, s'en agace, et exècre ce qu'elle décrit comme le « *limping step with pretzel turns* » (« un pas de boiteux avec des tours de bras en bretzel »), aux côtés de bien d'autres danseurs et musiciens louisianais qui tournent en dérision cette danse ostentatoire, par contraste avec les autres styles cadiens définis avant tout par leur sobriété.

La pratique et les jugements esthétiques évoluent ainsi au gré des voyages en Louisiane : « Après mon premier festival de zydeco, j'ai ramené ce nouveau style hip-hop, ce genre de double-clutching [rythme zydeco] à San Diego […]. Je suis devenue une puriste, parce que je venais tout le temps ici [en Louisiane] et je disais : "C'est comme ça qu'ils font" », se souvient Lori. Du danseur exalté, on passe alors au statut de connaisseur à l'autorité fondée sur une expérience des pratiques locales.

Une nouvelle lecture des catégories musicales

Parallèlement à cette évolution des façons de danser, les *transplants* retiennent aussi de leur statut d'ancien fan une connaissance très grossière du répertoire musical. La danse est une obsession, la musique ne représentant que son support. La plupart des récits ne mentionnent pas le premier groupe entendu, le plus souvent oublié : ils s'attachent à décrire l'atmosphère, les danseurs, leur sentiment d'euphorie, l'excitation de découvrir une nouvelle passion, bien plus que le style de musique ou les musiciens. Ils se rappellent avoir commencé à écouter les « *top 10* » du répertoire, ce qu'ils jugent aujourd'hui sans détour comme de la « merde », du « commercial » édulcoré, « *California-style* ». Lisa, une Louisianaise qui a émigré plus de dix ans en Californie avant de revenir dans son village natal, souligne l'ignorance en matière de musique des danseurs qu'elle côtoyait :

> Ça tourne un peu en bataille avec les danseurs parce que les gens qui soutiennent vraiment cette communauté de danseurs ne sont généralement pas cadiens. Ils viennent de l'extérieur et ils veulent juste que la batterie soit en place pour pouvoir danser. Donc ça devient clair qu'ils ne savent pas qu'il manque de l'andouille au gumbo, ils ne réalisent pas que ce sont des crevettes séchées et non pas fraîches. Ils ne savent pas que c'est ce qui manque et puis bon, tant que le batteur joue…

Les distinctions stylistiques sont également évacuées, et les danseurs néophytes apprennent ainsi le cadien et le zydeco comme s'ils étaient un seul et même style. Les fans parlent d'ailleurs de « *CZ bands* » et « *CZ community* » (pour Cajun/Zydeco). Là encore, les séjours en Louisiane modifient les perceptions : « Quand

on est venus ici on s'est dit : "Ah, je comprends maintenant !" C'est là que j'ai vu, ça, c'est vraiment du zydeco, et ça c'est du cadien. C'est très différent, mais on les mélange. Et puis on rentrait chez nous et là ils étaient indifférenciés. » De fait, beaucoup de groupes non-louisianais jouent un répertoire hybride.

Dans le milieu des années1990, lorsque Lori, Linda et Andrea se sont mises à la danse louisianaise, la popularité du zydeco surpassait le cadien à l'extérieur de la Louisiane, si bien que la danse zydeco dominait dans les bals, quel que soit le style musical joué par les musiciens (cadien ou zydeco). Cette pratique s'est étendue à la Louisiane. Dans plusieurs clubs, certaines caractéristiques associées à la danse cadienne (tourner en cercle autour de la salle dans le sens inverse des aiguilles d'une montre, par exemple) tombent en désuétude. On voit beaucoup de gens, notamment de l'extérieur – mais pas uniquement –, danser le zydeco (danse à huit temps – ou deux fois quatre – qui se danse sur place) sur de la musique cadienne, au lieu du two-step cadien (danse à six temps). Ceci étant, la popularité du zydeco ne déteint pas sur les dynamiques sociales entre Cadiens et Créoles qui, en zone rurale du moins, demeurent souvent limitées à des sphères spécifiques (espace professionnel, sphère publique…). C'est le sentiment de Lori, à qui les villageois d'Arnaudville réclament des cours : « Ils n'arrêtaient pas de me demander, "Il faut que tu enseignes le zydeco". Et je leur disais, "Pourquoi vous voulez que moi j'enseigne le zydeco ? C'est votre culture. Il y a des gens qui ont grandi en faisant ça". Les blancs locaux veulent apprendre le zydeco d'une outsider, d'une personne blanche, je crois. »

Si dans le Sud-Ouest louisianais, les pratiques dansées en arrivent dans certains contextes à transcender les catégories musicales par le biais d'un phénomène de reterritorisalisation, les distinctions musicales locales entre cajun et zydeco, elles, demeurent tenaces. L'interprétation confondue des styles cadiens et zydeco telle qu'elle se pratique en Californie ou sur la côte Est n'est pas de rigueur[21]. Des groupes cadiens incorporent régulièrement à leur répertoire des morceaux zydeco, mais sans les confondre, ni se revendiquer comme musiciens zydeco[22]. Les exceptions – des Cadiens qui forment des groupes zydeco – sont rares et suscitent de virulentes polémiques (le cas d'Horace Trahan est le plus flagrant). C'est avant tout l'origine des musiciens (cadienne ou créole noire) qui détermine la catégorie utilisée pour désigner le style musical, même si certains d'entre eux

21. On trouve ainsi beaucoup de groupes non-louisianais blancs qui définissent un « cajun zydeco groove » et revendiquent dans leur nom des influences zydeco, comme Lisa Haley and the Zydecats.

22. Associé aux Cadiens, le style cadien est interprétée par un accordéon diatonique, un ou deux violons, une guitare (sèche et/ou électrique) et éventuellement des percussions (batterie, tit fer) ; le zydeco, associé aux Créoles noirs, est un style doté d'une forte section rythmique (guitare électrique, basse, frottoir), autour d'un accordéon diatonique mais aussi chromatique.

contestent cette distinction et se revendiquent des deux styles (Le Menestrel, 2006, 2007, 2011).

Une codification contestée

Qu'il s'agisse de pratique musicale ou dansée, la relation établie avec la Louisiane devient garante de son authenticité. Plus on y passe de temps, plus on se distancie des réseaux de fans. Avant même de s'établir en Louisiane, Andrea sentit après quelques années le fossé se creuser :

> Les gens [des Californiens] écoutaient des groupes qui venaient de Louisiane et c'était du genre : « Moi mon groupe préféré, c'est Tom Rigney », ou quelqu'un qui jouait une version commerciale, américanisée, Californie-isée… Oui, c'est plus ou moins cadien mais ce n'est pas vraiment comme ça… C'est OK, il a fait Harvard, c'est un très bon musicien, mais c'est pas… Parfois, la seule chose que je pouvais dire, c'était : « Vous êtes déjà allés en Louisiane ? » et ils répondaient : « Non. » Je n'engageais même pas la conversation, parce que bon, comment tu leur expliques ça ?

L'installation en Louisiane achève cette rupture avec les fans. Les conflits d'authenticité deviennent alors plus aigus et plus argumentés sur la « bonne » façon de danser mais aussi d'enseigner la danse. La forte codification d'enseignants de danse de l'extérieur se trouve contestée par les résidents (*transplants* mais aussi Louisianais, et notamment les musiciens) qui la jugent trop élaborée et rigide, attribuant un nom à chaque figure, décomposant chaque pas par divers codes. Malgré sa résistance, Lori eut du mal à ne pas céder aux demandes pressantes des stagiaires d'Ashokan, où elle enseigna deux années durant avec un autre *transplant*. Elle en vint à nommer, à décomposer.

> Tous ceux qui suivent un cours pensent généralement qu'ils sont plus avancés qu'ils ne le sont en réalité. Ils veulent les pas les plus avancés, les plus récents […]. Donc tu parles toujours de la dernière tendance. Alors l'année dernière, je leur ai appris le *Cupid Shuffle*, comme personne ne connaissait. Donc tu réfléchis toujours à quelque chose qui est inclusif, quelque chose que les gens peuvent vraiment apprendre, et apprendre facilement. Parce que ce que les gens veulent et ce qu'ils peuvent faire concrètement, ce n'est pas toujours la même chose. Et un stage de danse doit être une bonne expérience.

Mais si elle se sent contrainte par les attentes dans les stages, dans les cours qu'elle donne en Louisiane, Lori se refuse à établir des règles.

> J'ai appris beaucoup de styles différents, il n'y a pas de bonne façon, c'est une danse vivante qui évolue tout le temps. C'est comme saisir un moment précis et ensuite essayer de le détacher pour l'enseigner à quelqu'un. Quand je donne un cours, je dis toujours qu'il n'y a pas de bonne façon de danser. Il y a huit temps, deux fois quatre temps dans une phrase musicale et c'est comme ça qu'est joué le zydeco. Et ça doit être dansé avec deux temps d'arrêt. Où place-t-on ces temps ? Ça peut être sur le deux, sur le six, tu vois, je ne sais pas, ça dépend. Chacun le fait différemment.

À l'hiver 2007, elle suspend ses cours. Adopter le statut d'enseignante de danse zydeco ne lui convient plus : aux réclamations qui lui sont faites par ses étudiants louisianais, elle recommande des cours de zydeco qu'elle ne manque sous aucun prétexte, non loin de là, organisés par les « Zydeco Ballers ». « C'est une majorité de Créoles. Ils apprennent aux Créoles leur culture, leur musique. » Sans disséquer les pas, précise-t-elle, le but n'étant pas d'acquérir une maîtrise parfaite, mais de danser avant tout pour le plaisir.

> Si tu ne sais pas danser, ils se mettent à côté de toi. C'est pas comme un vrai cours, parce que si tu te plantes, ça n'a pas d'importance. C'est juste une super façon d'apprendre, parce que tu apprends comme eux l'ont appris. Ils ne vont pas à des cours, les hommes d'un côté, les femmes de l'autre, et pied gauche, pied droit, *touch, touch*… Non. […]. Les gens me demandent de reprendre mes cours, et je ne sais vraiment pas si je veux enseigner. Ça ne m'ennuie pas qu'on me demande d'enseigner à Ashokan, mais… C'est presque un sacrilège, tu vois, je ne considère pas que ce soit ma culture, c'est quelque chose que j'adore et que je vis, mais je suis une étrangère en terre étrangère. Et je suis admirative de cette culture… mais je ne suis pas des leurs. Et je ne suis pas une experte. Et ce sont mes bêtes noires, c'est les gens qui viennent ici et prétendent en savoir plus que les locaux.

De la danse vers la musique : hiérarchisations à l'œuvre

> Tu marchais dans Lafayette et partout où tu allais, tu croisais quelqu'un du stage [Balfa Camp, en Louisiane]. Tu voyais Courtney Granger [jeune violoniste] dans la rue : « Tiens, salut ! Comment ça va ? », et il t'embrassait. Et je me dis : « Oh la la ! » Tu voyais Christine Balfa [du groupe Balfa Toujours] à l'épicerie, c'est juste devenu beaucoup plus

> familier qu'être simplement de passage et aller aux clubs, parce que tu passais tellement de temps à parler à tous ces gens pendant les stages. Et tu voyais la culture dans une perspective différente, surtout que je m'intéressais de plus en plus à la musique cadienne et pas seulement au zydeco. Tout à coup, je voulais jouer quelque chose et participer, plutôt que de simplement danser,

explique Andrea.

L'installation en Louisiane provoque un glissement d'intérêt, de la danse vers la musique, qui devient un critère de distinction infaillible entre fans et *transplants*. Tous pratiquent un instrument, transférant ainsi leur passion. Andrea redécouvre la guitare qu'elle avait abandonnée quarante ans auparavant, Linda se met au violon à quarante-quatre ans sans avoir aucune base musicale et Lori découvre le ukulélé à Ashokan. Tous investissent ainsi assidûment les jams existantes – certains créant la leur (Lori, Andrea) – où ils se retrouvent chaque semaine. Ce glissement de goût, combiné à leur statut de résident, ne fait que les éloigner d'avantage de l'attrait de masse que suscite la danse franco-louisianaise. La focalisation sur la danse devient associée à un attrait superficiel. Elle continue d'être pratiquée avec plaisir quand l'occasion se présente, mais c'est dans la musique qu'on cherche à s'immerger, en fréquentant les jams, en organisant des fêtes où la musique constitue la principale activité, en multipliant les enregistrements de cours, de stages, que l'on fait circuler, en se retrouvant par petits groupes pour répéter des morceaux spécifiques.

En juin 2009, Andrea, Linda et Madeline, une autre *transplant* originaire de l'État de Washington, se produisent pour la première fois comme trio sous le nom

14. Lâche Pas à Nunu's, Arnaudville, 1er novembre 2009. De gauche à droite, Daniel (*special guest*), Linda, Andrea.

de Lâche Pas (de l'expression régionale « Lâche pas la patate », n'abandonne pas, tiens bon) et reçoivent moult encouragements de la part de musiciens locaux réputés. L'un d'eux leur propose de les aider dans leur interprétation et leur mise en place. Le Blue Moon, haut lieu de la scène musicale de Lafayette, les accueille sept mois plus tard, et une émission de radio locale, *Lagniappe*, les invite à venir parler de leur itinéraire et à jouer quelques morceaux *live*.

Le déplacement du centre d'intérêt des *transplants* vers la musique et l'apprentissage d'un instrument insuffle un nouvel élan à la pratique musicale locale en encourageant les musiciens locaux de renom à proposer des cours collectifs individuels, en développant les jams qui s'ouvrent à d'autres styles musicaux (bluegrass, old-time), en stimulant la production de DVD d'instruction musicale et l'apparition de concerts assis. La musique reste avant tout une musique à danser, vécue comme telle, mais ce statut cohabite désormais avec celui de musique à écouter[23].

Le processus qui se met en place se distingue donc des réseaux de fans tels qu'ils se constituèrent dans les années 1960, qui concernèrent d'abord les musiciens puis les danseurs de danses folk internationales (la plupart d'origine européenne) lesquels incorporèrent la danse cadienne et zydeco au sein d'un répertoire chorégraphique varié avant de former des groupes spécifiques. Ces cercles, certes parallèles, ne s'entrecroisaient pourtant pas, et relevaient de réseaux d'interconnaissances distincts. Par contraste, dans la configuration actuelle, les mêmes personnes déplacent leur centre d'intérêt et passent du statut de danseur à celui de musicien. De plus, tandis que tous les amateurs de musique franco-louisianaise étaient issus du mouvement folk, ceux des années 1980 proviennent d'horizons divers avec des goûts musicaux éclectiques, aussi bien parmi les musiciens que parmi les danseurs : Andrea, par exemple, était une fan des Beatles et des Rolling Stones, puis s'intéresse à Bruce Springsteen et Franck Zappa avant de découvrir le groupe cadien Beausoleil dans les années 80.

Les stages annuels, en Louisiane (Balfa Camp) ou ailleurs[24] jouent un rôle primordial dans ce processus et constituent des lieux de rencontre et d'apprentissage particulièrement prisés par les fans et les *transplants*, qui continuent de s'y rendre après leur installation en Louisiane. Linda se souvient ainsi de la première fois où elle s'est rendue à Augusta, en Virginie occidentale, en août 2001.

---

23. Musicien de renom, David Greely commence alors à faire des concerts assis pour violon (en duo, puis au travers d'une rencontre annuelle, Fiddlers on the Bayou) et enregistre un album solo de violon, Sud Du Sud (2009 – Give and Go Records).

24. Ashokan, dans l'État de New York, qui organise une « Southern Week » consacrée à la musique old-time et franco-louisianaise ; Augusta, en Virginie occidentale, avec sa « Cajun and Zydeco Week » ; Fiddle Tunes, dans l'État de Washington, avec un stage de diverses musiques traditionnelles.

Encouragée par son mentor Danny Poullard, elle y va avec un ami et reste « stupéfaite ». « Ça m'a ouvert tout un nouveau monde », raconte-t-elle, un autre cercle d'amateurs auquel elle se greffe, qui se consacre avant tout à l'apprentissage d'un instrument, et non plus exclusivement à la danse. Elle s'y rend cinq années de suite, puis commence le Balfa Camp en Louisiane, et alterne ensuite avec Ashokan. Pas une année ne s'écoule sans qu'elle s'inscrive à un ou plusieurs de ces stages. Les liens tissés sont ainsi entretenus au fil des stages, des festivals et des rencontres musicales (Clifftop en Virginie, Blackpot Festival en Louisiane), ces événements ne se restreignant pas à la musique franco-louisianaise mais croisant des réseaux d'amateurs d'autres styles, dits « roots ». Ces croisements suscitent de nouveaux intérêts, les amateurs de old-time s'éprenant du répertoire franco-louisianais et vice-versa, incitant selon les cas à jouer des répertoires plus variés, ou à se convertir, une musique se substituant à l'autre[25].

15. Ashokan (New York State), Southern Week, 2008. Jam avec les membres du groupe louisianais The Red Stick Ramblers.

Ces événements phares créent un réseau d'interactions particulièrement intenses au travers d'une immersion totale une semaine durant, où les multiples activités de la journée (cours, jams, travaux pratiques) sont relayées par des soirées de bals, de concerts et d'autres jams qui se poursuivent jusqu'au petit matin, entrecoupés de repas collectifs et de contributions bénévoles. Une centaine de

25. La musique old-time émerge sous ce label dans les années vingt. Parmi plusieurs traditions régionales, celle des montagnes Appalaches est la plus réputée. Si son instrumentation à cordes (violon, banjo, guitare) est commune au bluegrass, qui se développa dans les années 1940, ce dernier s'en distingue par l'importance accordée à la performance, au solo, à la virtuosité et aux harmonies.

personnes se côtoient ainsi jour et nuit, se retrouvent d'une année sur l'autre (voire plusieurs fois par an), se remémorent les moments forts passés ensemble, échangent des informations, rencontrent des groupes louisianais, jamment, apprennent de nouveaux morceaux, s'initient à de nouveaux styles, élaborent des projets musicaux, voire des projets de vie en vue d'une installation en Louisiane. Vivre ces événements, côtoyer des musiciens réputés au sein de ces répertoires et pouvoir se réclamer de leur apprentissage incite à forger des projets de vie en Louisiane et contribue au changement de statut de ceux qui y sont déjà installés. Les *transplants* construisent ainsi leur légitimité, et prouvent l'intensité de leur engagement au travers d'une nouvelle implication, celle de musicien, plus valorisée par le milieu musical louisianais.

Le glissement de goût de la danse vers la musique se double d'une autre évolution, du zydeco vers les styles dits cadien et créole. Désigné jusqu'au milieu du XX^e^ siècle sous une même catégorie, la *musique française* ou *French music*, ces styles renvoient au répertoire des pionniers de la musique franco-louisianaise. Alors que la passion des *transplants* pour la danse s'est portée avant tout sur le zydeco (popularisé dans les années soixante par Clifton C. Chenier), leur intérêt pour la musique les amène à modifier leur goût. Pour Lori, Linda, et Andrea, le zydeco a joué le rôle « d'accroche » à la danse. Tandis que dans son récit de ses premiers séjours en Louisiane, Linda raconte à quel point ses amis et elle étaient « épris de tous les musiciens de zydeco. On les voyait comme des dieux », elle change radicalement de registre lorsqu'elle en vient à expliquer son changement d'intérêt pour la musique : « Pour moi, le zydeco, c'est de la musique à danser. C'est tout. Ce n'est vraiment pas terrible à écouter. » Sans du tout renier leur passion d'antan, toutes s'accordent sur le fait que le zydeco, s'il les inspirait bien d'avantage à se mouvoir, présente peu d'intérêt sur le plan musical. Les *transplants* renforcent ainsi un processus de hiérarchisation déjà à l'œuvre entre ces deux styles du répertoire franco-louisianais, et par là même entre musique à danser et musique à écouter. L'évolution stylistique du zydeco vers le hip hop, le rap, le funk et/ou le reggae a suscité les critiques des tenants du style « traditionnel » qui dénoncent la pauvreté du zydeco « moderne » et son éloignement d'un ancrage rural fortement valorisé. Dans ce processus, l'exoticisation du Noir ne perd pas de sa force. Elle est étendue du zydeco au style dit créole, et elle est incorporée dans la musique, et non plus uniquement dans la danse. Plutôt que d'évoquer la sensualité et l'érotisme de la danse zydeco, c'est le rythme « naturellement » syncopé du style créole qui est mis en avant, sa polyrythmie et ses liens avec l'Afrique et les Caraïbes. Cette attribution de caractéristiques musicales spécifiques aux Créoles légitime la distinction établie entre styles dits cadien et créole au sein de la *musique française*. Les *transplants* et les Louisianais se rejoignent ainsi dans la construction d'un imaginaire racial consensuel.

Quel que soit le style considéré, le répertoire est caractérisé par sa simplicité et sa rusticité, allant de pair avec la valorisation d'un héritage rural. Ces attributs sont notamment perceptibles dans la façon dont est enseignée la musique. Les stages institutionnalisent le caractère informel de cet apprentissage, également illustré par la centralité des jams. Les *transplants* sont particulièrement sensibles à l'accessibilité de cette musique, et aux nombreux encouragements qu'ils ont reçus de la part de musiciens locaux. Linda insiste sur sa frustration à apprendre un instrument lorsqu'elle était adolescente : « J'étais très envieuse des gens qui pouvaient jouer et je trouvais ça vraiment cool. Je pensais toujours que je n'y arriverais pas, donc je n'ai rien fait. » Plus loin dans son récit, en écho à cette intimidation répond le soutien incessant de Danny Poullard, qui l'a incitée à se lancer, puis après sa mort celui de son frère Ed : « Même quand je pouvais à peine jouer, il me disait : "Comment ça va, ce violon ?". Ce type qui est un musicien incroyable me demande ça. Ensuite, il voulait que je joue quelque chose pour lui. Et il n'a fait que m'encourager.[26] » Après plusieurs années en Louisiane, elle saisit toutes les occasions pour accompagner comme seule violoniste des musiciens louisianais de renom, tels Ed, ou l'accordéoniste Jessie Léger, lors de petits concerts ou d'interventions dans des stages, un rôle qui lui procure une intense satisfaction.

Le sentiment de ne pas être jugé, la primauté de la sociabilité sur la performance et l'accessibilité des musiciens professionnels incitent à franchir un pas qui paraissait bien souvent insurmontable auparavant. D'autres caractéristiques proprement musicales, comme la dissonance et la structure asymétrique, connotées positivement par les musiciens louisianais, exercent d'autant plus d'attrait qu'elles font écho à un sentiment de marginalité : jeune veuve, sans enfant, célibataire, Linda est particulièrement touchée par les morceaux créoles :

> Écoute Canray jouer. Ça vient de ses émotions. C'est pas : « On va faire quatre temps ici, et tac, tac, tac, tac… » Il n'y a rien de carré là-dedans. Ça sort toujours du cœur […]. C'est ça que j'aime… [Les morceaux] sont tordus, glissants, bluesy, dérapent, c'est magnifique. J'adore cette irrégularité. Ce n'est pas de l'irrégularité. J'adore ce style.

Au travers des réseaux qu'ils créent et alimentent, les *transplants* jouent un rôle moteur dans le renouveau de la pratique musicale à l'échelle locale et dans son rayonnement en dehors des frontières louisianaises. Ils participent à des processus de hiérarchisations qui font évoluer le statut des praticiens de cette musique, de la musique elle-même, et des styles spécifiques qui lui sont associés. Les trajectoires de Lori, Linda, Andrea et les autres montrent également en quoi

26. Là encore, Blair Kilpatrick témoigne d'une expérience semblable avec Danny Poullard (2009).

leur propre statut se transforme, du fan au résident, du danseur au musicien, mais aussi du *transplant* mû par la passion et avide d'implication au résident établi, qui a réussi sa transplantation et peut exister en dehors de ses semblables.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

DeWitt (Mark), *Cajun and Zydeco Dance Music in Northern California. Modern Pleasures in a Postmodern World,* Jackson, University Press of Mississippi, 2008.

Ghasarian (Christian), (à paraître) « Living In A World Of 'Possibilities'. Une version New Age d'un mythe américain », dans Raulin (À.) & Rogers (S.), *Parallaxes transatlantiques : pour une anthropologie réciproque*, Paris, Éditions du CNRS.

Joseph (Miranda), *Against The Romance of Commmunity*, Minneapolis, London, University of Minnesota Press, 2002.

Kilpatrick (Blair), *Accordion Dreams. A Journey into Cajun and Creole Music*, Jackson, University Press of Mississippi, 2009.

Le Menestrel (Sara), « French music, Cajun, Creole, Zydeco : hiérarchisations et ligne de couleur dans la musique franco-louisianaise », numéro spécial, « Musiques "populaires", catégorisations et usages sociaux », *Civilisations*, LIII, 1-2, 2006, p. 117-144. http://civilisations.revues.org/index579.html

— « The Color of Music. Social Boundaries and Stereotypes in Southwest Louisiana French Music », *Southern Cultures*, 13 : 3, Fall 2007, p. 87-105.

— « Créolisation, imaginaire racial et marché musical franco-louisianais », dans Raulin (A.) & Rogers (S.), *Parallaxes transatlantiques : pour une anthropologie réciproque*, Paris, Éditions du CNRS (à paraître).

© K. Argyriadis

16. La troupe *Orí* se présentant dans la réserve écologique de Nanciyaga, Catemaco, Veracruz, nuit du vendredi 7 mars 2008.
Au premier plan, son directeur, Javier Cabrera.

Vivre et se penser (ou non) en réseau transnational

Les interprètes et promoteurs du répertoire afro-cubain dans le Veracruz

Kali Argyriadis

Résumé : Tino est cubain, percussionniste et danseur initié à la *santería*, invité officiellement comme instructeur d'art à la faculté d'Arts de Xalapa (capitale de l'État du Veracruz, au Mexique). Il explique ses projets tout en insistant sur son rôle « d'ambassadeur culturel ». Javier est mexicain, anthropologue et percussionniste. Il est l'un des précurseurs du mouvement de promotion de la culture « afro » au Mexique. Cristobal, le percussionniste *babalao*, les frères Méndez, percussionnistes et danseurs autodidactes du port de Veracruz, et quelques autres, tous sont liés entre eux par leur insertion dans le réseau transnational d'interprètes-promoteurs du répertoire « afro-cubain ». L'analyse croisée de leurs trajectoires interroge la nature du sentiment d'appartenance à ce réseau. Existe-t-il un « sentiment de transnationalité » chez ces artistes ? Comment se combine-t-il alors avec les constructions identitaires locales et nationales ? De ces parcours sont avant tout retenus les mises en récit ainsi que les termes et formules employés, qui en disent long sur la manière dont chacun des acteurs de ce réseau se pense ou vit sa pratique artistique en relation avec tous les autres, dans un espace de relations qui traverse non seulement les frontières géographiques, mais aussi les frontières des « communautés imaginées », sans pour autant les faire disparaître.

Les pratiques religieuses « afro-cubaines[1] » se sont diffusées massivement hors de l'île à partir des années 1960, en suivant d'abord les parcours migratoires des exilés cubains, aux États-Unis notamment. Elles se sont ensuite très vite répandues en plusieurs autres points d'Amérique et d'Europe. Comme elles sont basées sur un système initiatique ouvert, elles sont aujourd'hui pratiquées par des ressortissants de toutes nationalités et lieux de résidence, reliés entre eux par des liens rituels de filiation et d'alliance. En Amérique latine et en Europe, elles sont plus connues sous le nom de *santería*, ou encore *Regla Ocha*, terme qui met l'accent sur l'origine africaine yoruba. Aux États-Unis, on parle aussi de religion des *orisha*, du nom des divinités qui y sont révérées, dans un souci de « retour » à la « tradition » africaine, qui ferait table rase de la relation entre les *orichas* et les saints catholiques, ou du culte complémentaire des esprits de défunts non familiers, dans ses versions spirite et *palera*.

Le réseau d'artistes (pratiquants ou sympathisants) dont le répertoire est lié aux manifestations chorégraphiques et musicales de ces pratiques religieuses occupe un rôle prégnant dans leur processus de transnationalisation. Comme l'ont montré des travaux antérieurs (Argyriadis, 2006 ; Capone, 2005 ; Juárez, 2007), ceux-ci ont été les premiers à former des réseaux transnationaux propres. Ces derniers ont constitué les premiers circuits de diffusion de ces pratiques, valorisées au travers d'une vision esthético-culturelle légitimante, dès les années 1930. Par la suite, ils ont été à leur tour traversés et connectés à un autre réseau : celui des élites intellectuelles qui militaient pour la reconnaissance de l'apport de la culture africaine au patrimoine identitaire national, régional, et mondial. Ces deux réseaux interagissent aujourd'hui avec les stratégies de légitimation des acteurs *religieux* dans leurs différents lieux de résidence, et charrient entre autres un idéal communautaire transnational panafricain.

Au-delà d'un tel idéal, une des questions qui se pose alors est celle de la nature du sentiment d'appartenance que peut susciter une insertion dans un tel réseau, multinational, multilingue, multi-situé, dont les membres ne sont plus nécessairement descendants d'Africains et qui, même s'il découle au départ d'une pratique religieuse, relie aujourd'hui des musiciens et des danseurs d'obédiences religieuses différentes. Pour tenter d'apporter des éléments de réponse

1. À La Havane, on utilise pour les désigner le terme générique de religión, qui se réfère implicitement à un système de représentations incluant la pratique complémentaire de la *santería* et de son corollaire, le système divinatoire *Ifá* (tous deux d'origine yoruba, entre autres) du *palo-monte* (d'origine kongo, entres autres), d'une variante relocalisée du spiritisme kardéciste et du culte local des saints et des vierges. À ces modalités de culte s'ajoutent souvent, pour les hommes, l'appartenance à des sociétés secrètes masculines comme la société secrète *abakuá*, originaire du Calabar (sud-est du Nigeria), ou les loges maçonniques (Argyriadis, 1999). Les pratiquants se nomment eux-mêmes des *religieux*.

à cette question, je vais me concentrer ici sur un seul pan de ce réseau : celui dont les actions concernent l'État du Veracruz au Mexique, où j'ai effectué mes recherches entre 2004 et 2010, et plus particulièrement sur le parcours de quelques-uns de ses membres, liés entre eux sans nécessairement se connaître personnellement. À travers l'exposé de leur engagement artistique et de la manière dont ils vivent leur rapport à cet espace de relation particulier, en analysant la structure de leurs discours et le vocabulaire qu'ils emploient, je vais tenter de faire ressortir, du point de vue des individus et de leur façon de se présenter à moi, un mode particulier de se penser en tant qu'artiste.

Des ambassadeurs de la culture cubaine à l'étranger

> Et donc ce sont les plans, pour le prochain carnaval, en février, cette *comparsa* [groupe carnavalesque] doit être prête… de fait peut-être que nous pourrions la présenter même à Cuba. Et aussi nous atteler à la tâche de former un groupe de salsa cubaine. Nous disons salsa parce que c'est le terme utilisé ici, mais en soi, ce que nous voulons faire, c'est un groupe qui joue de la musique cubaine, parce que la salsa est commerciale. Non, de la musique cubaine, nettement cubaine. Que celui qui l'écoute l'identifie : musique de Cuba.
>
> *Tino Galán, percussionniste et danseur cubain, religieux, promoteur culturel, Xalapa, entretien du 12 août 2003.*

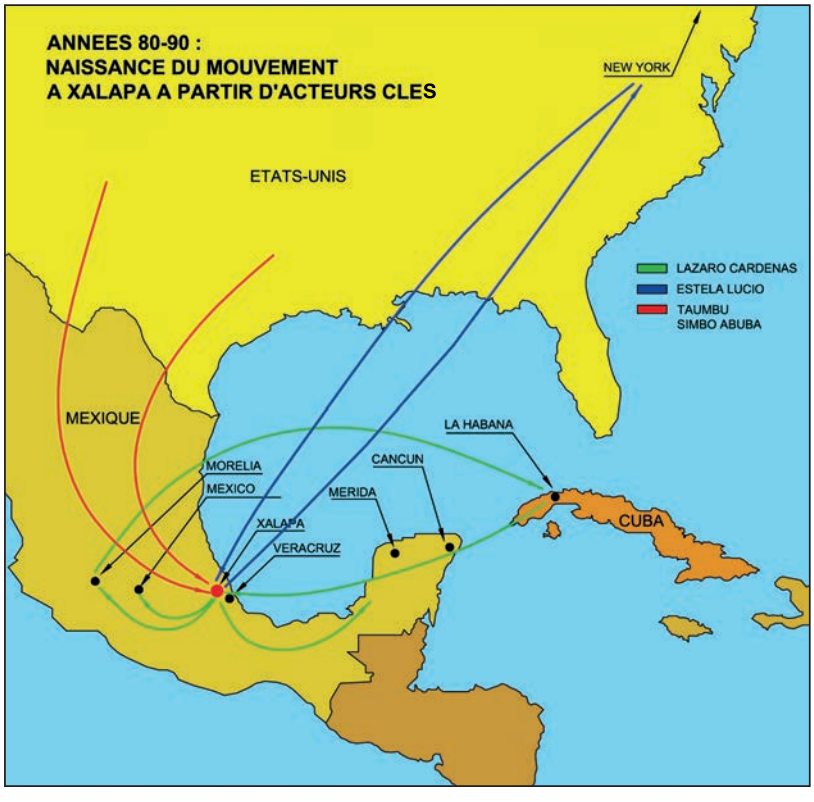
Le répertoire musical et chorégraphique « afro-cubain » est considéré de nos jours comme un apport légitime et valorisé à l'identité culturelle nationale cubaine. À l'issue d'un complexe processus de patrimonialisation, entamé avec l'indépendance de l'île en 1898, il est passé du statut de « bruit infernal » et « danse lascive, sauvage et antisociale » (Ortiz, [1906]) à celui de tradition cubaine d'origine africaine soigneusement préservée et transmise au public non-cubain par des artistes professionnels qui sont aussi des pratiquants des religions « afro-cubaines ». Formés de façon très complète (solfège, harmonie, orchestration, composition, scénographie ; répertoire afro-cubain, jazz, danse contemporaine, danse et musique classique ; pédagogie, musicologie, anthropologie…) dans les prestigieuses Écoles d'Art de Cuba, ces artistes, à l'instar de Tino, considèrent leur implication esthétique exigeante comme un engagement, une manière de démontrer à la fois la valeur de leur croyance et celle de leur cubanité. Leur façon d'enseigner le répertoire « afro-cubain » est profondément marquée par cette relation étroite entre pratique artistique, pratique religieuse, pratique culturelle et pratique identitaire (Argyriadis, 2001-202 ; 2006).

De fait, nombreux sont ceux qui vivent leur rôle de professeur (et d'initiés) comme une mission, voire se sentent, pour reprendre leurs propres termes, comme des « *ambassadeurs culturels* », surtout lorsqu'ils travaillent à l'étranger dans le cadre d'un contrat entre le ministère de la Culture cubain et une institution locale. Ils ont à cœur d'enseigner leur art comme un tout, et consacrent un temps important de leur cours à expliquer l'histoire et la symbolique religieuses ou politiques de chaque rythme, de chaque chorégraphie, reprenant les grandes idées développées par les ethnologues et musicologues cubains de la fin du vingtième siècle : les danses des divinités de la *santería* (*orichas*) et l'exécution des tambours *batá* sont présentées comme la manifestation de la résistance culturelle africaine face à l'oppression (esclavagisme, colonialisme puis impérialisme et ingérence américaine) et l'expression d'une identité culturelle cubaine victorieuse, mise en avant par les autorités révolutionnaires de façon récurrente depuis plus de quinze ans lorsqu'il s'agit de présenter l'île aux étrangers. Au passage, ils incitent leurs élèves les plus curieux à compléter leur apprentissage par une initiation *religieuse* adéquate. En effet, l'interprétation des danses d'*orichas* et des rythmes joués sur les tambours *batá* requiert une initiation pour pouvoir être réalisée dans un contexte rituel. Par conséquent, un nombre croissant de musiciens et de danseurs d'Amérique et d'Europe voient dans cette initiation une étape incontournable de leur apprentissage artistique.

Ainsi, de même que Cuba envoie depuis longtemps des médecins « internationalistes » dans le Tiers-Monde pour prouver la valeur humanitaire de son système social[2], plusieurs entraîneurs sportifs, professeurs d'université et instructeurs d'art sont détachés chaque année en Amérique hispanophone dans le cadre de programmes d'échanges et de coopération. Dans le milieu des années 1980 au Mexique, et en particulier à Xalapa, capitale de l'État de Veracruz, quelques étudiants en musique et sciences humaines, intéressés par les tambours *batá* et se sentant des affinités politiques avec le gouvernement révolutionnaire, ont fait venir dans ce cadre des professeurs cubains de renom par l'intermédiaire de la faculté d'Art de la Universidad Veracruzana (voir carte 1) et Argyriadis, 2009). Ils ont formé ainsi, selon leurs propres dires, « *comme un réseau de promotion culturelle de Cuba au Mexique* ». Si certains parmi ces travailleurs culturels décidèrent de rester dans le pays d'accueil et donc de rompre avec leur statut privilégié, ils n'en restèrent pas moins profondément marqués pédagogiquement par ce contexte originel d'exercice de leur profession.

C'est le cas de Tino Galán, d'abord professeur invité à Xalapa en 2002, et désormais définitivement installé dans cette ville universitaire. Décrivant parfois

2. Plus d'un médecin cubain sur quatre exerce ainsi à l'étranger dans le cadre de missions de coopération (Roumette, 2005).



© Schéma I. Martinez

ses activités à la première personne du pluriel (opposée à la troisième personne plurielle impersonnelle de son public local), utilisant abondamment le vocabulaire révolutionnaire de la lutte[3] et de l'efficacité à tout prix, Tino m'explique et s'explique ainsi le succès local du répertoire afro-cubain :

> C'est que, hélas, ils n'avaient pas ce niveau culturel, du point de vue de la danse. Mais il y a quelque chose de curieux : ici à Xalapa, chaque année se célèbre le Festival Afro-Caribéen. Et donc ils donnaient un festival où chaque année venaient des groupes folkloriques cubains, qui leur plaisaient, mais ils n'avaient personne pour leur enseigner ! Alors plusieurs sont venus, à partir des premiers festivals, des brigades se sont formées, avec lesquelles venaient des musiciens de l'Ensemble folklorique national, la brigade Raíces

3. Sur le concept de *lucha* comme fondateur du sentiment d'appartenance national dans la Cuba contemporaine, voir Karnoouh, 2007 : 245.

> Profundas[4], ils ont donné des stages. Mais ils venaient seulement quinze jours, trois semaines, ils donnaient un cours intensif et voilà. Mais à partir du moment où nous avons pu résider ici, nous maintenir systématiquement, les intéressés se sont fait, de plus en plus nombreux. Nous avons déjà participé à la formation de plusieurs groupes folkloriques. De fait, mon projet, pour l'année prochaine, est de célébrer un festival de musique folklorique. Il y a beaucoup de projets dans le cadre de notre travail culturel, par exemple, former un orchestre de *danzón*, un autre de *son* traditionnel, une *comparsa* de carnaval… […] Et donc nous avons réalisé plusieurs activités en coordination avec l'Instituto veracruzano de la cultura, la UV (Universidad veracruzana), et nous avons reçu un bon appui de leur part… il faut juste qu'ils nous appuient un petit peu plus ! Tout appui supplémentaire est le bienvenu, les résultats seront là. Et du côté *religieux*, il y en a de plus en plus qui s'intègrent à cette activité. Beaucoup commencent à se sentir attirés, davantage identifiés.

Cette vision politisée et intellectualisée du rôle que sont censés jouer les artistes cubains face aux étrangers, cette volonté quasi missionnaire se réalise ici au mépris des réalités locales. En effet, le carnaval existe depuis 1925 à Veracruz et comporte de nombreuses *comparsas* anciennes ayant leur style propre. Au début du vingtième siècle, le Port était également la porte d'entrée de la musique cubaine au Mexique. Les habitants de la région écoutaient la radio de l'île et se réapproprièrent le *danzón* et le *son* (García Díaz, 2012). Ce processus de relocalisation déjà ancien a contribué à faire de ces styles musicaux et chorégraphiques des emblèmes de l'identité *jarocha*[5] (Malcomson, 2012 ; Rinaudo, 2012). Or cela pose un véritable problème aux Cubains, pour lesquels le *son* et le *danzón* sont aussi, et antérieurement, des éléments identitaires fondateurs, portés comme des étendards, aux côtés des rythmes des tambours *batá*, par les premiers mouvements de revendication d'une identité culturelle nationale propre (voir par exemple Carpentier, 1985 [1946] : 286). C'est sous cet angle qu'il faut comprendre l'insistance de Tino à monter des formations spécialisées dans ces styles, mais les exécutant correctement selon lui, c'est-à-dire à la façon cubaine et non pas, pour reprendre ses dires, « à leur manière à eux ».

4. Il s'agit donc, non pas d'une organisation militaire, mais d'une célèbre troupe interprète du répertoire afro-cubain. Ici, c'est Tino qui les qualifie de « brigade » effectuant des sortes d'opérations éclairs.

5. Ce terme, selon G. Aguirre Beltrán (1989 : 179), signifiait à l'époque coloniale « porc sauvage » et désignait dans l'État de Veracruz les métis de « Noirs » et « Indiens ». Il a pris aujourd'hui une connotation positive et désigne les habitants de la région (Pérez Montfort, 2007 : 175-210).

17. Comparsa *Aerosalsa*, Veracruz, carnaval 2009.

© S. Ryulin-Rinaudo

Son « nous » communautaire national écrasant se heurte également à l'ambiguïté d'une relation de proximité à Cuba, propre à la région. Certes, cette ressemblance est valorisée pour marquer la spécificité des habitants (les *jarochos*) par rapport au reste du Mexique : sens de la fête, goût pour la danse et la musique, joie de vivre débridée (Flores Martos, 2004). Mais elle est en même temps dénigrée car perçue, dans ses dimensions excessives, comme dangereuse et contaminante (idem : 266 ; 406). Les Cubains sont ainsi souvent victimes d'attitudes xénophobes, racistes ou condescendantes visant à les cantonner dans un rôle inférieur rassurant d'amuseurs publics. C'est d'autant plus le cas dans le port de Veracruz pour les musiciens, considérés en général comme des prestataires de services payés chichement et à la pièce, ainsi que nous le verrons plus loin.

Pour illustrer ce décalage entre les attentes et les ambitions des parties, entre le « nous » des uns et le « nous » des autres, on peut citer comme exemple significatif cette soirée de carnaval en 2008 où un célèbre groupe cubain de salsa et latin-jazz, NG la Banda, avait été invité à se produire. Le directeur de l'orchestre, mécontent de la scène qui lui avait été octroyée (une rue du centre et non la grande place du *malecón*), tentait d'améliorer le réglage du son. Quelques ivrognes commencèrent alors à l'invectiver sur le mode humoristique local – faisant de l'humiliation un jeu où « celui qui se fâche a perdu[6] » – : « Vas-y pauvre Cubain, joue ![7] » En réaction à ce qui pour lui relevait du manque de respect le plus grossier, ce dernier s'adressa alors au public sur un ton sarcastique : « Nous sommes venus apporter de la culture, le peuple de Veracruz le mérite », et poursuivit tout le long du concert sur ce mode, insistant sur les racines africaines de sa musique et débordant volontairement du temps qui lui était imparti pour se venger des orga-

6. « El que se enoja pierde. »

7. « Dale, pinche cubano, tócale ! »

nisateurs : « C'est le peuple qui commande. Vous croyez qu'à Cuba, c'est Fidel qui commande, eh bien non, c'est le peuple qui commande ! Que veut le peuple, qu'on continue ? Alors on va continuer tant qu'on veut. » En d'autres termes, de son point de vue, il donnait une leçon magistrale au public de Veracruz : orgueil d'avoir des racines africaines, orgueil d'avoir de la culture, orgueil d'être révolutionnaire, orgueil, enfin, d'être cubain. Leçon à laquelle beaucoup d'habitants du Port répondirent par ce genre de remarques : « À quoi ça lui sert d'être aussi cultivé ? Il va finir comme tous les communistes de Cuba, à jouer pour une misère. » « Pauvre Cubain crève-la-faim. »

Frères et sœurs de religion dans un espace transnational

> Les gens venaient me voir, recommandés par quelqu'un d'autre, et c'est comme ça que j'ai commencé à avoir des filleuls. Actuellement, j'ai fait 22 *ifá*. Des Cubains et des étrangers de différents lieux. J'en ai trois là-bas aux États-Unis, au Mexique aussi, beaucoup, et la majorité sont cubains et mexicains. Pour *añá*, c'est pareil, j'ai un filleul d'*añá* qui s'appelle Enrique, qui vit à Mexico, qui a un tambour *de fondement* que je lui ai fait. Et j'ai un autre filleul qui s'appelle Mario Martínez, qui vit aussi à Mexico et a aussi un tambour *de fondement* qui est né du mien. À Miami, j'ai Fermín « Nani », qui a aussi un tambour *de fondement* que je lui ai fait. J'en ai pas mal… Román Díaz Anaya, qui vit dans le New Jersey, a un tambour qui est également né de mon tambour.
>
> *Cristobal Guerra, percussionniste et* babalao *cubain, La Havane, entretien du 23 juillet 2005.*

La dimension prégnante du sentiment d'appartenance national, qu'il convenait de poser d'emblée car elle sous-tend la plupart des conflits opposant les musiciens et danseurs cubains et *jarochos*, est traversée et tempérée par un autre type de sentiment d'appartenance, non plus communautaire mais réticulaire, et clairement transnational. En effet, la pratique musicale et chorégraphique du répertoire « afro-cubain » se double presque systématiquement, à Cuba, d'une implication religieuse forte. Or le trio de tambours *batá* doit être *consacré* pour l'usage cérémoniel [8], c'est-à-dire préparé rituellement de façon à contenir Añá, la force ou le *fondement* qui leur donne le pouvoir de communiquer avec les *orichas*. Añá s'hérite de tambours « parents » et il faut le « nourrir » régulièrement, notamment de sang d'animaux

8. Les *batá* qui sont joués dans les contextes profanes, appelés *aberikolá*, ne sont pas consacrés.

sacrifiés. Les *batá* ne peuvent toucher le sol, et seuls les tambourinaires initiés (exclusivement des hommes), appelés *omó añá* (fils d'Añá), ou les gardiens initiés (*olú batá*) peuvent les toucher. Se forment donc ainsi des lignages de tambours, des lignages de tambourinaires et des lignages de gardiens, qui s'entrecroisent.

De même, la parenté rituelle *santera* se structure sous la forme d'un réseau polycentré d'adeptes gravitant chacun autour de plusieurs *parrains* et *marraines* et susceptibles à tout moment de fonder à leur tour une descendance rituelle et de nouvelles alliances (Argyriadis, 2005). Les membres d'une même famille rituelle ne sont pas des consanguins (la règle interdit à un parrain ou à une marraine d'initier ses enfants biologiques). De nos jours, ils n'appartiennent pas non plus à un même quartier, ni à une même ville, et intègrent aussi bien des Cubains émigrés vivant à l'extérieur de l'île que des *filleuls* étrangers venus s'initier à Cuba ainsi que leurs descendants rituels respectifs, de toutes nationalités et lieux de résidence. S'initier revient alors automatiquement à être relié à un réseau-maillage très vaste de frères, sœurs, oncles, cousins, fils, petits-fils et grands-parents *de religión,* désormais transnational, et transversalisé à son tour par le réseau professionnel de musiciens et de danseurs interprètes du répertoire « afro-cubain ».

Les professeurs cubains qui enseignent, vivent ou résident de manière régulière au Mexique ont, comme c'est le cas pour Tino, créé des familles rituelles propres, qui se déploient souvent entre Cuba, le Mexique, les États-Unis, plusieurs pays latino-américains et l'Europe. Actuellement, ces artistes cubains et leurs élèves et/ou *filleuls* étrangers maintiennent des liens étroits et restent en contact régulier malgré la distance géographique. Ils se connaissent très bien entre eux, se maintiennent constamment informés des activités des uns et des autres, circulent d'un monde à un autre et d'un lieu à un autre sans jamais cesser de retourner régulièrement à Cuba.

Cette façon de vivre et « se penser » comme membre de réseaux rituels et artistiques transnationaux, comme « habitant » d'un espace de relations

© K. Argyriadis

18. Tino et ses coreligionnaires jouant dans une cérémonie *palera*, Veracruz, 2 septembre 2010.

multi-territorialisé et dont les ancrages sont mouvants, où les référents sont moins les lieux que les personnes et leur position respective dans ces réseaux, ce mode de fonctionnement spécifique est particulièrement sensible dès lors que l'on prête une oreille attentive à la manière dont les *omó añá* et les danseurs et danseuses initiés se présentent à leurs pairs. En effet, alors que dans d'autres contextes, « se présenter » revient par exemple à mentionner son lignage « biologique », son quartier d'origine ou sa nationalité, dans celui-ci, les premières salutations s'accompagnent d'une sorte de passage obligé où chacun, sur un mode codifié, égrène la litanie[9] de ses ascendants, descendants et collatéraux rituels, parfois jusqu'au troisième degré, en croisant ces lignages avec la liste de ses professeurs, élèves et collègues de travail réguliers. Très vite, certains éléments se recoupent, et les deux interlocuteurs se « reconnaissent », en ce sens qu'ils identifient leurs relations ou connexions communes et leur statut respectif à l'intérieur de cet espace de relations artistico-*religieux*.

En situation d'entretien, on retrouve souvent ce fonctionnement[10]. Cristobal Guerra, percussionniste havanais *palero*, *babalao*, *abakuá*, maçon et *omó añá*, a voyagé en 1997 au Mexique avec la troupe Danza Contemporánea. Il y est resté ensuite deux ans en gagnant sa vie à la fois comme musicien professionnel (cours, cachets) et comme spécialiste rituel (consultations et cérémonies liées à la divination par *Ifá*, exécution de *toques* de tambours *batá consacrés*). Pour me raconter son parcours, il commence par me préciser les ressorts de son insertion dans un réseau complexe de parenté rituelle, que j'identifie grâce aux noms – qui sont ceux de percussionnistes célèbres –, comme croisant aussi son réseau professionnel. Ces noms, d'une grande importance, sont cités en alternant nom civil, surnom, ou encore nom rituel :

> Je me suis initié à la *santería* le 30 mars 1990, à Guanabacoa, chez Pedrito « Aspirina ». Et une semaine avant, je me suis consacré comme *omó aña*, dans le tambour, toujours à Guanabacoa, chez Pedrito « Aspirina », dans le tambour d'Addo Fó [fabricant et gardien de tambours célèbre légitimé par les écrits de l'ethnologue F. Ortiz, 1995 [1954] : 75-76]. Je suis tambourinaire, je suis initié dans le tambour d'Addo Fó, même

9. J'utilise ce terme car il s'agit bien d'une transposition, dans la vie courante, des litanies (*moyugba*) prononcées en introduction à tout acte rituel *santero*, qui font mention, dans un ordre hiérarchique et chronologique précis, du Dieu créateur, des *orichas* et des ancêtres rituels de l'officiant (pour une analyse de ces litanies, voir entre autres L. Menéndez, 1995).

10. Ce fut le cas lors de mon premier entretien avec Tino. Toutefois, à l'époque, j'avais négligé d'enregistrer cette « partie obligée » un peu fastidieuse, me contentant de prendre des notes. C'est pourquoi, afin d'illustrer la façon dont est formulée cette inscription dans un réseau, j'ai choisi un autre exemple, pour lequel je disposais des termes exacts de mon interlocuteur.

> si maintenant j'ai mon propre tambour *de fondement*, qui est petit-fils d'Addo Fó, parce qu'il est né du tambour de mon parrain, Angel Bolaño, Añá Funmí. Et Añá Funmí… en fait Addo Fó a accouché d'Añá Funmí, qui est le tambour de Bolaño, mon parrain, et Añá Funmí a donné… ou plutôt a accouché d'Obá Ilú (c'est comme ça que s'appelle mon tambour). C'est comme ça que j'ai commencé dans la *religión* aussi, en fait il y avait longtemps que j'étais dans le tambour, que je jouais, jusqu'à ce que je m'initie, tu comprends ? J'ai appris et puis je me suis initié dans le tambour et c'est après que j'ai franchi les étapes et que j'ai sorti un tambour *de fondement*. […] Deux ans après, j'ai fait *ifá*, deux ans et quelques, c'est le 1er août 1992 que je me suis initié en *ifá*. Et le parrain que j'ai eu, il est là-bas : « Chiquitico », lui, maintenant il est là-bas en Europe. Il a pas mal de filleuls là-bas. Il s'appelle Arístides Estábile, Oddura Irá est son signe à lui, on l'appelle « Chiquitico ». Je suis son premier *ifá*, le premier *ifá* qu'il a fait çà a été mon *ifá*. J'ai commencé à avoir des filleuls en *ifá* tout de suite, parce que beaucoup de mes amis, qui me connaissaient, et qui savaient que j'avais fait *ifá*, sont venus là où j'étais.

Le fait de m'énoncer précisément les noms des personnes comme si je les connaissais déjà en partie, tout en utilisant une terminologie vernaculaire complexe, n'est pas un hasard. En effet, en situation d'entretien, l'interviewé entend ainsi dès le début poser sa légitimité d'artiste « authentique », sérieux et respectable. Il tente également de jauger l'ethnologue et sa connaissance du milieu, autrement dit, de son point de vue, sa qualification professionnelle.

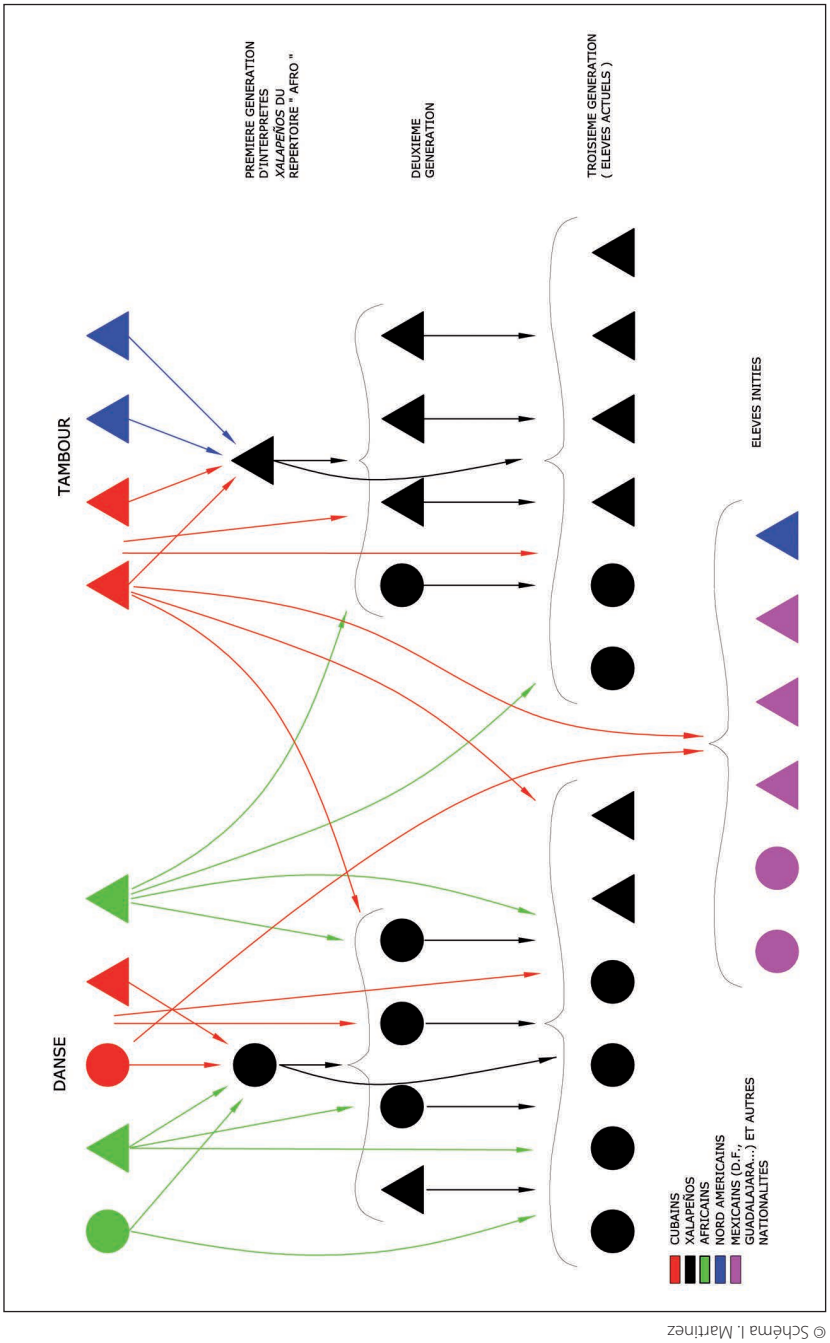
Ce contrôle social, d'autant plus étrange qu'il n'est pas du tout territorialisé (ici, pas de référence fixe à un quartier ou à une ville, mais donc bien à un réseau d'interconnaissances), m'oblige, où que je me trouve, à être extrêmement vigilante au rendu et aux échanges que j'entretiens avec mes interlocuteurs. À chaque nouvelle rencontre, je suis testée et soigneusement identifiée, y compris avec des questions-pièges : avec qui suis-je déjà en contact ? Ma connaissance de ces personnes se borne-t-elle à l'énoncé d'un nom où s'agit-il d'une relation plus développée ? Suis-je au courant de l'actualité du réseau (conflits, réconciliations, localisation actuelle des uns et des autres…) ? Quelqu'un leur a-t-il déjà parlé de moi ou peut-il les assurer de la véracité de mes propres affirmations concernant mes intentions ? Souvent, à ma grande surprise, ils anticipent l'exercice (non sans malice) en me donnant eux-mêmes un récapitulatif de mes connexions et de mes activités, m'expliquant alors quels sont nos contacts communs.

Au contraire, lorsqu'ils négligent de « me prendre au sérieux » en me donnant une image exagérément prestigieuse de leur position en tant qu'artiste-*religieux*, ils sont atterrés de constater que je peux très facilement, de par ma connaissance

du réseau, recouper et vérifier leurs dires. Je découvre ainsi, à La Havane, que le chorégraphe du corps de ballet de la Télévision cubaine, invité pour un an à Veracruz afin de monter la revue du cabaret Kachimba, se fait passer pour *babalao* et se fait grassement payer ses services par les *santeros* locaux, alors qu'il n'a jamais passé l'initiation correspondante. Autre exemple, une promotrice culturelle du port de Veracruz n'est en fait pas du tout initiée comme elle me l'a affirmé dans un entretien enregistré. Ni l'un ni l'autre n'avaient pris la précaution de me demander d'abord qui je connaissais. S'ils l'avaient fait, ils n'auraient sans doute pas osé mentir sur leur statut comme ils le faisaient avec leurs interlocuteurs locaux « hors réseau », exclus de cet espace social d'échanges particulier (et sur lesquels je reviendrais en dernière partie).

Le renforcement du réseau professionnel par le réseau rituel est donc extrêmement important pour les musiciens et les danseurs professionnels appelés à voyager hors de l'île. D'abord parce qu'il consolide leur position et leur reconnaissance, ensuite parce qu'il élargit leur spectre de possibilités en termes d'échange de renseignements et de services. Cristóbal Guerra, par exemple, raconte comment il s'est procuré une édition ancienne de William Bascom sur la langue yoruba : « C'est un ami à moi *babalao* qui me l'a apporté, Osá Cuneya, qui s'appelle Osvaldo Caballero, je suis l'*ayubbón* [deuxième parrain] de son père. Osvaldo Caballero est mon *ecobio* [frère rituel dans la société secrète *abakuá*], il est *babalao* et son papa est *mocongo* [important grade rituel *abakuá*] de ma loge. Ils vivent à Miami, il est *mocongo* de ma loge et je suis son *ayubbón* d'*ifá.* » À chaque nouveau besoin, les musiciens et les danseurs *religieux* mobilisent immédiatement leur réseau de parenté rituelle, et mettent à profit la multifonctionnalité de chacun de ses acteurs, dont la position hiérarchique varie d'un contexte lignager à l'autre (comme ici, où Cristóbal est l'aîné rituel du père de son ami en *ifá*, mais son inférieur dans la société secrète *abakuá*), fonctionnement qui les place donc tous sur un pied d'égalité théorique et conditionne la réciprocité de leurs rapports d'entraide.

Au sein de ce réseau, ce n'est donc plus tant la nationalité qui compte, et les étrangers qui en comprennent la logique peuvent ainsi se mouvoir avec plus d'aisance dans le milieu par ailleurs relativement fermé et cubanocentré des interprètes du répertoire afro-cubain (voir schéma 1 et schéma 2).



© Schéma L. Martinez

Schéma 1. « Lignages professionnels. »

© Schéma I. Martínez

Schéma 2.
« Lignages professionnels croisés ou non avec des réseaux de parente rituelle. »

Un réseau de promoteurs de la culture « afro » dans le Veracruz

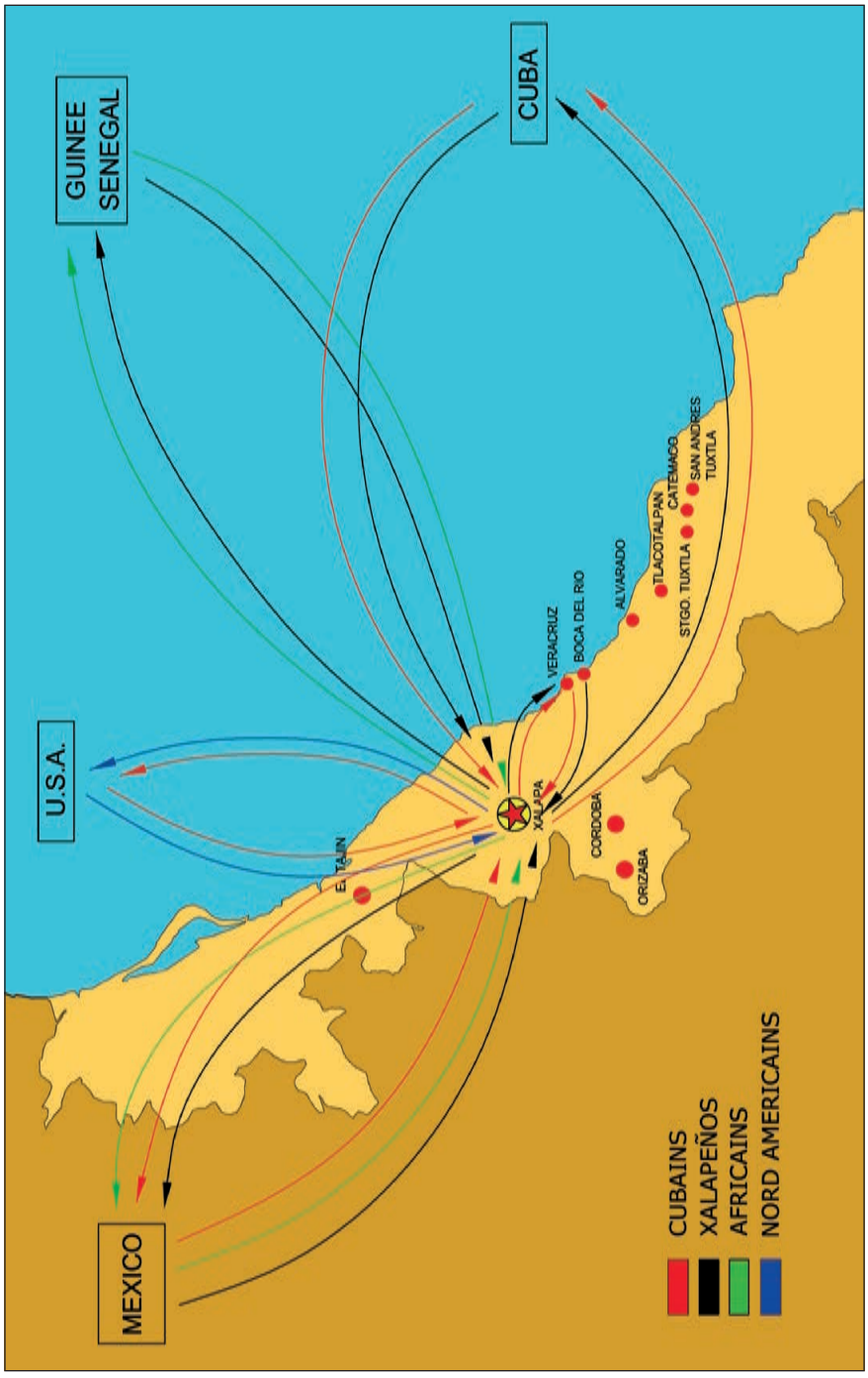
> Me voici avec Kali, je suis Javier Cabrera. Je précise que je ne suis pas *santero*, c'est-à-dire que je ne pratique pas religieusement l'activité de la *santería*, bien que je sois très lié à elle de par le travail du tambour : comme percussionniste, comme promoteur de la culture afro en général au Mexique.
>
> *Javier Cabrera, Xalapa, entretien du 1er mars 2006.*

Le cas de l'État du Veracruz au Mexique est intéressant parce qu'il contraste justement avec cette tendance générale observée par plusieurs auteurs aux États-Unis (Hagedorn, 2001, Knauer, 2001, Capone, 2005), à Mexico (Juarez, 2007) ou en France par exemple (Argyriadis, 2001-2002, López Calleja, 2005), où la pratique artistique du répertoire « afro-cubain » par des étrangers constitue nettement un premier pas vers une implication religieuse.

Les artistes qui dans le Veracruz se revendiquent parties prenantes du « réseau de promotion culturelle de Cuba au Mexique », pour reprendre leurs propres termes, sont, dans leur grande majorité, des percussionnistes et des danseurs originaires de Xalapa. Ils ont bénéficié, depuis la fin des années quatre-vingt, de l'enseignement de professeurs noir-américains impliqués dans le militantisme afro-centriste (voir à ce propos Capone, 2005), lequel a induit leur intérêt pour le répertoire musical et chorégraphique « afro-cubain ». Ils ont ensuite invité, on l'a vu, des enseignants cubains réputés. Grâce à ces initiatives, ils se sont insérés dans le réseau transnational d'artistes-interprètes du répertoire « afro-cubain » et sont devenus, entre autres, des spécialistes de l'exécution des tambours *batá* et des danses d'*orichas* (voir carte 2).

Toutefois, contrairement à leurs professeurs cubains, leur implication reste aujourd'hui encore exclusivement esthétique, culturelle ou philosophico-spirituelle. Ils ne sont pas passés par les cérémonies d'initiation requises pour jouer des *batá* dans un contexte rituel, bien qu'ils soient régulièrement sollicités pour exécuter ce répertoire dans les cérémonies *santeras* de la ville de Mexico. Ils développent aussi des activités et des événements liés à la musique indigène ou « pré-hispanique », au *son jarocho* [11], ainsi qu'à la musique et à la danse de Guinée, du Congo

11. Ce genre musical et chorégraphique rural du sud de l'État du Veracruz a été folklorisé en 1946 pour soutenir la campagne présidentielle du candidat *veracruzano* Miguel Alemán (Cardona, 2006 : 215). Popularisé à travers le cinéma, transnationalisé dans le sillage des migrants de la région en Californie, il a ensuite, à partir des années 1970, été l'objet d'un mouvement de revitalisation porté par des anthropologues, musiciens et historiens locaux (idem : 216) soucieux de souligner sa dimension « métisse » (indienne, africaine et européenne).



Carte 2. « Années 2000 : Xalapa, lieu nodal du mouvement. »

© Schéma I. Martinez

et du Sénégal, où ils se rendent également pour suivre des stages. Engagés dans la lutte pour la reconnaissance des apports culturels africains au Mexique, ils cherchent, à travers leurs œuvres, à créer un répertoire « afro-mexicain » propre, en partant de l'idée que ce répertoire a été perdu ou/et qu'il faut le recréer afin de prouver magistralement qu'il a bel et bien existé, quitte à utiliser pour cela des éléments du répertoire « afro-cubain » (Argyriadis, 2009).

C'est donc à la fois dans cette dimension militante culturelle panafricaine qu'il faut entendre, par exemple, le « nous » du percussionniste *xalapeño* Javier Cabrera, l'un des pionniers du mouvement dans la région, tout en entendant aussi le « je » de l'individu en recherche spirituelle, lorsqu'il retrace son parcours. Batteur de formation classique, il raconte sa rencontre avec un percussionniste de jazz noir-américain qui devient le premier professeur de percussion « afro » dans le Veracruz :

> Çà a été un choc pour moi de connaître le tambour, de jouer un instrument non pas à travers une baguette mais directement avec la main, avec un instrument sur les jambes, où tout l'organisme s'immisce, une vibration différente. Çà a été quelque chose qui m'a secoué, dans mon être cosmique, non ? très fortement, et depuis j'ai une tendresse, un amour pour le tambour et ce qu'il implique. Maintenant, quant à ma formation, j'ai une formation anthropologique, et de là provient mon respect pour l'une des grandes cultures de notre humanité : la culture africaine, en tant que principe civilisateur, principe de l'humanité en soi. Et j'y suis totalement dédié, je me considère comme un promoteur de la culture afro, de par la tendresse et le respect que j'éprouve envers une culture qui a eu un grand impact sur le monde, avec tout ce qu'a charrié cet impact, non ? La souffrance, la douleur, mais aussi la joie qu'ils ont apportée à l'humanité. […] Et c'est incroyable de voir comment, dans notre réalité actuelle, c'est une culture qui vit toujours très fortement. Je parle du point de vue musical : dans n'importe quel pays d'Amérique, on trouve bien plus de cours de tambours africains que de cours de percussion et d'instrumentation préhispanique. Et il y a trois blocs très forts et très représentatifs de la culture africaine en Amérique : l'un qui se trouve en Amérique du Nord, avec le blues, le jazz, l'autre dans la Caraïbe, avec tout le bassin du *son*, et un dernier, immense également, au Brésil avec le *samba* et postérieurement la *bossa nova*. Ce sont trois foyers, musicalement parlant, qui ont un impact au niveau global, et justement les trois ont une racine africaine. Donc de ce point de vue, à partir de cette observation, je suis un amant de cette culture, et c'est quelque chose que je promeus depuis plusieurs années. J'ai eu beaucoup de relations avec Cuba, avec l'Afrique, je suis allé travailler là-bas, j'ai vécu pendant une année entière à Cuba et j'y ai effectué des séjours plus courts, dans

> toute l'île. […] Grâce à un très bon ami, Lázaro Cárdenas, le gouverneur de Michoacán, nous avons commencé à faire comme un réseau de promotion culturelle de Cuba au Mexique. Lázaro amenait des groupes artistiques de Cuba et à deux ou trois personnes nous l'avons soutenu, pour les faire circuler nationalement, depuis Tijuana jusqu'à la zone caribéenne au Yucatán, en passant par Xalapa, dans le Veracruz, et nous avons commencé à monter une série de stages avec ces professeurs. [Javier cite ensuite nommément et par ordre d'arrivée à Xalapa ces invités prestigieux, le dernier en date étant Tino]. Et donc actuellement, on peut dire qu'au Mexique et directement à travers Xalapa, toute une tradition afro très forte s'est formée, principalement afro-cubaine. [Il cite également les noms des professeurs africains invités plus récemment]. Ce mouvement, qui est né alors que nous n'étions qu'une poignée d'intéressés, s'est énormément développé. Aujourd'hui, il y a, rien qu'à Xalapa, cinq ou six groupes de musique afro. Et en ce moment, il y a treize danseurs et musiciens d'ici qui sont allés à Conakry, en Guinée. C'est-à-dire qu'il y a maintenant un contact direct entre le Mexique et Cuba, entre le Mexique et l'Afrique, entre le Mexique et le Brésil (parce qu'il y a eu aussi des gens qui sont allés au Brésil), et c'est un mouvement que plus rien ne peut arrêter, non ?

© K. Argyriadis

19. Cours de danse de Guinée avec Karim Keïta, Instituto Veracruzano de Cultura, Veracruz, 26 août 2009.

Dans le discours de Javier Cabrera, si la dimension mystique est bien présente, elle se limite cependant très explicitement au domaine de l'intime, de l'interprétation personnelle. Javier marque dès le départ la distance avec une pratique qu'il connaît bien, pour avoir vécu un an à Cuba et fréquenté de nombreux *religieux*. S'il considère le tambour comme une entité en soi, c'est toujours dans un rapport individuel, quasi philosophique, à cette entité. Il ne s'implique pas, par conséquent, dans une pratique collective, ritualisée, et reste en retrait,

y compris lorsqu'il joue dans les cérémonies alors qu'il n'en a théoriquement pas le droit. Individu résolument cosmopolite, il rejette en revanche la dimension communautaire de la croyance, et met en parallèle des religions et des spiritualités différentes en partant d'un seul de leur point commun : leur origine africaine.

C'est autour de ce dernier point en effet que se construit son sentiment d'appartenance à une sorte de communauté militante internationale. Implicitement, c'est d'abord au mouvement mexicain de la « troisième racine » qu'il fait référence. Porté depuis les années 1990 par l'anthropologue Luz María Martínez Montiel, « Notre Troisième Racine », qui trouve ses origines dans les travaux pionniers de Gonzalo Aguirre Beltrán (1946), vise à faire reconnaître, étudier et mettre en valeur l'apport africain à la culture mexicaine, ou plus spécifiquement l'identité « afrométisse » de certains lieux-clés, parmi lesquels l'État de Veracruz. Il s'est développé dans le cadre d'échanges permanents au sein du programme lancé en 1992 par l'Unesco, la *Route de l'esclave*, auquel participent activement des institutions culturelles cubaines comme la Fondation Fernando Ortiz ou l'Ensemble Folklorique National. L'appui des chercheurs afrocentristes américains pèse également de plus en plus sur l'orientation des recherches et des discours produits récemment au Mexique sur ce thème, non sans générer de nombreux malentendus (Hoffmann, 2005 : 139-140).

Précédant ces chercheurs, de nombreux artistes américains afro-militants se sont rendus au Mexique dans le but explicite de faire prendre conscience aux « Afro-Mexicains » de leur appartenance afrodescendante. L'un d'eux, Obafemí, est en relation avec Javier Cabrera dans le milieu des années 2000. Initié au culte d'*Ifa* au Nigeria et ayant pris un nom yoruba, ce percussionniste louisianais a résidé un temps à Xalapa et participé à plusieurs des spectacles et stages proposés par Javier, se référant à chaque occasion, devant un public mexicain plutôt perplexe, aux ancêtres africains des villages de Veracruz et à la « culture sacrée du peuple yoruba ». Ce fut le cas, par exemple, lors de la célébration du « Jour des sorciers » à Catemaco, dans la chaîne montagneuse des Tuxtlas, au sud du Port. Ce festival, désormais institution touristique locale, a lieu le premier vendredi de mars, jour où le pouvoir des sorciers, stimulé par la nature renaissante, est censé atteindre son paroxysme [12]. La troupe *Orí*, dirigée par Javier Cabrera, y présente depuis plusieurs années un spectacle précédé d'un « rituel afro-cubain » : quelques libations à l'*oricha* Eleguá suivies d'une invocation aux « ancêtres », au « dieu créateur » et à la « terre mère », exécutée par Tino Galán.

12. Il s'agit d'une manifestation qui s'inscrit dans le sillage des rituels d'inspiration New-Age qui ont lieu au Mexique aux alentours de l'équinoxe de printemps. Sur l'utilisation des sites archéologiques préhispaniques à des fins rituelles contemporaines à cette date, voir, par exemple, De la Torre et Gutiérrez, 2005 : 62-63).

Pour Obafemí, avoir des ancêtres africains, privilégiés sur ses ancêtres européens ou indigènes, suffit à la constitution d'une communauté panafricaine transnationale. Il n'en va pas de même pour une grande majorité d'habitants de Veracruz, pour lesquels c'est l'identité nationale qui prime, suivie de près par l'identité régionale *jarocha*. De même, Tino Galan, en polémique constante avec Obafemí, auquel il ne reconnaît pas d'autorité rituelle supérieure, manifeste haut et fort sa désapprobation en se déclarant cubain avant tout, et certainement pas africain. Quant à Javier Cabrera, il conserve une position de retrait, satisfait d'avoir pour le moins déclenché des questionnements et mis ses différents contacts en relation. Cet exemple, révélateur du fonctionnement du réseau transnational d'interprètes du répertoire « afro-cubain », montre comment des musiciens et des danseurs partageant la même passion, les mêmes circuits, voire les mêmes événements, s'impliquent différemment dans le réseau non sans s'en sentir consciemment partie prenante. Ainsi, au cours d'un même spectacle-cérémonie, de même que se côtoient différentes nationalités et appartenance identitaires, peuvent se côtoyer plusieurs schèmes de sens.

Un cercle local d'amateurs de percussions et de danse afro

> À six ans, je jouais déjà, je jouais avec mes frères, en fait on jouait à jouer, à donner des concerts. Je me rappelle que dans la cour de la maison de mon père, qui est très grande, on mettait des estrades avec les bases en bois utilisées par les monte-charges, on en mettait une dizaine, et là-dessus on mettait les instruments, des instrument offerts par un ami de la famille, et on chantait, ce qu'on entendait à l'époque, aussi bien de la musique cubaine que de la musique porto-ricaine qui commençait à arriver avec les disques de la Fania, de Tito Puentes, et on jouait uniquement de la percussion, en chantant, nos débuts ont été comme ça.
>
> *Norberto Méndez, alias « el Yoruba », percussionniste veracruzano, Cozumel, entretien du 29 février 2008.*

En fin de ligne de ce réseau, on trouve aussi un petit cercle de percussionnistes du port de Veracruz. Anciennement « porte d'entrée du monde au Mexique », et notamment de la musique et des danses cubaines (García Díaz, 2012), à cause des liens étroits qui unissaient la ville à La Havane jusque dans les années 1940, Veracruz est aujourd'hui un port commercial de transit et un lieu de villégiature pour touristes nationaux, où la principale attraction est l'offre extrêmement abondante de bars et discothèques bon marché. Issus de milieux

très humbles, cumulant les emplois pour survivre, les musiciens qui s'y produisent sont payés chichement, à la demi-heure, et contraints d'alterner plusieurs lieux au cours de la nuit pour rentrer dans leurs frais : salles de danse, bars, fêtes privées, mais aussi autobus et terrasses des cafés. Leurs formations musicales, quel que soit le style interprété, sont en général des micro-entreprises familiales masculines : un père, ses frères et leurs fils et neveux, parfois les amis de ceux-ci, qui se remplacent aux différents instruments, au gré des présences et des absences des uns et des autres. Pour la plupart, ils n'ont reçu qu'une formation sur le tas et maîtrisent tant bien que mal un répertoire restreint de morceaux populaires, dont ils compilent d'ailleurs la liste des titres sur un carnet présenté à leurs clients. On peut affirmer que paradoxalement, et alors que Veracruz vit d'une réputation de ville constamment en fête, les musiciens et surtout les danseurs, soupçonnés d'homosexualité quand ce sont des hommes et de mœurs dépravées quand ce sont des femmes, se trouvent au bas de l'échelle sociale, juste au-dessus des prostitué(e)s et des marginaux de toutes sortes.

Malgré ce contexte peu engageant, quelques musiciens et danseurs, pris de passion pour le répertoire « afro-cubain », ont cherché par différents moyens à se l'approprier. Sporadiquement, à l'occasion de stages ou de festivals, ils ont été en contact avec les professeurs cubains déjà cités. Ils connaissent par ailleurs le réseau d'interprètes de ce répertoire à travers ses membres de Xalapa, auxquels ils sont liés par des rapports de pouvoir totalement à leur désavantage. Même si l'on peut dire qu'ils font eux aussi partie du réseau d'artistes promoteurs de la culture « afro » dans le Veracruz, puisqu'ils se produisent de loin en loin et donnent quelques cours dans le Port, force est de constater qu'ils ne se pensent pas « en réseau » mais bien en cercle local, voire en cercle familial. Le cas des frères Méndez est exemplaire à ce titre. Norberto, le plus âgé, évoque ainsi ses débuts et son attirance pour le répertoire « afro-cubain » :

> Bon, mon nom est Norberto Méndez, j'ai quarante ans, mes débuts dans la musique se sont faits de la manière suivante : tout petit, j'avais dans les trois, quatre ans, quand mes parents... à cette époque, ils allaient aux bateaux, les bateaux qui apportaient du sucre, du rhum et du café, ils allaient chercher des Cubains, et alors ils amenaient les Cubains à la maison et ils les invitaient à manger, en fait ça se transformait pratiquement en fête chaque fois qu'ils revenaient, les week-ends, le samedi, le dimanche. Tout ça parce que mon père a toujours été amateur de musique, il a toujours aimé toutes sortes de musiques, de la classique à la populaire, mais par un ami qui a commencé à lui mettre de la musique cubaine, afro-cubaine, mon père a commencé à s'intéresser à ces styles. Et alors ils se sont mis à chercher ces personnes, il n'y avait pas que ma famille,

> logique, il y avait aussi d'autres personnes amies de la famille, elles se réunissaient à la maison ou chez d'autres amis, mais à chaque fois ça terminait en fête, il y en avait toujours un qui sortait une guitare, un *bongó*, la *clave*, des *maracas*, ou qui chantait, ou qui dansait, et c'est comme ça que ça m'a été inoculé, non ? Toute cette musique, et plus spécifiquement la percussion, c'est-ce qui a le plus attiré mon attention. […] Un jour, je suis revenu voir mes parents pour Noël, et ils m'ont appris que l'Instituto de Cultura de Veracruz avait été ouvert. Je suis resté un peu plus longtemps et j'y suis allé. Ils étaient en train de faire les préparatifs pour le carnaval, et ils avaient ouvert une école de danse. L'école de danse n'avait pas de musiciens pour accompagner le ballet de carnaval, et d'ailleurs ils n'avaient pas choisi de musique en particulier. Alors mon frère et moi on a proposé d'accompagner aussi bien les cours que la *comparsa*, et en deux semaines, ils ont accepté. Les cours, c'était un peu difficile parce qu'il fallait apprendre tout le travail de la danse. […] à cette occasion d'ailleurs nous n'avons pas joué, c'est le groupe Orí de Xalapa qui a joué, Javier Cabrera et tous ces percussionnistes, d'excellents musiciens, il est venu, ils sont venus et ils ont accompagné, nous nous sommes restés travailler dans l'École de Danse, à accompagner avec les percussions, et pour nous je crois que çà a été quelque chose d'impressionnant parce que… bon tu as une idée de ce qu'est un cours de danse, tu apprends au fur et à mesure avec les élèves, tu apprends du professeur de danse, mais c'était intéressant parce que pratiquement tout était improvisé, tu vois ?

Ce qui frappe d'emblée dans ce récit, c'est le contraste entre une référence constante et précise à sa famille consanguine, où il puise clairement son ancrage identitaire, et l'imprécision de ses références aux personnes cubaines et mexicaines qui l'ont influencé dans sa carrière artistique, à l'exception des artistes de Xalapa et Veracruz, son contexte local d'appartenance. Cette imprécision, à Cuba, est l'équivalent d'une insulte, d'un mépris, et l'on comprend comment peuvent très vite surgir des malentendus et des tensions. Elle m'oblige lors de l'entretien à le couper parfois pour comprendre de qui il parle. Point important pour moi, puisque je m'attache à l'étude des réseaux, mais point totalement secondaire pour lui.

Pour Norberto, tout le vocabulaire d'apprentissage est du ressort de l'inné : enfant, il imite avec ses frères, sur une batterie de casseroles, la musique qu'il écoute à la maison. Plus tard, il fait de même avec des programmes de radio. Enfin il se lance « sur le tas ». Constamment, il puise ses connaissances en autodidacte, au hasard des sources d'information rencontrées. Lorsqu'il fonde avec son frère et d'autres amis un groupe appelé Lamento Yoruba, Luz María Martínez Montiel en personne, émue de ces initiatives « spontanées », leur demande de « prendre

très au sérieux leur mission de diffusion de la culture yoruba à Veracruz », culture dont ils étaient à ce moment (selon leurs propres dires) totalement ignorants. Lorsque, plus tard, il se rend à Cuba avec un autre groupe interprétant du *son montuno*, il manifeste un étonnement et une admiration sans bornes pour l'apprentissage dont ont bénéficié les musiciens cubains (« des enfants de quatorze ans qui jouent au niveau de n'importe quel musicien professionnel, vraiment c'est incroyable ! »). Pour combler ce fossé qu'il sent douloureusement, conscient de ne pas être « au niveau », il développe au fil de son récit un discours de distanciation vis-à-vis de la pratique musicale professionnelle, qui « trahirait » l'essence de sa pratique, et ce bien qu'il vive de son métier de musicien. La musique dit-il, « a toujours fait partie de moi, mais pas pour l'exploiter ou la vendre, je ne l'ai jamais considérée comme un métier, j'y prenais plaisir, j'étais pudique ».

Ce fossé qualitatif, doublé pour le cas de Veracruz d'un vrai fossé social entre les musiciens qui ont pu bénéficier d'une formation de qualité et ceux qui ont à peine terminé l'école primaire, vient s'ajouter au décalage déjà profond entre les artistes qui maîtrisent et connaissent l'espace de relations particulier qu'est le réseau, s'y reconnaissent comme partie prenante et en maîtrisent les règles et les codes (y compris bi- ou tri-nationaux), et ceux qui sont obligés de passer par les premiers pour y avoir accès. Très consciente de cet état de fait, Luz, danseuse formée à Xalapa mais originaire de Veracruz, tentant de développer un petit mouvement d'intérêt pour la danse guinéenne dans le Port, parle de ces décalages en terme de « concentration de pouvoir » de la part des artistes de Xalapa : maîtrise du répertoire, statut social élevé et intermédiaires indispensables pour accéder au réseau.

C'est aussi ce qu'exprime Manuel Méndez, le frère de Norberto, dont le « nous » ici est à comprendre dans un sens localisé, territorialisé dans le Port et ancré lui aussi dans la famille biologique. Manuel explique dans son parcours comment il attrape le réseau au vol quand il vient jusqu'à lui, progressant au ressenti et se positionnant toujours en disciple, alors qu'il est appelé « *maestro* Manuel » à l'IVEC, où il donne ses cours de danse afro-moderne. Comme Javier pourtant, et à la différence de son frère, il part d'une approche très mystique. Sa recherche spirituelle l'a d'ailleurs conduit à faire partie un temps d'un groupe de danseurs « aztèques », issu du mouvement spirituel de la néo-mexicanité (voir à ce sujet De la Peña, 2002). De même, et malgré ses traits amérindiens, il se sent fortement concerné par la lutte pour la reconnaissance de l'apport des esclaves africains à Veracruz. Mais son attirance pour la *santería* est très vite étouffée par une forte réaction de rejet de la part de sa famille, obstacle souvent insurmontable dans le contexte mexicain. Enfin, il exprime avec lucidité sa sensation d'être méprisé par les Cubains et les *xalapenos* et la tension progressive qui s'installe avec eux :

Oui, oui, je me suis senti attiré, bon avant j'avais déjà quelques connaissances, ça m'attirait beaucoup, et de fait à la suite de tout ça, après être passé par tout ça, j'ai commenté à ma famille que je voulais faire le rite d'initiation à la *santería*. Et ils m'ont dit : « Non, mais tu es fou ? tout ça… c'est un rite du Démon ! » Çà a été une bonne blague et j'étais plus jeune évidemment, et je ne l'ai pas fait, je suis resté sur ma faim, et après, ça je veux le commenter mais pas de façon moche ou avec un sentiment mauvais à leur égard, mais s'il il y a bien quelque chose qui m'a fait changer de perspective par rapport à ces choses, c'est quand j'ai commencé à entrer en relation avec davantage de Cubains, qui venaient de plus en plus souvent, et la relation directe avec les gens de Cuba a été très moche. Très moche, parce qu'on leur a donné beaucoup d'importance à l'époque, à tel point qu'ils se sentaient comme des dieux ou quelque chose de ce genre, alors ils se comportaient d'une façon très moche, du style : « Bon, maintenant, c'est moi qui sais, et comme c'est moi qui sais c'est ça qui me donne de la valeur, c'est ce qui me rend important ici, alors je ne vais pas t'enseigner, parce que si je t'enseigne je vais perdre, puisque tu vas le savoir toi aussi » ; et bon, ça se comprend remarque ? ça se comprend cette façon d'être, alors j'ai commencé à m'éloigner un peu des Cubains, mais pas de leur culture, leur culture je la respecterai toujours, elle me plaît beaucoup, mais depuis un certain temps j'ai envie de faire quelque chose qui me soit plus propre, si à un moment j'ai senti une attraction pour cette musique, je pense que çà a été par rapport à quelque chose qui est en moi génétiquement, je fais partie de ça génétiquement, je le porte dans mon sang.

© K. Argyriadis

20. Manuel jouant des percussions (*quinto, tumbadora, dundún et cajón*) pour le groupe Kábulas, bar La República, Veracruz, 12 juin 2010.

Plusieurs matrices de sens se côtoient ainsi dans la pratique musicale et chorégraphique des artistes dont le parcours a été brièvement retracé ici. Le discours

de la filiation, qui renvoie à des termes dont le sens paraîtrait *a priori* faire consensus (famille, frères et sœur, lignage, génétique), ouvre sur des interprétations profondément différentes selon les cas et les contextes d'énonciation : famille consanguine, famille rituelle, identifications ethniques voire raciales. À ces critères, on pourrait ajouter, même si elle a été très peu évoquée ici, l'idée que faire partie d'un même ensemble ou réseau d'interprètes d'un répertoire donné, c'est faire partie d'une même « grande famille », avec ses lignages professeurs-élèves et ses alliances. Le discours identitaire, quant à lui, renvoie à des constructions historiquement et géographiquement situées (groupe ethnique, régional ou national), mais peut également évoquer des configurations translocales et transnationales (réseaux de migrants, diasporas, réseaux de parenté rituelle). Nous sommes assez loin, dans le cas étudié ici, du discours du « libre choix » : le répertoire afro-cubain est encore trop lourdement chargé du poids de son contexte culturel d'émergence pour le permettre.

Le partage d'une même langue (en l'occurrence l'espagnol) n'empêche en rien les décalages, voire les malentendus qui surgissent de la rencontre et des échanges entre les différents membres de ce réseau d'artistes. Ces derniers travaillent ensemble, sont en contact régulier ou irrégulier, préparent et organisent des spectacles, des rituels et des enseignements, et semblent sur le moment être sur la même longueur d'ondes. En réalité, ils ne sont pas du tout en train de faire la même chose ni d'y mettre les mêmes intentions. Qu'en est-il alors du mythe de la « fusion » artistique, qui permettrait de dépasser les différences culturelles, ethniques, sociales et religieuses ? Comme le remarque S. Le Menestrel à propos de la musique louisianaise dans cet ouvrage, la pratique musicale et chorégraphique, loin de gommer les clivages, peut au contraire les renforcer ou les consolider.

Pourtant, force est de constater que cette pratique crée bien un ou plusieurs sentiments d'appartenance. Mais celui-ci ne renvoie pas à un groupe donné, dont les membres seraient liés par des objectifs communs producteurs de constructions identitaires fortes. Il s'exprime sous une forme réticulaire, selon différents modes. N. Glick-Schiller & P. Levitt (2004 : 1009-1010), dans leurs travaux sur les migrants transnationaux, ont proposé de distinguer ce qu'elles appellent une façon d'être (*way of being*), qui relèverait d'une forme d'appartenance contextuelle à des réseaux transnationaux de ressources (appartenir à un réseau comme mettre le doigt dans un engrenage ou faire partie d'une dynamique), d'une façon d'appartenir (*way of belonging*), une conscience identitaire qu'ont les individus d'appartenir à de telles configurations sociales. Cette dernière acception rejoint ce qu'A. Falzon (2003) a défini comme un « sentiment de transnationalité ». Dans son ethnographie du réseau transnational de commerçants hindous sindhis, il montre en effet comment les membres de ce réseau, bien que vivant en des lieux forts éloignés les uns des autres, entretiennent des liens étroits et constants par

l'intermédiaire des relations de parenté, des moyens de communication modernes et de ceux qui parmi eux se déplacent régulièrement.

Toutefois, ces auteurs se réfèrent tous à des groupes ethniques qui reconstruisent ou ont construit de longue date leur identité dans la multi-localité. À l'instar d'A. Appadurai et de ses *ethnoscapes* (1996 : 247), ils envisagent les formes sociales qu'ils étudient comme réalisant leur « localité » en tant davantage de valeur que de lieu géographique. Les exemples présentés dans ce texte montrent qu'il est possible d'envisager et de décrire des formes sociales qui débordent, quant à elles, les limites des *ethnoscapes* ou des communautés transmigrantes. Les musiciens et les danseurs qui présentent ici leur parcours ne manifestent pas tous avec la même intensité, loin s'en faut, leur sentiment d'appartenance au réseau d'interprètes et promoteurs du répertoire « afro-cubain ». Certains, parmi eux, ne font en effet qu'y puiser, de façon inégale, des ressources leur permettant de poursuivre une carrière professionnelle. D'autres construisent au contraire leur identité et leur légitimité artistique sur une insertion consciente et impliquée dans ce réseau, en maniant avec aisance la multiplicité des codes qui s'y côtoient. Tous enfin, quelle que soit leur position, sont liés entre eux par cette forme d'organisation sociale particulière impliquant que toute alliance ou conflit entre parties ait des conséquences sur les relations entre membres se situant en un autre point du réseau [13].

L'activité artistique, en définitive, joue le rôle de pont ou de « lien faible » entre cercles et milieux donnés, dont M. Granovetter (1973) a souligné l'importance. Le lien faible, c'est celui qui implique un seul chemin possible entre deux personnes qui ne partagent rien d'autre par ailleurs, et donc celui qui permet à un message de parcourir une plus grande distance sociale, de sortir de son groupe d'émergence, et à un individu de se saisir d'une opportunité de mobilité (*Ibid.*, 53 ; 64). Dans le cas qui nous occupe ici, l'activité artistique ouvre clairement sur d'autres mondes, à travers les réseaux transnationaux de relations qu'elle génère. Mais elle enferme aussi, lorsque son apprentissage n'a pas pu être réalisé dans des conditions optimales : la hiérarchie des acteurs du réseau rejoint ici d'une part, la hiérarchie sociale de l'État de Veracruz, et d'autre part, la hiérarchie des lieux, qui fait de La Havane le lieu-nœud (Castells, 2005 : 446-448), le point focal majeur des échanges qui traversent ce réseau à l'échelle transnationale, de Xalapa le lieu-nœud principal pour le Mexique, et de Veracruz, désormais déchu de son statut de porte d'entrée du monde au Mexique, une voie de garage.

13. Ce qui rejoint la définition du réseau proposée par R. Firth, 1954, citée et traduite par M. Forsé, 1991 : 259.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Aguirre Beltran (Gonzalo), *La población negra de México. Estudio ethnohistórico*, Fondo de Cultura Económica, México DF, 1989 [1946].

Appadurai (Arjun), *Modernity at large. Cultural Dimension of Globalization*, Minneapolis/London, Minnesota UP, 1996.

Argyriadis (Kali), « Les Parisiens et la *santería* : de l'attraction esthétique à l'implication religieuse », *Psychopathologie africaine*, vol. xxxi, n° 1, 2001-2002, p. 17-43.

Argyriadis (Kali), « *Ramas*, familles, réseaux. Les supports sociaux de la diffusion de la *santería* cubaine (Cuba-Mexique) », *Journal de la société des américanistes*, n° 91-2, 2005, p. 153-183.

Argyriadis (Kali), « Les *batá* deux fois sacrés. La construction de la tradition musicale et chorégraphique afro-cubaine », *Civilisations* vol. LII, n° 1-2, janvier, 2006, p. 45-74.

Argyriadis (Kali), « Réseaux transnationaux d'artistes et relocalisation du répertoire "afro-cubain" dans le Veracruz », *Revue Européenne des Migrations Internationales*, vol. 25, n° 2, novembre, 2009, p. 119-140.

Capone (Stefania), *Les Yoruba du Nouveau-Monde. Religion, ethnicité et nationalisme noir aux États-Unis*, Paris, Karthala, 2005.

Capone (Stefania), « Conexiones diasporicas : redes artísticas y construcción de un patrimonio cultural "afro' », dans Freddy Ávila Domínguez, Ricardo Pérez Montfort y Christian Rinaudo (éds), *Circulaciones culturales. Lo afrocaribeño entre Cartagena, Veracruz, y La Habana*, México d.f., Ciesas/Ird/Universidad de Cartagena/Afrodesc, 2012, sous presse.

Cardona (Ishtar), « Los actores culturales entre la tentación comunitaria y el mercado global : el resurgimiento del son jarocho », *Política y cultura* n° 26, México, 2006, p. 213-232.

Carpentier (Alejo), *La musique à Cuba*, Paris, Gallimard, 1985 [1946].

Castells (Manuel), *La era de la información. Tomo 1 : La sociedad red*, México, Siglo xxi, 2005 [1996].

Colonomos (Ariel), comp., *Sociologie des réseaux transnationaux. Communautés, entreprises et individus : lien social et système international*, Paris, l'Harmattan, 1995.

De La Peña (Francisco), *Los hijos del sexto sol*, México, Inah, 2002.

De La Torre (Renée), Gutiérrez Zúñiga (Cristina), « La lógica del mercado y la lógica de la creencia en la creación de mercancías simbólicas », *Desacatos* n° 18, mayo-agosto del 2005, pp. 53-70.

Falzon (Mark-Anthony), « Translocal anthropology : a contradiction in terms ? », Réseaux transnationaux, journées d'études de l'UR 107, Bondy, Ird, 21 octobre 2003.

Flores Martos (Juan Antonio), *Portales de múcara. Una etnografía del puerto de Veracruz*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2004.

García Díaz (Bernardo), « La migración cubana a Veracruz 1870-1910 », dans *La Habana / Veracruz, Veracruz / La Habana, las dos orillas*, García Díaz, Bernardo, Guerra Vilaboy, Sergio (coord.), México, Universidad Veracruzana, 2002, p. 297-319.

García Díaz (Bernardo), « El Puerto de Veracruz, cabeza de playa de la música cubana en México », dans Freddy Ávila Domínguez, Ricardo Pérez Montfort y Christian Rinaudo (éds), *Circulaciones culturales. Lo afrocaribeño entre Cartagena, Veracruz, y La Habana*, México d.f., Ciesas/Ird/Universidad de Cartagena/Afrodesc, 2012, sous presse.

Glick-Schiller (Nina), Levitt (Peggy), "Conceptualizing Simultaneity: A Transnational Social Field Perspective on Society", *International Migration Review*, 38 (3), 2004, p. 1002-1039.

Granovetter (Mark), « La force des liens faibles », in *Le marché autrement*, Desclée de Brouwer, Paris, 2000 [1973], p. 45-73.

Hagedorn (Katherine J.), *Divine Utterances. The performance of Afro-Cuban Santería*, Washington & London, Smithsonian Institution Press, 2001.

Hoffmann (Odile), « Renaissance des études afromexicaines et productions de nouvelles identités ethniques », *Journal de la société des américanistes*, n° 91-2, 2005, p. 123-152.

Juárez Huet (Nahayeilli), *Un pedacito de Dios en casa: transnacionalización, relocalización y práctica de la santería en la ciudad de México*, Thèse de doctorat en anthropologie sociale, Colegio de Michoacán, 2007.

Karnoouh (Lorraine), *Un miroir de patience : analyse de l'identité cubaine au regard de l'aporie de la permanence du Même dans le temps*, thèse de doctorat en sociologie, université Paris-7, 2007.

Knauer (Lisa Maya), « Afrocubanidad translocal : la rumba y la santería en Nueva York y La Habana », dans Rafael Hernandez y John H. Coatsworth (coord.), *Culturas encontradas : Cuba y los Estados Unidos*, La Habana, Cidcc Juan Marinello/University of Harvard (Drclas), 2001, p. 11-31.

Levitt (Peggy), "Redefining the Boundaries of Belonging: The Institutional Character of Transnational Religious Life", *Sociology of Religion*, 65 (1), 2004, p. 1-18.

López Calleja (Sonia), *Diffusion des cultes afro-cubains à Paris et à Valencia : influence des processus cognitif dans l'adhésion à une nouvelle religion*, mémoire de Dea, université Paris-X, 14 juin 2005.

Malcomson (Hettie), « La configuración racial del danzón : los imaginarios raciales del puerto de Veracruz », dans Elisabeth Cunin (coord.), *Mestizaje y diferencia: Lo "negro" en América Central y el Caribe*, México, Inah/Cemca/Unam/Ird, 2011.

Menéndez *(Lázara)*, « Un *cake* para Obatalá? », *Temas* n° 4, octubre, 1995, pp. 38-51.

Ortiz (Fernando), *Hampa afrocubana : los negros brujos*, La Habana, ed. de Ciencias sociales, 1995 [1906].

Ortiz (Fernando), (1995) [1954] *Los instrumentos de la música afrocubana. Los tambores batá*, La Habana, ed. Letras Cubanas.

Pérez Montfort (Ricardo), « El "negro" y la negritud en la formación del estereotipo del jarocho en los siglos xix y xx », *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos xix y xx*, México, Ciesas, 2007, pp.171-210.

Rinaudo (Christian), « Lo "afro", lo "popular" y lo "caribeño" en las políticas culturales en Cartagena y Veracruz », dans Freddy Ávila Domínguez, Ricardo Pérez Montfort y Christian Rinaudo (éds), *Circulaciones culturales. Lo afrocaribeño entre Cartagena, Veracruz, y La Habana*, México d.f., Ciesas/Ird/Universidad de Cartagena/Afrodesc, 2012, sous presse.

Roumette (Sara), « Cuba. L'internationalisme médical », *RFI*, 23 septembre 2005, consulté sur : http://www.rfi.fr/actufr/articles/069/article_38734.asp

21. Ahmad Wahdan en 2005, lors d'une répétition à son domicile.

Ahmad Wahdan : un maître dans l'agitation du Caire

Nicolas Puig

Résumé : Héritier d'une famille d'artisans, Ahmad Wahdan est devenu musicien quand il a été accepté parmi les professionnels de l'avenue Mohamed-Ali. « Propriétaire d'une chaise » dans l'un des cafés de ce lieu emblématique de la musique en Égypte, il a commencé d'étendre ses activités dans toute la ville. L'exercice professionnel est, en effet, étroitement enchâssée dans la cité : depuis près de quarante ans, Ahmad arpente ainsi les scènes urbaines, autant musicales que sociables. Dans l'articulation entre places et déplacements logent les enjeux de reconnaissance, les processus de hiérarchisation et l'élaboration patiente des statuts. Car, en sus des compétences musicales, le métier implique de multiplier les rencontres, il requiert une aptitude à voyager dans des mondes urbains et sociaux diversifiés. La tension entre aptitudes sociales et artistiques se double de celle inhérente aux arbitrages collectifs des positions, aux délibérations sur les musiques et aux logiques de catégorisations. Le parcours d'Ahmad éclaire en outre les mécanismes de captation d'éléments issus d'univers culturels disjoints. Il constitue au final un prisme sensible par lequel saisir les contours de dynamiques artistiques singulières sur la temporalité d'une vie ; une vie d'artiste.

Ahmad Wahdan est un maître. Chanteur et poly-instrumentiste, il se transporte de lieux en lieux, au gré des engagements professionnels, des multiples

plus tard, il trouvera les ressources pour subvenir aux besoins de son ménage, en même temps qu'un lieu reflétant l'image la plus fidèle à ses aspirations.

Les débuts : un temps de liminalité (1960-1975)

Ahmad est fasciné par les artistes qu'il aperçoit assis aux terrasses des établissements de l'avenue ; s'y pressent les anonymes comme les grands noms de l'époque rassemblés en particulier dans le renommé Café du commerce. Cette élégance tranche avec la rusticité et le conservatisme des milieux d'artisans de la vieille ville toute proche dont il est issu.

En outre, la situation n'est pas aisée à la maison depuis le départ de la seconde épouse, sa mère, qui se remarie et emporte avec elle sa fille. Il est donc l'unique enfant de ce lit à rester sous le toit paternel, tous les autres, plus âgés, sont les rejetons de la première femme, toujours présente au foyer : un seul garçon, Salah, avec six filles, raison pour laquelle le père tient à garder Ahmad. Il souffre de se trouver isolé et la famille lui fait payer le comportement de sa mère, du moins est-ce ainsi qu'il ressent la situation. Il jette néanmoins un regard attendri sur l'enfant qu'il fut, et qui lui apparaît aujourd'hui comme un lointain parent[3].

> L'histoire a commencé… Je montais l'escalier, seul, et je pleurais, je pleurais beaucoup, à tel point, que soudainement, je pris conscience de ma voix et puis le silence… Et descendant dans la rue, je me suis mis à entendre : un morceau de musique, une chanson, un récitateur du Coran dont la voix est belle, ou une chanson de Um kalthum, de Abdel Halim Hafez ou Farid al-Atrach, ou, je ne me souviens plus de ce qu'il y avait à cette époque, dans les années soixante […], et j'oubliais tous les problèmes, tous les soucis que j'avais sur le cœur s'envolaient, comme si je n'étais pas opprimé, comme si j'avais commencé à soigner ainsi mes problèmes […]. (2010)

Il se met progressivement à la musique, à l'école tout d'abord, où il pratique la cantillation coranique, puis à domicile, où il écoute son grand frère Salah, et s'empare du luth dès qu'il s'absente pour s'initier à l'instrument. Il explique cette passion naissante comme une sorte de fuite dans la musique pour échapper à la maltraitance que lui inflige sa marâtre, notamment, car tous se comportent

3. « Oui, ce que j'ai d'honneur et ce peu de courage, je le tiens […] de l'enfant que je fus et qui est à présent pour moi comme un aïeul », Georges. Bernanos, cité par Laurent Déom, 2004, p. 101.

avec lui comme s'il était un serviteur en permanence sollicitable, tandis que Salah est systématiquement privilégié.

Fils aîné, issu du premier mariage donc, il bénéficie d'une pièce personnelle. Dans les logements exigus du quartier, mais celui de la famille Sennân [4] ne l'est pas tant, nous explique Jean-Charles Depaule, le privilège de posséder « une maison dans la maison (*bêt fi-l-bêt*) » est l'objet de négociations dans lesquelles les garçons sont prioritaires. Il témoigne du statut de l'aîné dans la famille, qui lui octroie une parcelle du territoire domestique pour sa propre convenance (1990). Grâce à ce sanctuaire, malgré l'opposition de ses proches et notamment de son père, Ahmad entame son apprentissage et développe ses qualités de musicien.

L'écart entre l'éducation des deux frères produit des destins divergents. L'un fait salon, recevant ses amis dont certains vont devenir de grandes figures intellectuelles (à l'instar d'Omar Shara'î, musicologue et historien) et finit par émigrer aux États-Unis où il réside désormais et possède une clinique vétérinaire. Ahmad n'en finit pas au demeurant d'être étonné par l'idée qu'on opère des chiens à des fins esthétiques. Il trouve quant à lui dans les ateliers dont il hérite avec ses sœurs, une source régulière de revenu qui lui permet d'être moins dépendant des aléas du métier qu'il choisit, musicien. Le grand frère pratique aussi la musique, mais dans un esprit très différent : en amateur éclairé, et il est hors de question pour lui d'en faire un métier ; ce ne serait pas respectable. Ahmad, au contraire, rêve d'intégrer le milieu. Son frère, garant de l'honneur familial, intervient alors pour lui payer des études à l'Institut de musique, de façon à donner à ses ambitions des atours plus présentables. Bien plus tard, il tancera sévèrement la fille d'Ahmad quand il aura la désagréable surprise de la voir au synthé sur l'estrade d'une fête de mariage dans une ruelle du quartier. Pour des raisons de moralité et de convenance, il est tout à fait proscrit qu'une jeune fille de bonne famille s'expose de la sorte aux regards des hommes.

D'une certaine façon, la famille d'Ahmad révèle en son sein même la présence d'une ligne de fracture dans la pratique musicale et dans les pratiques culturelles plus généralement, à laquelle s'associent des enjeux de légitimité liés à la forme des festivités dans les classes populaires, régulièrement condamnées pour leur licence et leur faible qualité esthétique.

Cet étonnant contraste entre Ahmad et ce demi-frère, qui incarne une notabilité moderne et conservatrice, renvoie aux statuts très différents des deux fils dans la famille. Celle-ci, qui formait alors une petite bourgeoisie à l'échelle de la société plébéienne du quartier, est aujourd'hui complètement déclassée, si l'on excepte la réussite du grand frère aux États-Unis.

4. Patronyme d'Ahmad, qui signifie le rémouleur.

L'entrée d'Ahmad dans le métier coïncide avec la rétractation de l'avenue sur ses environnements directs, ce qui se traduit par un rapprochement entre les professionnels et les milieux artisans des quartiers proches. Bien des jeunes tentent alors de s'enrôler dans le métier, séduits par les attraits d'une carrière artistique et espérant échapper au monde des petites manufactures et ses pesanteurs culturelles.

Quelques années auparavant, l'avenue était encore le seuil par lequel les musiciens de province et de l'étranger devaient transiter pour lancer leur carrière dans la capitale. Les artistes s'y installaient parfois, à l'instar de Samira al-Qurayshi qui y achète un appartement au début des années cinquante, dans lequel je la rencontre un demi-siècle plus tard, peu avant sa disparition, entourée de ses enfants, tous musiciens. Elle entamait alors sa trajectoire ascendante par le truchement de l'un des agents qui hantaient les cafés à la recherche de talents émergents.

Cette évolution historique de l'avenue concorde avec un basculement dans l'existence d'Ahmad. Durant un moment liminaire, l'adolescent se sépare progressivement de sa famille et commence sa mutation en jeune homme, sans qu'il soit encore membre à part entière de la corporation des musiciens : il est ainsi à l'orée de sa vie professionnelle. Ce sont les années passées à l'Institut de musique qui s'achèvent par l'inscription définitive dans le « marché des musiciens », âge des découvertes et de l'ouverture des horizons…

Voici ce qu'il en dit (en 2002) :

> Cet institut avait quelque chose d'étrange, c'était le premier institut de niveau secondaire mixte. Et il était le seul en Égypte à mélanger des filles et des garçons. Nous étions très peu nombreux. Et la promotion était de 13 filles et de 13 garçons. Ils les classaient selon les besoins de l'orchestre symphonique du Caire. Et selon les instrumentistes demandés. C'est-à-dire, il manque un violoncelle : ils font travailler trois ou quatre instrumentistes parmi les étudiants. Ils les spécialisent dans cet instrument. Il y a une demande pour la cithare : ils mettent sept ou huit étudiants. S'il y en a trop pour le violon, ils en diminuent le nombre. Il s'agissait de préparer les musiciens de l'orchestre pour l'avenir à une époque où il n'y avait pas un seul instrumentiste égyptien dans l'orchestre symphonique du Caire. L'orchestre était composé d'étranger seulement, l'ensemble des instrumentistes. Alors le conservatoire et l'Académie ont commencé à former les enfants à partir de sept ans. Les élèves entrent à six ou sept ans et sortent transformés en musiciens de premier ordre (*brima vista*). On leur met une partition sous le nez, ils la jouent tout de suite. Pour arriver à ce niveau, il faut rester avec le violon quinze ans, vingt ans. Ils étudient et apprennent la technique et les

> positions. Les étrangers étaient ceux qui faisaient passer les examens et donnaient les notes. Je suis mal tombé à l'institut, car le milieu dont je venais quand je suis entré… Et j'ai été très surpris d'avoir des filles avec moi et j'étais à l'âge de l'adolescence. Et les jeunes à cet âge-là… Je faisais des fêtes, je travaillais dehors. J'étais déjà entré sur le marché, avenue Mohamed-Ali, qui était à cette époque le centre de regroupement des musiciens.

L'arrivée sur le « marché » des musiciens entraîne une rupture, du moins est-ce en ces termes qu'est décrit l'événement. Elle implique de renoncer, avec soulagement la plupart du temps, à un style de vie conventionnel, un emploi à horaires réguliers, une hiérarchie, etc. Elle se fait en tension avec les proches, sauf dans le cas des quelques familles de musiciens encore en activité. La transmission recouvre alors une variété de situations allant de la mise au travail précoce des enfants, quitte à les déscolariser, à l'investissement sur une formation appropriée en vue de promouvoir une mobilité ascendante dans le métier en investissant les places les plus prestigieuses de la ville.

L'aspect matériel n'était pas à négliger au moment de procéder à des choix lourds de conséquences. Ahmad et ses collègues se souviennent de débuts prometteurs dont témoignent quelques traces disséminées dans les albums photos, comme cette voiture rouge au volant de laquelle il pose, lui qui ne possède aujourd'hui qu'un scooter, certes de la même couleur. Il y avait sûrement moins de concurrence et, à l'époque, un musicien gagnait entre 50 à 100 livres égyptiennes en une soirée, quand un fonctionnaire peinait à en gagner 16 dans le mois. C'était un temps où le jeudi, veille du week-end, « Le Caire tout entier était une fête » (2009).

Un temps certes révolu : Ahmad (2002)

> J'ai suivi les professionnels. L'avenue Mohamed-Ali n'a pas de portes. Il y a des cafés ouverts qui accueillent n'importe qui paie le prix d'un verre de thé. Je descends, je suis et j'observe, comment travaille untel… J'ai découvert que le revenu des musiciens était très élevé. À cette époque, le musicien peut arriver dans la nuit à 100 livres.
>
> Quand le diplômé du commerce travaillait pour 16 livres par mois, le joueur d'accordéon prenait 100 livres dans une fête ou dans un mariage. C'est une somme très importante. Quand j'ai commencé à songer à me marier, je n'aurais pas pu vivre avec 16 livres, mais je peux vivre avec 100. Même si j'ai un seul engagement, je peux vivre un mois entier. J'ai fait le compte matériellement comme ça, puis la pyramide des métiers a commencé à se renverser. La même somme que nous gagnons à l'époque nous la gagnions aujourd'hui. C'est pareil. Et tout a augmenté. Si tu prends

> n'importe quel ouvrier du bâtiment, tu verras qu'il peut prendre 50 livres et si tu prends un *mazahrgui*, un joueur de percussion [mazhar, tambourin muni de cymbales], il va prendre la même somme de 50 livres. Et ce travailleur travaille tous les jours et le musicien, l'artiste, qui est rare, travaille une seule fois dans la semaine.

Cette belle époque s'achève par un mariage, celui-là même que semble regretter aujourd'hui Um Rana, les yeux dans le vague en tirant sur son narguilé, appendice indispensable du patron artisan.

Le couple s'installe dans l'appartement qu'il continue d'occuper, dans le quartier situé sous la citadelle. Les voisins acceptent bien leur présence, surtout celle du musicien, d'autant qu'eux-mêmes tolèrent le vacarme des machines, tel un antique appareil à trouer le cuir pour faire des ceintures, installés dans les lieux de vie transformés en ateliers.

Depuis, certains de ces voisins sont morts, la plupart sont restés ; et l'espace s'est rétréci pour les vivants tant est forte la crise immobilière. La petite voisine Shayma a bien grandi, maintenant mariée, elle a donné naissance à un premier enfant, et la pièce unique qu'elle occupe avec sa mère – la salle d'eau sur le palier est partagée avec les trois autres voisins – accueille désormais sa petite famille, vouée à s'agrandir d'au moins un ou deux rejetons.

Dès le départ, Ahmad impose sa singularité à ce petit monde, il délègue à Um Rana le domaine des sociabilités de voisinage et la laisse gérer le relationnel, tâche où elle excelle. Il se lance quant à lui corps et âme dans cette vie d'artiste qui doit mener son nom en haut de l'affiche et lui offrir une reconnaissance sociale.

Place et prestige

Trente années plus tard, en 2006, l'établissement d'une nouvelle carte d'identité est un tournant important dans la vie d'Ahmad Wahdan : il peut, en effet, pour la première fois, renseigner la rubrique activité professionnelle avec le métier de « musicien ».

Le fait que sa fille ait épousé le fils du secrétaire du syndicat des musiciens, dont il devient également membre, ce qu'il avait toujours refusé estimant la redevance trop élevée par rapport aux prestations fournies, n'est pas complètement étranger à cette rectification de son statut.

Cela concorde avec une évolution importante. Il délaisse le suivi des ateliers, confié d'abord à l'une de ses filles puis à sa femme, et l'activité artistique est désormais son unique occupation. Il devient officiellement « musicien » et son « identité » l'atteste à présent (jusqu'alors, il était commerçant). Il y voit

24. 2003, Ahmad Wahdan à son domicile, quartier de Darb al-Ahmar.

une forme de reconnaissance tandis que pèse le soupçon de déviance morale sur les petits musiciens de son acabit – ceux qui n'évoluent pas en costume dans les salles prestigieuses de la ville et ne s'enrichissent que dans le circuit commercial – marqués par un stigmate d'illégitimité sociale. Il quitte l'avenue et ses cafés ; il avait ses habitudes au « Casino Nasif », désormais connu sous le nom de « Saad le chauffeur » (d'après le nom et le métier du nouveau propriétaire). Il parvient enfin à officiellement être musicien au moment où il prend justement ses distances avec le milieu. Du point de vue de ses pairs, il bénéficiait de longue date d'un statut enviable : il avait une place dans son café, il y était détenteur d'une chaise (*sâhib kursî*). Cette place acquise témoignait de la reconnaissance des pairs et assurait une position privilégiée dans le métier. À partir du café s'organisait l'activité professionnelle.

Cet aspect était essentiel dans le travail : Ahmad se souvient très bien, des années plus tard (2010), de l'ambiance du café :

> Le jeudi était un jour particulier, c'était un jour où il y avait du monde partout et les musiciens se rassemblaient, et de cette avenue ils partaient assurer les mariages de toute la république égyptienne. Par exemple, tu pars de l'avenue Mohamed-Ali et tu animes un mariage au Fayoum ou à Assouan. Et le jeudi était connu pour ça. […] Moi j'avais envie d'entrer dans ce monde-là et eux, les musiciens, cherchaient des gens. Le jeudi, il y

> a plus de 1 000 fêtes dans la ville et toute l'avenue Mohamed-Ali travaillait dans tous les lieux du pays moi j'étais là, et il n'y avait pas d'accordéonistes. Ils m'ont dit d'apprendre l'accordéon pour travailler [à l'origine, Ahmad joue de l'oud]. Je n'avais même pas d'instruments et eux avaient du travail à offrir. On s'entendait pour une fête : je suis dans le café et on vient me voir. « Tu peux faire ça ? Je te présente des gens ? Tu joues de quoi ? ». « Je joue de l'accordéon, des tablas, etc. Je prends tant. » On fait affaire comme ça. Et sur l'argent que je touche, je loue un accordéon […]. C'est comme ça, s'il y a une fête, on se passe le mot, untel dit à untel, qui dit à untel… Et puis on se connaît : ça c'est un bon chanteur, lui un super instrumentiste, celui-là est pas mal, un autre est nul. J'avais une bonne réputation : j'ai travaillé sur ma réputation, je suis un bon musicien, je peux jouer les musiques nécessaires pour le mariage, je sais faire travailler une danseuse, je peux faire danser les gens. Je sais jouer la musique sur laquelle évolue la danseuse, ça c'est important ; et je sais jouer les musiques qui sont demandées dans les mariages […] ça marchait bien et puis après ç'a été fini […] les fêtes sont devenues pénibles, elles ont changé.

En quittant le café il y a quelques années, Ahmad valide un nouveau statut : désormais on vient le voir « exprès », on le recherche pour tel ou tel engagement, il n'est donc plus dans l'obligation d'attendre les contrats au café.

La question de la place, de la position occupée, renvoie à des processus de hiérarchisation à l'œuvre dans les domaines économiques, sociaux et culturels qui traversent également le milieu des musiciens. Elle s'observe par des apprentissages, des fonctionnements, des lieux et des réputations très différenciés. Pour en témoigner, je propose d'examiner un instantané qui permet de mesurer l'importance de cette place et, au passage, de relever le mécanisme omniprésent qui structure les relations entre musiciens.

À l'occasion d'une invitation chez un diplomate occidental, Ahmad passe une partie de la soirée à tenter de ménager un duo avec un violoniste égyptien de renom. Ne pouvant approcher le grand maître très sollicité, il passe le mot à son entourage, lui fait transmettre sa carte. Il obtient une fin de non-recevoir, non pas de façon frontale, mais sous le prétexte qu'un tel duo constituerait un imprévu réduisant encore le temps déjà restreint accordé à la performance par le maître des lieux ; la prochaine fois, est-il promis, on s'organisera mieux…

Ahmad n'est pas dupe, il vient d'échouer à imposer ce que l'on pourrait qualifier d'hypogamie musicale, le terme désignant une union avec un conjoint de niveau social inférieur. Le refus de l'hypogamie musicale (ici par le violoniste) renvoie donc à la crainte de nouer une alliance temporaire avec un artiste de moindre renom (Ahmad) et, à l'inverse il conduit à des tactiques d'évitements,

ou au contraire, selon la place acquise, à des tentatives de rapprochement afin de se trouver investi d'une part du prestige (*brestij*). L'examen de ces circonvolutions sociables participe d'une ethnographie du prestige, de ses jeux subtils et de la façon dont celui-ci est publicisé en permanence au cours de différentes situations de rencontres, de place en place où se négocient le rang et le statut. Des civilités et des codes subtils se déploient alors, reflétant des préséances. Ahmad, un peu leurré par le violoniste au cours de cette soirée mondaine inconsciente du « drame » qui s'est joué, est bien plus maître du jeu chez lui quand il reçoit les musiciens qu'il a lui même formés, souvent issus de son voisinage de quartier et qui, pour être des amis, ne se départissent jamais d'une certaine déférence.

Au demeurant, lui-même récuse cette hypogamie musicale depuis qu'il refuse de mettre son prestige à l'épreuve des mariages de rue. Parti de ces festivités occupant le bas de l'échelle dans la hiérarchie des emplois, il s'élève progressivement, notamment du fait de ma présence au Caire durant trois années au cours desquelles je parvins en quelques occasions à lui organiser des concerts dans des endroits prestigieux, comme les jardins de l'Institut français d'archéologie orientale ou encore l'inauguration d'un palais restauré dans un quartier historique et en présence du gouverneur du Caire.

Il fut ainsi projeté dans un monde social qui lui serait resté hors d'atteinte sans mon entremise d'Occidental à peu près introduit. Mais pour diverses raisons, l'ascension d'Ahmad resta inachevée et il fut alors contraint d'organiser désormais lui-même des prestations dans une salle d'un quartier chic du Caire, le centre culturel Al-Sawi à Zamalek, pour lesquelles la plupart du temps il en est de sa poche. Ce qui ne manque pas d'irriter son épouse, encore une fois, qui y voit l'empreinte dispendieuse de son ego prétentieux tandis qu'elle peine à couvrir les frais du quotidien et les dépenses incompressibles comme les leçons privées de leur fils, indispensables pour réussir à l'école.

La structure des emplois dans le milieu induit cette forme d'imperméabilité, de difficulté à circuler entre les différents segments, les musiciens de mariage regroupés sur l'avenue Mohamed-Ali en étant le niveau le plus bas, même s'il se trouve toujours quelques vedettes pour affirmer qu'elle est l'école absolue… à condition d'en sortir.

Mais des carrières ascendantes dans le milieu existent bien-sûr. Ceux qui s'élèvent ainsi de l'estrade des mariages de rue, s'ils le peuvent, n'y rejoueront pas, car ce serait déchoir d'une position difficilement atteinte.

Ahmad (2002) trace un sombre tableau de la profession à ce propos :

> L'état du souk [le « marché », des musiciens en l'occurrence]… et on peut encore parler de souk ? Je ne vais plus au café. Maintenant, je n'ai plus l'énergie d'y aller ; je veux monter. Ou tu montes ou tu meurs.

> Et si je meurs dignement, c'est mieux. J'ai construit un nom bien et une personne bien. J'ai formé beaucoup de monde ; alors je ne veux pas que l'on me voie sous un aspect moins bon que celui auquel je suis parvenu – pour lequel je me suis fatigué – et qui a laissé une bonne impression aux gens. Le plus digne, c'est que je laisse tomber du moment que je peux aujourd'hui m'appuyer sur une autre source de revenu. Je n'ai pas besoin de ce travail comme au début. Si j'en ai besoin, cela va signifier le début de ma descente. Le métier te donne que des bonnes choses au début : de la dignité, du prestige, un bel aspect et de l'argent et de la célébrité et une vie heureuse. Puis il commence à tout te reprendre. Jusqu'au point où la pyramide s'inverse. Il commence à te reprendre de ta dignité, de ton niveau social, de ta santé. Il commence à reprendre tout ce qu'il t'avait donné. Je suis un instrumentiste qui prend 200 livres, je travaille dans le souk. Il vient un musicien moins expérimenté. Il est O.K. pour 50. Il travaille et pas moi. Pour pouvoir travailler, il faut que j'accepte 50. Et il n'y a pas de différence entre lui et moi. S'il y en avait une, il ne pourrait pas rester à ma place […]. Moi, soit je suis à ma place, soit je préfère ne pas me produire.
>
> Attention : tu es un homme habitué à dormir toute la nuit et tu ne dors pas la nuit du tout. Le manque de sommeil la nuit détruit la santé des gens. Une heure de sommeil la nuit, c'est mieux que cinq heures le jour. Alors tu perds ta santé. Et puis, dans les mariages, le client veut un jeune, un homme jeune pour jouer et chanter, il ne veut pas d'un vieux : alors, pour ce vieux, la descente commence.

Récemment Ahmad a commencé de se plaindre d'une fatigue et de douleurs dans les os. Le corps, estime-t-il, vieillit mal du fait de la pénibilité du travail et des horaires constamment nocturnes au point de dire que le « soleil est l'ennemi du musicien ».

Comme beaucoup de ses pairs, parvenant, puis dépassant la cinquantaine, il recherche une posture plus noble en correspondance avec l'idée que l'on se fait d'un homme respectable. Certains envisagent ainsi d'abandonner le métier et d'incertaines reconversions infléchissent alors les trajectoires, à l'instar de celle de Ridha le percussionniste, désormais employé d'une société de gardiennage ; « au moins travaille-t-il toujours de nuit », commente-t-on ironiquement au café… Ayman, quant à lui, a réussi à rester dans une activité proche, mais plus acceptable, puisqu'il entretient, répare et loue des instruments de musique. Ces modifications lui offrent un nouveau statut synonyme de reconnaissance sociale, fût-elle modeste. La question de la moralité, que l'on contourne sa vie durant, devient de plus en plus pressante à mesure que le temps passe, que la société évolue et que le jeune homme sans attaches se mue en père de famille. Deux registres

se superposent qui, bien que liés, ne se recouvrent pas totalement : celui de la honte sociale entraînant le ressenti d'une gêne à la présentation de soi et celui de la transgression religieuse qu'implique pour beaucoup la pratique du métier. Les façons d'appréhender ces embarras sont variées et ménagent des marges de manœuvre qui s'affranchissent des conventions établies faisant valoir des convictions personnelles – en substance, « je fais un métier respectable, et ce n'est pas un problème de faire cela, Dieu s'en fiche pas mal ». Les interprétations rigoristes impliquent des positions telles que « c'est mal de boire, le *farah* [mariage] est *haram* [prohibé, par la religion], on y commet des péchés majeurs, chair, alcool »… Ahmad a réfléchi un temps à la question. Il s'est mis à prier, soudainement conscient de la précarité de son comput personnel et conséquemment de la nécessité de rédemption avant de se présenter devant son Créateur. Il était également soucieux de sa respectabilité en ce bas monde. Mais ces interludes ne durent jamais et, quoique profondément croyant, il renonce vite à l'observance des rituels. Il adopte un point de vue pragmatique en la matière, plaçant ses espoirs en la mansuétude divine. Ahmad développe ainsi une vision adaptée de la religion, il reconnaît la référence à l'islam, mais détermine lui-même une part des contenus. Cette forme collective de « solidarité sans consensus » (Kertzer cité par Ferrié, 1997) est finalement plutôt majoritaire dans les pratiques religieuses.

Pour Ridha, qui me confiait ses rêves de paisibles petits commerces, la question n'est pas tant celle de se conformer à des normes – lesquelles peuvent se contredire le cas échéant, la profusion de la littérature religieuse et maintenant des forums internet témoignant de ces dynamiques – que celle du malaise que lui laisse son emploi, notamment vis-à-vis de son fils qui grandit et de son voisinage auquel il préfère taire son métier. Vivre avec ce « noir secret » (Hannerz, 1983, 318) [5] ne signifie pas nécessairement ployer sous le poids du péché, même si le sentiment de transgression peut s'avérer tellement gênant qu'il conduit des danseuses et, dans une moindre mesure, des musiciens à abandonner leur carrière. Dans le cas de Ridha, comme pour d'autres, il s'agit plus de rechercher un peu d'anonymat et d'éviter les regards suspicieux. On pourrait rapprocher cette attitude de la « morale de visibilité » qui caractériserait de façon plus appropriée qu'une « morale de la culpabilité » l'éthique des buveurs d'alcool en Tunisie (Buisson, 1999). La sensibilité aux conventions sociales peut alors constituer une motivation suffisante pour compartimenter son existence : en aspirant à se

5. L'auteur explique que le mode de vie urbain ségrégué constitue le mode de vie citadin par excellence. Il se compose d'un ensemble de relations stables, chacun étant censé représenter le sujet en tant que tel. L'imperméabilité entre ces ensembles fait que l'on peut endosser plusieurs rôles sociaux en parallèle, certains moins avouables que d'autres.

fondre dans son environnement domestique en parfait anonyme, on jette un voile pudique sur une activité que la plupart considèrent comme déviante[6].

Aujourd'hui, Ahmad fonde quelques espoirs sur cette jeune révolution encore fragile qui ouvre une période de possibles reconfigurations des relations sociales et du rapport à l'autorité. Surtout, « l'Égypte n'est pas en révolution, elle est en *mouled* », estime-t-il, considérant la liesse qui s'était emparée de la ville et l'animation des rives du Nil envahies par une jeunesse qui se découvrait et élargissait ses horizons dans le sillage des événements. Enfin, sans les exactions des sbires du régime, on est en droit d'imaginer un retour en grâce des fêtes de rue, sacrées et profanes, sérieusement encadrées jusqu'alors, ce qui donnait tout le loisir à la maréchaussée de prélever sa dîme aux organisateurs des cérémonies en échange de son inaction.

En attendant que se confirment ces lendemains qui chantent, la rectification qu'Ahmad a apportée à sa trajectoire lui ouvre de nouvelles perspectives. La présence du chercheur occidental devenu soudainement expert par la grâce d'une mission pour un lointain musée français, qui depuis si longtemps l'accompagne, est un élément qui influe favorablement sur sa position sociale.

Cet aspect positif découle, entre autres caractéristiques bien entendu, de sa qualité d'Occidental, laquelle lui confère *a priori* un certain crédit. Mais la relation à l'Occident est ambivalente. En témoigne la façon dont cette référence générale est mobilisée dans les discours autour des questions musicales. Ici prend place le quatrième et dernier temps de cette plongée dans le parcours d'Ahmad Wahdan : il sera introduit avec profit par une discussion sur l'arabisation de l'accordéon.

L'accordéon arabe ou que faire de l'Occident ?

À propos des mécanismes de référencement vis-à-vis de l'étranger, Jean-Noël Ferrié indique qu'ils « ont sans doute très peu à voir avec cette chose inquiétante et majestueuse que l'on nomme *la vision de l'Occident* » (1997). Il apparaît en vérité plus pertinent de retracer depuis l'Égypte, en les replaçant dans leurs contextes, quelques-uns des divers modes d'indexation – et de désindexation – à cet ensemble lointain aux contenus malléables à l'envi que l'on nomme Occident.

La façon dont l'accordéon diatonique *devient* arabe constitue un bon exemple d'un processus d'intégration aux conventions esthétiques en vigueur : l'objet est alors redéfini et ce processus débouche sur son indigénisation. Ahmad, qui en maîtrise les subtilités, détaille la manipulation nécessaire pour l'adapter à

6. Le lecteur trouvera une discussion plus complète sur l'éthique du métier dans Puig, 2010 (chap. II).

la musique orientale. Cette modification est faite sur place, de façon artisanale. Elle consiste à limer l'une des deux anches montées sur le même sommier pour abaisser la fréquence du son, sans recourir la plupart du temps à un accordeur, l'oreille étant suffisante. Il est ensuite possible d'émettre alternativement la note diminuée d'un quart de ton au tiré ou « ouverture » (*fath*) du soufflet, et sa version naturelle au poussé que l'on nomme fermeture (*'afl*). L'accordéon est dit alors *mitssayik*, du terme *sîkah* désignant le quart de ton[7]. Ce micro-intervalle est alors érigé en symbole identitaire par lequel l'instrument « s'arabise » ; ce qui l'enrichit et l'insère complètement dans l'univers local[8] :

> L'accordéon est apparu en Égypte et il est entré dans le *takht shar'i* [*takht* oriental : petite formation qui se développe à la fin du XIX^e^ siècle], qui comprend le violon, le luth, la cithare (*qanun*) et la flûte de roseau (*nay*). Il s'est inséré au milieu de ces instruments comme ça. Les musiciens égyptiens lui ont ajouté les quarts de ton parce que l'accordéon est à l'origine un instrument occidental utilisé dans un style, une technique et des règles totalement occidentaux, mais les musiciens égyptiens l'ont développé et lui ont ajouté les quarts de tons. Et il est apparu dans l'orchestre de Um Kalthum, le célèbre joueur d'accordéon, le maître Faruq Sallama, et cela lui a donné une célébrité très grande et le son de l'accordéon est comme une *zaghrouta* [youyou] au milieu du *farah*. Ça n'allait pas un *farah* sans accordéon, il fallait cet instrument, sa musique. (2009)

7. Le même terme désigne le mode qui part du mi quart de ton : mi *sîka*, fa, sol, la, si *sîka*, do, ré, mi *sîka*.

8. Jonathan Friedman (2000), discutant les thèses sur la mondialisation, prend pour exemple l'étiquette d'une marque de bière que les Papous apposent sur leur bouclier, car elle symbolise le courage. Selon Friedman, l'objet ainsi obtenu n'est pas hybride, du fait qu'il est entièrement approprié et intégré dans le système de référence local. C'est un regard exogène qui construit cette hybridité en inférant un déplacement, chose que les Papous ne perçoivent pas utilisant le graphisme de l'étiquette et la symbolique de la bière dans le cadre de leur propre codification. Jean-Noël Ferrié, de son côté, remet en cause l'idée d'un « encodage » aboutissant à une intégration complète des « objets transnationaux » dans le local, car cela revient à postuler une « production d'une différence culturelle « toujours différente » là où le culturalisme ne voyait que des cultures réfractaires au changement et immobiles », ce qui revient en somme à substituer un culturalisme à un autre, puisque l'on considère la primauté du système culturel dans la façon dont s'orientent les individus. S'il est vrai comme l'indique J.-N. Ferrié, que « l'encodage installe le local dans l'*ailleurs* », j'insisterai pour ma part sur le fait que l'adaptation de l'objet déplacé, parfois transformé, renvoie à une multiplicité de perspectives et d'intentions dont ne rendent que partiellement compte le modèle intégrateur et celui de la permanence du référencement originel, lesquels constituent finalement deux polarités ménageant bien des accommodements. Ceux-ci instaurent des jeux entre des constructions culturelles collectives et des orientations individuelles sur lesquels la temporalité, qui n'est mobilisée dans aucun des deux modèles, a une influence déterminante.

25. Le musicien Ad-Damanhuri sur une scène de fête de mariage. Quartier de Darb al-Ahmar, Le Caire, 2003.

La conviction partagée de la supériorité de la musique arabe pour restituer la profondeur des émotions humaines s'enracine dans l'accointance avec la subtilité mélodique permise par les micro-intervalles. La plus-value conférée à l'instrument du fait de sa transformation et/ou d'un emploi spécifique[9] découle donc de ces dispositions musicales particulières. La familiarité avec les référents d'origine exogène se construit par la succession des usages dans le temps. Les lexiques rendent compte de ce processus, à commencer par ceux qui sont originaires de pays occidentaux. En toute logique, l'Italien occupe une place importante à en juger par l'influence des musiciens de ce pays dans la structuration de la musique en Égypte depuis le XIX^e^ siècle. De la sorte, l'emploi de termes italiens arabisés dénote une certaine distinction des personnes qui les emploient, et permet de conférer aux échanges sociables et aux situations décrites une part de l'urbanité supposée de cette « civilisation ». « *Brima vista* », « *maestro* », « *bruva* » (répétition) s'insèrent dans ce nuage de significations. Tandis que notations françaises (do, ré, mi…) et arabes (*rast*, *dukka*, *sîka*…) coexistent dans les registres solfégiques, les professionnels instillent des mots anglais dans les champs connectés sémantiquement aux environnements culturels les plus influents depuis les années soixante-dix : *drum* ou *guitar* pour les instruments, *sound*, *echo* ou *reverb,* par exemple, pour les sons. Ces traces des cosmopolitismes passés et présents soulignent les multiples réfractions de la notion d'Occident (*al-gharb*) si souvent mobilisée par Ahmad et ses pairs. Mais les invocations de cet espace demeurent floues et contradictoires et les contenus diffèrent en fonction des ajustements de chacun selon les situations. Dans ces délibérations

9. Tel qu'effectuer les quarts de ton à la trompette en utilisant la souplesse des lèvres.

complexes, la notion de populaire « *shaabî* » n'est pas la moins ambiguë, à l'instar des références à l'Occident, elle est continuellement débattue et reçoit des contenus très variables. Partant, Ahmad adopte des positions contrastées selon lesquelles, il se verrait bien comme le témoin privilégié et le représentant d'un style « populaire », dont il incarnerait alors la quintessence, tout en s'en différenciant à la faveur d'une position nouvellement acquise d'intermédiaire culturel qui le transporte au-delà de la sphère d'activité du milieu.

L'aisance avec laquelle évolue Ahmad dans des mondes pluriels constitue une compétence reconnue par les pairs, au même titre que l'aptitude musicale, comme cela fut dit plus haut. Ahmad cultive ses facultés sociables acquises dans le frottement des mondes sociaux égyptiens hétérogènes et leurs civilités particulières. Il fait usage de sa facilité à occuper une place, puis à tenir un rang, dans les différents quartiers et maisons traversés pour l'exercice du métier ou dans le cadre de ses sociabilités, de ses réseautages comme chez lui où les visites fréquentes sont parfois le fait d'étrangers. Cela offre à ses relations publiques[10] une estimable dimension cosmopolite, car depuis une dizaine d'années, quelques fréquentations d'outre-mer ont contribué à élargir le cercle de ses relations : musiciens, professeurs, amis, étudiants en arabe et, plus récemment, quelques danseuses orientales européennes. Elles cherchent à élargir leur connaissance des musiques et des danses égyptiennes, le cas échéant, à les valoriser sur le marché des danses en Europe ou aux États-Unis, en faisant état d'une connaissance intime du milieu local et en se prévalant en la matière d'un accès privilégié à une forme d'authenticité. Et de ce fait, il n'est pas rare de voir apparaître un étranger ou un petit groupe d'occidentaux dans la *hara*[11] Abdallah Beyk du quartier de Darb al-Ahmar. Um Rana le dit en en retirant une certaine satisfaction, « s'il y a un étranger ici [dans la *hara*], tout le monde sait qu'il vient chez nous ».

Le processus de patrimonialisation, disons informel, de la musique – des personnes éduquées, occidentales qui plus est, viennent au domicile de la famille Wahdan rencontrer le maître – s'est mué par la suite en quelque chose de plus institutionnel quand il fut formalisé par une collecte d'instruments et le recueil d'échantillons sonores pour le compte d'un musée français (Mucem). Ce passage au registre patrimonial a permis à Ahmad de se détacher des enjeux normatifs locaux et d'acquérir une position de passeur qui le place à l'interface du milieu de « l'avenue », du collecteur français et d'une poignée de passionnés étrangers. Les esthétiques musicales engagées dans ces recherches et ces confrontations échappent

10. Dont il se dit qu'elles sont l'un des deux piliers du métier avec la « politique », au sens de savoir gérer au mieux de ses intérêts les relations avec autrui.

11. Quartier, « unité résidentielle où l'on vit "porte ouverte", […] qui continue d'être identifié à une sociabilité et des solidarités fortes » (Depaule, 2010, 562).

partiellement au débat sur leurs qualités intrinsèques, car elles suffisent alors à faire partie d'une « culture locale ». De sorte qu'elles ressortissent à une problématique de la relativité culturelle et à une logique de l'incommensurabilité : elles ne peuvent être ni quantifiées, ni comparées. Le renouveau du terme almée témoigne d'un semblable processus. En effet, le mot '*awâlim*, pluriel de '*âlma*, qui désignait aux XVIII^e^ et XIX^e^ siècles une catégorie de chanteuses égyptiennes (Rodinson, 1975), a pris une connotation nettement péjorative au XX^e^ siècle. Il bénéficie néanmoins depuis quelques années d'une réhabilitation à la faveur d'un regain d'intérêt en Occident – du moins en France et (pour ce que j'ai pu en voir) aux États-Unis – sans d'ailleurs que cela ait encore d'effet en retour sur la condamnation morale qui lui est attachée dans le pays d'origine. L'engouement pour la danse orientale et le développement d'un intérêt diffus envers les cultures arabes ont fait éclore de nouvelles occurrences. Un orchestre composé de musiciennes égyptiennes, nommé pour l'occasion « Les *awalim* du Caire », s'est produit à Paris au milieu des années 2000, tandis qu'il existe une *Awalim Dance Company* à Atlanta aux États-Unis, ou encore une association *Awalim danse orientale* basée à Perpignan. Dépréciés dans leur pays d'origine, un certain nombre de termes et les contenus culturels qu'ils désignent deviennent en Occident des vecteurs d'exotisme. Ainsi en est-il des Musiciens du Nil, qui rejettent localement l'appellation de « tziganes », mais acceptent ce qualificatif dans le cadre de la promotion de leur production en Occident (Zirbel, 2000). Ahmad est devenu une personne ressource pour les danseuses et il travaille à l'occasion avec certaines d'entre elles.

C'est ainsi que dans les fables d'Ahmad, pourrait-on dire, dans son monde en tout cas, s'établissent de modestes articulations transnationales, l'air de rien, sur les traces d'autres moments d'insertion dans des espaces méditerranéens et plus lointains qui faisaient d'Alexandrie et du Caire au XIX^e^ siècle des cités cosmopolites. Les trajectoires d'objets, les parcours d'instruments transformés par les usages locaux, les itinéraires de personnes et les rencontres qui peuvent bouleverser les processus de classement locaux ouvrent ainsi des horizons qui combinent les échelles intra-urbaines et internationales. Ahmad n'ose attendre de retombée directe au demeurant, sinon la satisfaction de dater sa carrière d'une dimension internationale, lui qui souvent dit son désir de voyage, soulignant qu'il ne reviendrait alors jamais, mais pour préciser aussitôt – la contradiction n'est qu'apparente – ne pas être capable de supporter le mal du pays.

Tout cela vient se télescoper avec des phénomènes de démultiplication sociable et de densification des lieux parcourus au gré des engagements et des visites et dont témoigne l'engouement pour le « bureau ». Un endroit où se donne à voir une position sociale sans qu'une activité particulière lui soit nécessairement associée, un lieu autonomisé par rapport à la sphère familiale où l'on reçoit, règle ses affaires, tient salon, etc.

Ahmad ne déroge pas à cette inflation des sociabilités et des mobilités, lui qui veut s'acheter une voiture, ouvrir un bureau pour consacrer et entretenir son statut durant ces quelques années qu'il imagine lui rester devoir vivre.

Car cette perspective un peu sombre l'habite désormais et, soudainement conscient de la précarité du séjour terrestre, il nourrit l'idée de laisser une trace qu'il nomme du terme « souvenir » (*sûfenîr*). Le mot, passé à l'arabe égyptien, désigne, en conformité avec l'une de ses acceptions françaises, les objets permettant de se remémorer les temps forts d'un voyage, que l'on trouve dans les boutiques des sites touristiques. S'agirait-il alors de se rappeler un parcours en enregistrant de façon convenable quelques chansons sur un support soigné ? Un souvenir qui ramasserait dans une production musicale élégante les étapes de la carrière dont seuls témoignent pour l'instant quelques archives parcellaires : des cartes de visite de différentes époques, des annonces de concerts sous formes de tracts (on utilise le terme anglais de *pamphlet*) ou encore des photos empoussiérées ; autant d'outils auto-promotionnels convertis en repères temporels de la vie professionnelle.

À tout le moins, ce serait « faire quelque chose pour Dieu », c'est-à-dire non pas pour sa vie *post-mortem* – sera-t-elle paradisiaque ? –, mais en réalité pour personne, une action sans importance dont on n'attend rien de décisif. Pour personne ou presque, car ce prolongement de lui-même le rappellerait de fort belle manière à ses descendants, notamment ses enfants et petits-enfants, puisqu'il est maintenant grand-père.

Mais depuis ce bas monde, au détour d'un parcours anthropologique, dans le respect des voix dissonantes, des contradictions et des ambiguïtés qui participent de la richesse du personnage, c'est finalement une sorte d'hommage que je lui rends.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Abeles (Marc), « Le portrait comme opérateur ethnographique : l'écriture et la vie (politique) », dans Massard-Vincent (J.), Camelin (S.) et Jungen (C.), *Portraits, esquisses anthropographiques*, Éditions Petra, coll. « anthropologiques », 2011, p. 179-192.

Buisson-fenet (Emmanuel), « Ivresse et rapport à l'occidentalisation au Maghreb. Bars et débits de boissons à Tunis », *Égypte Monde arabe*, première série, n° 30-31, 1997, p. 303-320. [http://ema.revues.org/index1660.html].

Deom (Laurent), « Esprit d'enfance contre exil intérieur dans les essais et les écrits de combat de Bernanos », dans Milner (M.), *Exil, errance et marginalité dans l'œuvre de Georges Bernanos*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 97-112.

Depaule (Jean-Charles), « Des territoires en formation. Jeunesse et urbanisation au Caire », *Égypte Monde arabe*, première série, n° 1, 1990, p. 153-164. [http://ema.revues.org/index187.html].

Depaule (Jean-Charles), « hâra », dans Topalov (C.), Coudroy de Lille (L.), Depaule (J.-Ch.) et Marin (B.), *L'aventure de mots de la ville à travers le temps, les langues, les sociétés*, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2010, p. 559-563.

Ferrié (Jean-Noël), « L'appartenance des objets : problèmes d'anthropologie de la culture et de l'identité », *Égypte Monde arabe*, première série, n° 25, 1996, p. 15-24. [http://ema.revues.org/index822.html].

Ferrié (Jean-Noël), « Usages et petits usages de « l'Occident » en Égypte », *Égypte Monde arabe*, première série, n° 30-31, 1997, p. 321-335. [http://ema.revues.org/index1663.html].

Friedman (Jonathan), « Des racines et (dé)routes. Tropes pour trekkers », *L'homme*, n° 156, 2000, p. 187-206.

Hannerz (Ulf), 1983, *Explorer la ville. Éléments d'anthropologie urbaine*. (traduit et présenté par Isaac Joseph), Paris, Éditions de Minuit, 432 p.

Puig (Nicolas), 2003, « Habiter à Dûwîqa au Caire. Dedans et dehors d'une société de proximité », *Autrepart*, n° 25, p. 137-152.

Puig (Nicolas), *Farah. Musiciens de noce et scènes urbaines au Caire*, Paris, Sindbad-Actes Sud, La bibliothèque arabe, coll. « Hommes et sociétés », 2010, 214 p.

Rodinson (Maxime), « Âlima », dans *Encyclopédie de l'islam*, vol. I, Leiden, Paris, E.-J. Brill, Maisonneuve et Larose, 1975 (1960)

Zirbel (Katherine E.), "Playing it Both Ways: Local Egyptian Performers between Regional Identity and International Markets", dans Walter Armbrust, *Mass Mediations. New Approaches to Popular Culture in the Middle East and Beyond*, Berkeley, University of California Press, 2000, p. 120-145.

26. Federico Rodriguez Moreno, Corinne Barbara, A fuego lento, 1996.

Du *milonguero* au « professeur » : l'invention d'un métier

Christophe Apprill

Résumé : Jeune, Federico, né à Buenos Aires, n'a jamais pratiqué la danse. C'est en accompagnant sa tante dans un cours qu'il s'initie au tango, une danse désuète, boudée par les jeunes Argentins. Il danse et enseigne parfois par plaisir, tout en continuant ses études pour devenir professeur de sport à Buenos Aires, lorsque s'offre l'occasion de voyager en Europe. Ne pouvant exercer comme professeur de sport, il commence à enseigner le tango pour répondre à la demande locale, et invente progressivement le métier de professeur de tango. Sa rencontre avec la chorégraphe Catherine Berbessou, qui devient sa compagne, le propulse sur scène. Devient-il danseur pour autant ? Des bals de province organisés par des associations de tango aux scènes prestigieuses du Théâtre de la Ville et du Festival d'Avignon, l'expérience de Federico, par la place accordée aux jouissances de l'improvisation, conduit à relativiser les critères habituellement retenus pour décrire le métier de danseur.

Né en 1966 en Argentine, Federico danse et enseigne le tango dit « argentin » en France depuis 1993[1]. À cette date, en France comme en Argentine,

1. D'usage courant dans toute l'Europe, le terme tango « argentin » s'est imposé dans les années 1990, au moment de la résurgence de cette danse. Pour être plus précis, il faudrait l'employer

le tango est devenu « *une danse de vieux* ». Dans son foyer d'origine, après une période faste dans les années 1925-1950, le tango dansé a décliné à partir des années 1960. Il a subi les conséquences du succès des musiques anglo-saxonnes auprès des jeunes générations et celles du durcissement du climat politique et social associé à une détérioration économique. La brèche dans la transmission qui en résulte se traduit par la réorientation de la jeune génération vers le folklore. En 1983, dans un contexte politique marqué par la fin de la dictature, les artistes du spectacle *Tango argentino* entreprennent une tournée européenne. Présenté au théâtre du Châtelet, ce spectacle, qui associe musique, chant et danse, est à l'origine du renouveau du tango argentin en France et dans le reste de l'Europe. Les premiers cours apparaissent au milieu des années 1980, mais l'enseignement ne se développe véritablement qu'au début des années 1990. Au moment de ce renouveau, les sociabilités dansées sont encore marquées par la crise profonde traversée par le bal dans les années 1960 : les jeunes s'en sont détournés, préférant l'inventivité du rock et la « liberté » du jerk. Les danses de couple dans leur ensemble, ainsi que les sociabilités qui leur sont associées, se replient dans les sanctuaires des thés et après-midi dansants, assimilées aux yeux des jeunes générations aux expressions folkloriques.

Ce sont de jeunes danseurs argentins comme Federico Rodriguez Moreno qui participent à la rénovation du tango en surmontant les difficultés liées à la fracture générationnelle et aux mutations des conditions de transmission. À Buenos Aires, cette nouvelle génération se tourne vers de vieux danseurs de bal (les *milongueros*) pour se nourrir de pas et de figures. En Europe, confrontée à un public avide mais néophyte, elle élabore des formes d'apprentissage adaptées à un public embarrassé par le toucher et ne disposant pas de modèle de bal où puiser des références en matière de tenue, de rythme et de sociabilité. Développé de façon spontanée[2] en France et dans de nombreux autres pays, le tango dit « argentin » appartient à la catégorie des danses sociales dont le statut est paradoxal : même si elles peuvent être qualifiées de danses, elles n'appartiennent pas aux mondes de l'art. Elles relèvent

avec des guillemets, ou le remplacer par tango *rioplatense*, qui présente l'avantage de neutraliser l'assignation nationaliste du premier.

2. Par spontanée, j'entends le développement « par le bas » d'une dynamique qui s'est organisée par elle-même sans impulsion ni soutien extérieurs (contrairement au développement actuel du tango au Maroc, par exemple, qui relève d'une organisation planifiée portée par des ressortissants français). Le développement du tango « argentin » en France depuis la fin des années 1980 est lié à l'initiative d'individus, regroupés dans un premier temps en associations informelles, puis, exerçant leur activité de promotion du tango grâce au cadre juridique des associations relevant de la loi de 1901. Ailleurs dans le monde, un développement identique est observable, fondé sur le désir, favorisé par le temps disponible et des conditions économiques confortables. Ce développement a participé en France de l'élargissement du répertoire des danses pratiquées de façon amateur.

davantage de contextes sociaux de pratique (le bal) que de l'univers de la représentation. Cette catégorie de danse bénéficie d'une faible légitimité symbolique et d'aucune reconnaissance juridique[3]. Enseigner le tango consiste alors à s'inscrire dans un monde professionnel aux contours indistincts, qui ne relèvent ni de la vocation artistique, ni de la renommée conférée par l'aura de la création. Du *milonguero* du bal à l'enseignement du tango, le parcours de Federico permet d'appréhender les étapes de la construction du métier de professeur, comme il est courant de le nommer, et de questionner à nouveaux frais un pan d'activité qui relève d'une sociologie des professions artistiques, tout en y appartenant à moitié : en raison du caractère hybride de la catégorie « danse sociale », à mi-chemin entre l'éducation artistique et l'apprentissage de rituels sociaux, ce métier ne s'insère pas « simplement » dans la sociologie des professions artistiques et reste une activité peu étudiée. Aussi ce parcours constitue-t-il un éclairage sur une activité à l'intersection de plusieurs problématiques, où se pose notamment la question du statut conféré à un métier qui ne relève pas d'une profession.

La danse vue de la danse

Je réalise le premier entretien en juillet 2008, à Paris, à l'heure du déjeuner, à la terrasse d'un café proche du studio Peter Goss où Federico anime avec Catherine Berbessou un stage conventionné par l'AFDAS[4], d'une durée d'un mois. Il y a quelques années, j'ai participé à des stages avec eux dans ce même studio. La mise en route de l'entretien est simplifiée par le fait que nous nous connaissons depuis longtemps. Un mot s'impose sur mon implication personnelle. J'ai découvert la danse tango en 1983, année de mes vingt ans, en assistant au spectacle *Tango argentino* au théâtre du Châtelet. Ce soir-là, le tango est entré dans ma vie. La danse était en train d'y acquérir une dimension importante. Revenant d'une traversée du Sahara réalisée avec mon frère, à peine arrivé, mon premier amour déclarait que c'en était fini. Cette séparation de jeunesse rouvrait la plaie laissée par la mort de l'un de mes parents survenue lorsque j'avais neuf ans. J'éprouvais alors le désir inextinguible d'apprendre à danser. Je suis devenu danseur et « professeur » de tango. Plus que les études, danser a été une façon de tenir debout, l'instillation du mouvement dans la mélancolie, une démarche de survie. Il m'a semblé préférable de ne pas alourdir la présentation du parcours de Federico avec des éléments plus détaillés sur mon implication ; mais celle-ci, en m'ouvrant des perspectives sur la

3. Contrairement à celui des danses classiques, jazz et contemporaines, l'enseignement du tango, comme celui de l'ensemble des danses du monde, n'est pas réglementé par la loi de 1989.

4. Fonds d'assurance formation des secteurs de la culture, de la communication et des loisirs.

perception et la compréhension du parcours d'un homme qui est aussi un camarade et un « collègue », me conduit à me demander s'il est possible d'appréhender le sensible en faisant abstraction de sa propre expérience du sensible. Autrement dit, est-il possible d'élaborer un savoir sur les activités sociales où le sensible est prédominant en ayant seulement recours à la rationalité ? Évidemment non, et bien des parcours d'intellectuels et de chercheurs attestent de la force de l'expérience dans le choix des terrains et des options méthodologiques[5]. J'aborde donc le parcours de Federico du dedans[6], en portant le regard sur les actes et les pactes relevant d'une dimension sensible, où le sentiment d'exister détient une place et un statut que j'estime nécessaire de souligner, car il éclaire de façon décisive la gouvernance d'un parcours, fût-il lié à la danse. Étalée sur plusieurs années, faite d'une diversité de rapports de travail et d'amitié, la qualité de ma relation à Federico a sans aucun doute conditionné le travail de transformation du récit en texte.

27. Affiche de stage de tango argentin avec Federico Rodriguez Moreno et Catherine Berbessou.

Devenir *tanguero*

Federico s'installe à Paris en 1993. Après avoir travaillé avec différentes partenaires telle que Nathalie Clouet et Michèle Rust[7], il rencontre au bal celle qui deviendra sa partenaire et sa femme, la chorégraphe Catherine Berbessou, tombée sous le charme, à la fois du tango et du danseur. Ensemble, ils créent de 1996 à 2003 trois spectacles[8] réunissant les

5. De Platon à Durkheim, en passant par nous tous, contemporains des impératifs et des aléas de la recherche académique (Cf. Caratini, 2005). Le cas de Simone de Beauvoir, déclarant à son amant : « Je ferai la vaisselle, je balaierai », est particulièrement exemplaire de l'irruption du sensible dans une trajectoire engagée (Beauvoir, 1997 : 106).
6. Il faudrait consacrer davantage de place aux problèmes méthodologiques posés par l'implication, en analysant le hors-champ du chercheur, notamment son appartenance à une cosmogonie censée aller de soi. De Michel Leiris à Claude Lévi-Strauss, de Norbert Elias à Jeanne Favret-Saada, une tradition intellectuelle foisonnante s'est emparée de cette question qui n'est pas l'apanage des seuls terrains sensibles de la danse.
7. Deux danseuses de danse contemporaine qui ont joué un rôle notable dans la diffusion du tango argentin à Paris au début des années 1990.
8. *A fuego lento* (1996), *Valser* (1999), *Fleur de cactus* (2002).

univers du tango et de la danse contemporaine. Puis la compagnie est dissoute par la chorégraphe, et le couple reprend ses activités d'enseignement sous forme de stages dispensés en France et en Italie. Federico appartient à une génération de danseurs[9] qui a porté la rénovation du tango dansé dans la première moitié des années 1990. Il est à la fois imprégné des apports transmis par les vieux *milongueros*, et investi dans un travail de réécriture de la danse portant aussi bien sur sa structure que sur ses modalités de transmission.

Jeune, Federico n'a jamais pratiqué la danse. En revanche, il faisait du sport, « les sports normaux que font tous les gamins ». Vers 8-10 ans, il apprend la valse viennoise avec ses parents, « parce qu'on devait participer à des mariages et des fêtes où il y avait ces danses. […] C'est la première danse de couple que j'ai appris, très facilement ». Mais il n'apprend pas de façon « *formelle* », la danse lui est transmise par imprégnation dans son milieu familial. Ce discours rejoint celui de la majeure partie des pratiquants des danses de couple avec lesquels je me suis entretenu, qui, à la question de savoir comment ils ont appris à danser, répondent qu'ils n'ont « jamais appris ». Il précise que pendant des années, il n'a pas pratiqué la valse :

> La danse, pour moi c'était : on danse, on danse parce qu'on va dans des boîtes, parce que c'est la façon de se rencontrer dans l'adolescence, on danse petits dans les boums, mais jamais d'une façon apprise.

Sa rencontre avec le tango se déroule en famille avec sa tante, comédienne qui « évoluait dans le milieu artistique », notamment en tant que scénographe au théâtre San Martin. Avec son mari qui est espagnol, elle décide de quitter l'Argentine pour s'installer en Espagne.

> Elle voulait partir de Buenos Aires avec quelque chose qui appartienne vraiment à cette ville […] et elle s'est mis dans la tête d'apprendre le tango argentin. Elle a trouvé un endroit tout près de chez elle, le salon Caning[10]. Elle s'est renseignée et elle m'a demandé de l'accompagner. De l'accompagner, pas pour être son partenaire, ou pour apprendre la danse. L'accompagner parce qu'elle trouvait que c'était une ambiance un peu, [cherche ses mots] un peu difficile [traîne sur le mot difficile]. Donc, elle voulait l'image d'un mec qui l'accompagne. Point. Comme ça, elle ne serait pas dérangée, les choses seraient claires.

9. Mariano Chicho Frumboli, Gustavo Naveira, Fabian Salas et Pablo Verón figurent parmi ces rénovateurs.

10. Aujourd'hui, l'une des *milongas* très renommées dans le milieu tango de Buenos Aires.

« Une ambiance difficile », l'euphémisme suffit pour désigner le clivage entre ces lieux de danse et la respectabilité de la classe moyenne *portègne*. L'évocation du sentiment de sa tante souligne le statut paradoxal du tango : il est à la fois une part du pays qu'elle s'apprête à quitter, mais aussi un univers de pratique où une femme seule se sent peu à l'aise. De fait, l'ambiance d'une *milonga*, pour peu qu'on prenne du recul avec le rituel familier des danseurs, est étrange. Après une série de danses (*tanda*) plus ou moins longue selon les DJ, les couples se séparent et chacun retourne à sa table. Après la *cortina* (intermède musical autre que tango entre chaque *tanda*), une nouvelle *tanda* débute et le jeu des invitations commence. De table en table, les regards se cherchent. Lorsqu'ils se trouvent et s'échangent, c'est que le désir de danser est partagé et les partenaires se rejoignent sur la piste. Mais *Caning* est une grande salle où l'éclairage tamisé limite la visibilité. Il devient parfois difficile d'échanger ces œillades autour de soi ; alors, les hommes se lèvent et tournent autour de la piste en scrutant toutes les danseuses assises dont ils cherchent le regard[11]. Leur démarche est très lente et leurs mines concentrées. Littéralement, ils rôdent. Est-ce cette ambiance du bal que la tante de Federico redoute d'affronter seule ? Ou n'est-ce pas plus simplement le fait se retrouver dans les bras d'un homme par trop entreprenant, elle dont la motivation est seulement d'apprendre à danser ? La réticence de sa tante rappelle l'ambivalence de cet univers de pratique traversé par les plaisirs de la danse et ceux de la séduction. Avoir recours à un jeune homme comme Federico revient pour cette femme à s'assurer une protection qui reste en famille, mais échappe cependant au contrôle marital. Ainsi, le soupçon que cette pratique conduise à enfreindre les lois du mariage est-il levé par la présence du neveu, tout en préservant la possibilité du plaisir de la séduction.

Dans un premier temps, j'ai interprété ainsi la démarche de sa tante : « Mais les désirs d'appropriation sont plus forts que le malaise qui entoure l'immersion dans le milieu de la *milonga*. Ce que cette femme emporte en Espagne relève d'une façon de marcher, c'est-à-dire une forme incorporée comparable à la *ginga* brésilienne, qui peut être réactualisée dans une aire culturelle différente. » Selon cette interprétation, sa tante aurait ressenti le besoin d'engranger une part de l'identité *portègne* avant de quitter sa ville. Cela est vraisemblable, mais cette première interprétation occultait toute la part sensuelle du tango, qui participe précisément de la structure de cette identité, fondée en dehors des territoires du tango par le jeu des regards entre les sexes, dont parle Alicia Dujovne Ortiz (1984) lorsqu'elle décrit l'ambiance des rues de Buenos Aires.

11. Cet échange de regards s'appelle le *cabaceo*. Lorsqu'une femme soutient celui de l'homme, c'est qu'elle désire danser avec lui. Lorsqu'elle détourne le regard, cela signifie qu'elle refuse l'invitation.

Dans la façon dont Federico transcrit les propos de sa tante et dans la manière dont je les ai interprétés au premier abord, se trouve évacuée l'importance de l'expérience corporelle dans la construction identitaire. Le terme même d'expérience corporelle maintient le voile sur ce que nous hésitons à nommer, mais qui appartient pourtant à l'expérience ordinaire : regarder l'autre avec désir, désirer le regard de l'autre, voici des interactions fondatrices des sociabilités et des identités, parce qu'elles concernent des êtres de chair. Notre culture cartésienne préfère mettre l'accent sur l'explication rationnelle des faits et des comportements sociaux et nous avons parfois du mal à reconnaître l'importance de ces interactions charnelles et sensuelles dans la constitution de notre assiette existentielle[12].

À 18 ans, Federico se retrouve donc deux fois par semaine à *Caning*, assis sur sa chaise, à regarder les couples en apprentissage sous la direction de Puppy Castello. Il veille sur sa tante, regarde les gens danser et boit du coca cola.

L'expérience première

> À chaque fois, Puppy venait me charrier, me dire, il faut que tu commences. Je lui disais que cela ne m'intéressait pas, que ce n'était pas mon univers. Au bout de deux mois, il m'a convaincu. Il m'a dit : bon, tu ne veux pas le faire, fais-moi plaisir, donne-moi la possibilité d'un tango, moi je te dirige, je te fais danser, et après tu décides. Donc, il m'a pris, il m'a dit, tu entends le temps fort, tu fais un pas pour chaque temps, et il m'a fait danser. Pour moi, c'était impressionnant, de pouvoir danser une chose que je ne comprenais pas du tout. J'étais sur la musique, c'était vraiment plaisant, vraiment très plaisant, et le lendemain, je me suis mis à apprendre. Cela a déclenché une chose, c'est un peu bête de dire : « les racines »… Mais c'est comme d'avoir ressenti une chose de connu. Une chose que je ne connaissais pas du tout, mais quelque chose de très familier. À partir de ce moment, il me semble que m'a mère m'a raconté : tu vas te mettre au tango, tu sais que ton grand-père écoutait toujours la radio. Il n'écoutait que du tango. Tout ça, je ne le connaissais pas. Je n'avais pas toutes ces informations. C'est-à-dire que le tango a déclenché toute une partie de

12. « Nos idées ne relèvent pas seulement d'une logique de la vérité mais aussi de ce que l'on pourrait appeler une économie de l'existence subjective […]. Il s'agit au contraire de reconnaître que l'activité de pensée (y compris bien sûr la mienne), tout en ayant son régime propre qui lui permet de se placer au service de la connaissance, se trouve en quelque sorte enchâssée dans un régime plus général et tout à fait vital qui vise au maintien de notre assiette existentielle » (Flahaut, 2002 : 273).

> l'histoire de ma famille, quand j'étais petit, que je ne connaissais pas du tout. Des anecdotes, des moments que les gens racontaient autour d'un maté, des choses comme ça. […] C'étaient des choses simples, comme par exemple quand il était dans son atelier, en train de retaper quelque chose le week-end, il mettait sa radio, il était fan de Carlos Gardel. D'ailleurs je me rappelle qu'il y avait un tableau avec la photo de Gardel. Je me suis toujours demandé ce que faisait là cette photo, parce que personne dans la maison n'écoutait de tango et je n'en ai jamais entendu. Mais mon grand-père a disparu quand j'étais tout petit, je n'ai pas de souvenir direct de tout ça. Donc à ce moment-là, je me suis mis dedans, j'ai commencé à apprendre et je suis allé chez Puppy ; et le dimanche, j'allais chez Miguel Balmaceda et Nelly.

Federico éprouve la sensation de marcher en musique, tout en étant dans le plaisir d'une danse qu'il ne connaît pas, mais qui constitue l'une des bannières culturelles de son pays. Grâce au tango, il accède à un pan de son histoire familiale, non pas celle de ses parents – qui ne dansent pas le tango –, mais celle de la génération précédente, qui a traversé une partie de l'époque florissante du genre en Argentine, et qui n'a pas subi de plein fouet le durcissement du climat politique des années 1970. Dans le récit de son expérience, le contraste est saisissant entre son indifférence qui rend sa passivité confortable, et la découverte à la fois sûre et radicale qu'il s'agit d'un univers riche en *ressenti*. Notons que dans ce ressenti n'entre aucune considération, ni sensation, provenant du contact avec le corps d'une femme. C'est dans les bras d'un homme qu'il réalise ses premiers pas. Cet apprentissage avec le même sexe est conforme aux processus de transmission traditionnels, c'est-à-dire d'avant l'académisation de l'enseignement des années 1980-90 : les hommes apprenaient d'abord entre eux, en famille et/ou entre amis, afin de s'approprier les fondamentaux de la danse (l'enlacement, la musique, les pas) avant de se rendre au bal et d'inviter les femmes. Semblable au *cabaceo* de l'invitation qui permet aux hommes de s'épargner l'humiliation publique d'un refus, les hommes se présentaient aguerris dans l'espace social du bal, ce qui était aussi une façon de se préserver des *mauvais pas*. Cette manière d'apprendre à danser se fait rare à partir des années 1980. Federico commence le tango « à l'ancienne », dans les bras d'un homme, alors que *la danse* pour lui représentait un moyen privilégié d'approcher les femmes. Le ressenti du corps du même sexe dans ses bras, pour qui n'est pas habitué à cela, constitue une expérience émotionnelle particulière ; mais Federico ne le mentionne point. Il avance ainsi dans le tango, sans partenaire attitrée, mais a la chance de travailler avec Graciella Gonzales, à cette époque la partenaire de Puppy :

> Je dansais énormément avec elle, donc tu apprends énormément avec quelqu'un qui danse très bien, et en plus, d'un côté, Graciella m'intègre dans son groupe d'amis avec lesquels on sort dans la *milonga* et tout ça, et de l'autre côté, Puppy m'amène, me prend, comme on dit, sous son aile. Il commence à vraiment me donner des cours, à me former, à m'emmener dans la *milonga*. Après, Puppy, je l'ai suivi partout. […] Cela m'amenait vraiment à travailler, sans la problématique qu'elle puisse devenir une partenaire. La problématique d'une partenaire, c'est l'exigence de rentrer… C'est quelque chose que je ne voulais absolument pas à l'époque. J'avais énormément de proposition de galas, de danser professionnellement, mais cela ne m'intéressait pas du tout. Ce n'est pas que je refusais, mais je pensais que ce n'était pas pour moi.

Conformément aux discours tenus par les amateurs et les responsables d'associations de tango en France, le bal peut effectivement constituer un territoire d'apprentissage au même titre que le cours. Par contre, le rejet d'une partenaire fixe peut être diversement interprété : volonté de ne pas relier sphère privée et sphère publique, de ne pas mélanger intimité et perspective de formation professionnelle, de préserver une liberté sexuelle, et/ou de ne pas s'engager avec une seule partenaire afin de multiplier les expériences de danse… Durant cette période, sa tante continue de suivre des cours et ils se retrouvent pour danser, mais rarement :

> C'était amusant de danser avec ma tante, parce que c'est un rapport très différent. C'est quelqu'un de la famille. C'est le même rapport que quand j'avais appris à danser la valse tout petit avec ma mère et avec mon père. Ce n'était pas un rapport direct homme/femme qui entrait en jeu. C'était plus de l'amusement.

La restitution de son expérience avec sa tante permet d'interroger la qualité sensuelle de cette pratique en creux, à travers les sensations éprouvées face à un membre de sa famille : une « vraie » femme le plongerait-il dans la gravité ? Ce qui est sûr, c'est que le jeune Federico, après les bras de son professeur Puppy – et son ventre car celui-ci avait de l'embonpoint –, découvre les charmes d'un espace relationnel hétérosexué, qui n'est pas formel, comme il pouvait l'être avec sa tante, mais fondé sur une altérité où le désir a sa place. Ainsi, en quittant les rivages de l'amusement enfantin pour rejoindre les berges de la jouissance adulte, les moments de danse créent un *rapport* entre l'homme et la femme. Il n'y a rien d'étonnant à ce que Federico ne s'étende pas sur les détails de cette jouissance. En cela, il est conforme à la majorité des pratiquants que j'ai pu interroger sur

leur expérience de la danse. *A fortiori*, pris par le récit de son propre parcours, il est plus simple pour lui de ne pas approfondir cette part de l'expérience et d'enchaîner avec l'évocation de ce voyage dans le passé. Je serais tenté d'en savoir davantage sur son expérience dans ce domaine, mais deux choses me retiennent. D'abord, le fait qu'à ce type de questionnement, tous les danseurs que j'ai côtoyés bottent en touche, pour des raisons qui oscillent entre la pudeur et la difficulté à verbaliser l'intime. Ensuite, j'ai pris le parti de laisser se raconter Federico le plus possible par lui-même, afin de réaliser un premier tri dans un parcours « brut », ce qui n'empêchera pas de revenir sur certains aspects dans un second temps, une fois son histoire déposée.

> Pour moi, entrer à Caning, c'était traverser le tunnel du temps et me retrouver dans les années 1940-50, sur une vieille musique. Pour les Argentins, le tango c'était la chose la plus ringarde et retro qu'il y avait. Personne ne le pratiquait, sauf la génération qui le dansait à l'époque, et beaucoup des enfants de cette génération, pour une question d'origine familiale, et des gens qui étaient dans la profession artistique en tant que danseur. […] C'était une ambiance où la moyenne devait être de 60 ans. Il y avait très peu de jeunes. […] Et après, il y avait tout ce groupe de professionnels, comme c'était des jeunes et tout ça, j'avais eu l'accès par Graciella, par connaissance, etc., mais aussi parce que c'était le groupe de jeunes… Tout de suite, j'ai été propulsé dans un milieu où le niveau était excellent. […] Moi, je partageais mes soirées entre les boîtes où on sortait avec des copains, comme n'importe quel endroit où tu vas écouter du rock, danser, essayer de rencontrer quelqu'un, etc. Et à partir de 3-4 heures du matin, j'allais dans les *milongas*.

Au milieu des années 1980, le milieu du tango à Buenos Aires apparaît comme un sanctuaire dont les références prédominantes sont celles des années 1940, tant dans les codes vestimentaires, les formes de danse que dans les choix musicaux. Le contraste apparaît important entre une pratique dont le caractère identitaire est souligné, et l'état de cette culture au moment où il s'y retrouve, un peu malgré lui, immergé. La première présidence de Perón (1946-55) est davantage associée à un *revival* du tango qu'à un déclin (Castro, 1990). Dans les années 1960, il s'est produit en Argentine le même phénomène de déclassement des musiques et danses populaires qu'en France. Happés par la vague des musiques anglo-saxonnes, les jeunes générations se sont désintéressées de la culture des aînés. Les territoires de la danse sont vraisemblablement ceux qui ont le plus souffert de ce déclin. Néanmoins, il ne faut pas sous-estimer l'inégale résistance de la danse et de la musique fondée sur des modalités d'actualisation

différentes. La musique tango parvenait encore aux *porteños* via les transistors ; même si beaucoup de musiciens se sont exilés, d'autres comme Osvaldo Pugliese, par exemple, ont continué à travailler en Argentine et la musique tango n'a pas disparu de la vie quotidienne. Par contre, de nombreuses salles de bal ont été détruites ou transformées en cinéma, et les réunions interdites.

La fracture générationnelle qui résulte de ce déclin est doublement évoquée : il y a peu de jeunes dans la *milonga*, et le jeune Federico n'a pas été sensibilisé aux manières de cet univers par sa propre famille. Si les codes des années 1940 paraissent vieillots à ses yeux, la façon dont il décrit sa relation à Puppy relève de l'adoubement : c'est par une forme d'allégeance à son professeur que Federico entre dans le tango. Plus tard, il lui rend hommage dans une scène du spectacle *A fuego lento,* où sa voix enregistrée constitue la bande-son. Valorisés comme gage d'une filiation authentique, les rapports entretenus avec les vieux *milongueros* sont un trait particulier de l'univers du tango, la vieillesse ne désignant pas tant l'âge que l'expérience de la danse[13]. Cette filiation est également pragmatique, la nouvelle génération de danseurs s'étant naturellement tournée vers ceux qui détenaient les savoirs faire. Elle peut s'exprimer de façon indirecte, comme à travers cette démonstration dansée par Puppy et Géraldine Rojas en 2005 à Caning, où quarante années séparent les deux partenaires[14].

L'immersion dans la *milonga* a-t-elle fait de Federico un *tanguero* ou un *milonguero* ? *Tanguero* est utilisé dans le milieu du tango en France : il désigne les praticiens sans faire de distinction entre ceux qui dansent en bal et ceux qui se limitent à ne suivre que des cours. *Milonguero* relie la pratique à l'univers du bal, et particulièrement à la *milonga* de Buenos Aires. Pour Federico, l'usage du terme *milonguero* ne fait aucun doute quand il s'agit d'évoquer ses professeurs. En ce qui le concerne, la question apparaît à l'écoute de l'entretien et ne semble pas qu'une question de dénomination. Derrière ces termes se dissimulent des valeurs attachées aux qualités des danseurs, qui, en France, ont été essentialisées dans le style dit « *milonguero*[15] ».

> Quand tu commences à évoluer dans le tango, il y a quelque chose qui se déclenche petit à petit, surtout dans un milieu comme celui de

13. Propos de Jorge Rodriguez, danseur et enseignant de tango argentin exerçant cette activité en France depuis 1985. Colloque « Bilan et perspectives de quinze ans de tango en France », Lyon, octobre 2008.

14. http://www.youtube.com/watch?v=2OxyYHZTcUI

15. Hérité de la sociabilité dansée des salons du centre-ville, cette manière de danser a été formalisée comme style de danse et d'enseignement dans les années 1990. Elle se caractérise par une étreinte fermée et des petits pas (*ocho cortado*, etc.), privilégiant la sensualité de l'*abrazo* et les jeux rythmiques.

> là-bas : la pratique, c'est une notion de partage. […] Par exemple, tu vois quelqu'un faire quelque chose, tu ne le connais pas, tu lui demandes, qu'est-ce que tu as fait ? Cette histoire de partage, tu apprends à enseigner ce que tu fais et à regarder pour apprendre. Cela travaille énormément en famille. L'avantage de travailler avec Puppy et Graciella, c'est que par rapport à l'époque, toutes ces familles-là étaient très fermées. Eux m'ont permis d'aller n'importe où, et avec tout le monde. Après, j'ai commencé à découvrir des gens comme Gustavo [Naveira]. Ils n'avaient pas de problème à ce que j'aille ailleurs, et ça, c'était génial parce que tout le monde n'était pas comme ça. Dès que tu savais un peu danser, les gens voulaient t'accaparer pour que tu sois représentant de leur école.
>
> […] Tous les gens du tango étaient amateurs, ils avaient leur boulot ailleurs. La chose incroyable de ce milieu, qui peut être une leçon pour d'autres milieux professionnels, c'est qu'ils étaient amateurs mais qu'ils bossaient comme des professionnels. C'était rigoureux, c'était analytique, ils se posaient énormément de questions. Ils réapprenaient, ils n'arrêtaient pas. […] Puppy, même à 60 ans passés, il continuait à apprendre, il me disait : tu fais quoi là, tu l'as pris d'où ? Il y avait cette envie de travail, de découverte. Ce n'était jamais une chose acquise. Il y avait vraiment cette idée, cette notion que j'adore du tango, cette idée du parcours. De vivre le parcours, de profiter du parcours. Et la finalité n'est pas importante.

À travers l'appréciation des qualités de ses « professeurs », transparaît l'importance de la circulation des savoirs dans le bal. Les danseurs qui enseignent ne sont pas professeurs : ils sont d'abord danseurs de *milonga*. La difficulté de trouver un terme pour les désigner tient au fait que leur professionnalisation constitue une nouveauté, tout en ouvrant des perspectives prometteuses. Avant le renouveau du tango, l'enseignement occupait un rôle marginal dans la transmission. La période de renouveau procède d'une rupture avec les modalités de transmission informelles qui prévalaient jusqu'alors. Durant la décennie 1990, le mouvement de professionnalisation qui se forge progressivement à Buenos Aires répond autant à des critères économiques qu'à la volonté de transmettre un patrimoine culturel immatériel. Il peut être mis en perspective avec, d'une part, l'essor de la demande en Europe, ouvrant des perspectives rémunératrices de tournées à l'étranger, et d'autre part, l'application d'un plan économique drastique dicté par le FMI, qui a eu pour effet de paupériser les classes moyennes, et notamment les retraités. Ainsi, derrière la noble notion de « partage », se dissimule la réalité économique d'un marché de la danse non régulé où toutes les initiatives sont permises, et qui s'insère lui-même dans une société où le système de protection sociale est mis à mal par des réformes libérales.

S'il est difficile de nommer un métier qui n'a pas d'existence juridique, Federico ne mentionne pas pour autant spontanément les activités professionnelles de ses « professeurs » en dehors de la danse. Celles-ci appartiennent rarement aux professions des classes supérieures, ce qui ne préjuge pas, en revanche, de leur niveau d'étude. Puppy était technicien en électricité, Graciella se formait pour devenir institutrice. Quant à Federico, il suit des études pour devenir professeur d'EPS. Ils finissent leurs études au même moment. Graciella ouvre à Buenos Aires les premiers cours de « technique femme ». Une part de la rénovation de la danse leur est redevable : elles y ont importé leur culture du corps et de la danse acquise dans les conservatoires et compagnies de danse. Malgré tout, l'examen des occurrences des acteurs du tango dans ce microcosme montre que les danseurs sont bien plus souvent cités que les danseuses. Eux seuls, par exemple, sont considérés comme des rénovateurs. Un partage sexué des tâches s'est glissé dans l'interprétation de la résurgence du tango : aux femmes l'exigence technique, aux hommes l'inventivité créatrice, soit une répartition des rôles conforme au stéréotype machiste de la danse.

Enseigner le tango : l'invention d'un métier

Pour des raisons liées aux origines suisses de la famille de sa mère, Federico réalise à vingt-cinq ans son premier séjour en Europe. Pour les sept cents ans de la Confédération Helvétique, les descendants des familles d'immigrés sont invités à participer aux célébrations. Il se saisit de cette occasion pour entreprendre un autre retour aux sources, le second dans son récit. Après ce passage sur ces terres d'origine, il décide de prolonger son séjour sur le continent « pour connaître un peu les capitales européennes ».

> Pour la France, j'avais un visa pour une semaine. Je suis resté une semaine. J'avais connu en Argentine Michèle Rust, qui m'avait dit : « Si tu passes (parce qu'on avait discuté en Argentine), viens à la milonga etc., cela va être bien de danser là-bas. » Quand j'étais à Paris, j'en ai profité pour aller danser sur les quais de la Seine. Et c'est là qu'elle m'a proposé mon premier travail. On a donné des cours pendant un mois. […] La chose incroyable pour moi, c'était de découvrir que j'étais toujours dans ma profession. J'étais prof. J'étais prof dans le mouvement. Là, c'était la danse, je ne savais pas comment l'envisager, c'est pour cela que moi, c'était super-important de faire une planification annuelle et de savoir comment structurer les cours. De faire une différenciation des niveaux, à cette époque-là, je la faisais en fonction de la structure du tango. Donc j'ai beaucoup travaillé sur cela parce que ce n'était plus informel. […].

Une des choses que j'ai cherchées ici tout de suite, c'est de savoir si je pouvais enseigner l'éducation physique. À partir du moment où j'ai commencé à m'installer, je me suis dit, je suis prof d'éducation physique, je fais des équivalences et je me mets à travailler. J'ai un diplôme, c'est ça qui me plaît, c'est cela que j'ai cherché, c'est ce que j'ai envie de faire, être prof d'éducation physique. La première chose qu'ils m'ont dite, c'est que je ne pourrais jamais travailler avec ma nationalité dans une école publique. Et là, je me suis dit, bon, basta. Pour avoir une nationalité, je vais passer je ne sais pas combien d'années et jusque-là, il faut que je vive de quelque chose. Ce que j'ai découvert à travers le tango, c'est que j'étais dans l'éducation physique. J'étais prof de mouvements. Ce n'est pas de l'éducation physique, c'est une danse, mais il y a tout ce que fait un prof d'éducation physique : des diagnostics, l'analyse du mouvement, l'adaptation d'un programme en fonction d'un groupe de gens, se poser les bonnes questions par rapport aux objectifs que l'on veut atteindre dans un cours… Tout ce qui était mon métier. Le tango me permettait de continuer mon métier même si je n'étais pas dans une école, même si je n'étais pas avec un groupe d'enfants ou d'ados. […] Et c'est vrai qu'en Argentine, je n'ai jamais voulu me mettre du côté professionnel. Par exemple, à Buenos Aires, je me rappelle, quand j'ai commencé à danser déjà un peu, j'ai eu beaucoup de propositions de monde pour donner des cours ou des stages ; c'est une chose que je ne voulais pas faire, je ne n'avais pas envie d'entrer sur ça. J'avais ma profession, c'était très clair pour moi ; j'avais mon boulot la nuit qui me permettait de vivre très bien, donc, je laissais le tango vraiment comme un plaisir. De temps en temps, s'il y avait des amis ou un groupe d'amis de Graziella qui voulaient un cours, je le faisais volontiers, ça me plaisait, mais c'était plus par solidarité par rapport à ce que j'avais reçu, c'était plus dans cela, plus que de dire : je vais devenir professionnel dans le tango. Et là je me disais, même à l'époque, je n'étais pas danseur professionnel du tango, j'étais professeur de tango. Même si on est, comment dire, même si on est amené à faire des exhibitions dans un bal ou quelque chose comme ça ; par exemple, un mec comme Puppy, jamais personne ne s'est dit qu'il était danseur professionnel de tango. Jamais. Même s'il faisait des exhibitions tout le temps. Le professionnel de tango, c'était celui qui entrait dans une compagnie comme Tango Argentino, après il y a eu Tango por dos. Et les gens qui travaillaient dans les spectacles à San Telmo la nuit, des choses comme ça, dans des revues, etc. Mais sinon, nous on était des profs, ou des gens qui allaient à la *milonga*. Je n'ai jamais voulu m'inscrire dans ce circuit-là. Cela ne me plaisait pas. J'aimais voir des spectacles, mais ça je ne les voyais pas du tout pour moi. […] Je n'ai jamais envisagé être professeur de tango à Buenos Aires, ni danseur, ni professeur.

Q : Cela n'était pas noble ?

Non, non, pas du tout. Déjà, quand j'ai commencé à danser le tango à BA, c'était une danse ringarde, c'était une danse passée de mode, c'était une danse pour les vieux, les seuls jeunes qu'il y avait, c'étaient soit les enfants qu'il y avait dans le milieu, ou des gens qui dansaient professionnellement, dans des mariages, ou des spectacles, la plupart venaient de la danse. Donc ils avaient tous une formation de danseur. Moi, je n'en avais pas du tout. Moi je faisais le tango pour le plaisir, pour le milieu, parce que ma tante m'avait demandé à l'époque. C'était une activité pour moi, comme de l'escalade, comme je fais plein d'autres activités. Mais je l'ai vu quand cela m'a intéressé d'en faire un métier. C'est-à-dire, que par exemple, à l'époque, quand Puppy travaillait le tango, il organisait des *milongas*, c'est-à-dire, il trouvait une salle, un DJ, il faisait la pub… Et tout cela, ça ne m'intéressait pas. Et dans la *milonga* ou la pratique qu'il y avait avant, lui venait et faisait danser les femmes et enseignait aux débutants. Pas une chose comme je l'ai découvert ici quand il y avait un groupe de gens dans un studio qui faisait un cours. C'était complètement informel. Donc, ça, cela ne m'attirait pas du tout. Je ne me reconnaissais pas du tout comme danseur. Même, je ne me suis jamais reconnu comme danseur.

Dans les années 1980, à l'exception d'une poignée de couples de danseurs professionnels comme les Dinzel[16], le paysage du tango à Buenos Aires est moribond. Le tango dansé survit dans quelques foyers épars, la communauté de danseurs est extrêmement réduite[17], et les principes d'un enseignement formel ne sont pas encore posés. Au début des années 1990, le professorat de tango est encore une activité informelle, recouverte par les sociabilités du bal, qui est à la fois un lieu où danser et un lieu où l'on s'initie en temps réel à l'espace de relation propre au tango. Comme le mentionne Federico, c'est le *lieu d'être*[18] de cette danse qui recueille toutes les attentions : trouver une salle, un Dj, etc.

16. Cf. Entretien avec Rodolfo Dinzel, *La Salida*, p. 22, n° 21, 12 janvier 2001, http://www.letempsdutango.com/salida/salida21.pdf.

17. En 2011, alors que le tango dansé est à l'origine du développement d'un flux touristique attirant des danseurs du monde entier, cette communauté est estimée à environ 15 000 personnes, ce qui est relativement peu lorsqu'on la rapporte à la population totale de Buenos Aires.

18. Le lieu d'être du tango est le bal, ce qui signifie que les conditions qui rendent possible sa transmission de génération en génération, sont actualisées dans le bal. Historiquement, cette base s'est avérée nécessaire à son existence comme pratique et aussi comme support d'identité. Cf. l'acception de ce terme chez Flahaut (2002 : 393-400).

28. Federico Rodriguez Moreno, Catherine Berbessou, 1997.

© Nathalie Sternalski

La qualité de la danse n'y relève pas d'un travail formellement encadré en termes de formation ou de certification. La dimension du plaisir demeure prédominante.

Comment devient-on « professeur » d'une danse apprise sur le tas, en dehors de tout cursus structuré ? Ses propos montrent de quelle façon l'activité d'enseignement du tango, qui émerge durant cette période, se réalise dans un cadre informel et peu structuré. Néanmoins, le renouvellement générationnel, dont il est l'un des représentants, commence à se faire sentir dans le foyer originel du tango à travers la multiplication des propositions d'ateliers et l'augmentation sensible de la demande d'initiation au tango pour des générations qui n'ont pas bénéficié d'un apprentissage par immersion. Devenir « professeur » ne correspond aucunement à un quelconque projet professionnel. Donner cours à Buenos Aires ne fait pas de lui un « professeur ». En Argentine, la volonté de Federico de ne pas se professionnaliser est mise en regard de son « vrai métier » de professeur d'éducation physique pour lequel il s'est formé, dispose de compétences reconnues et d'un cadre d'emploi. De surcroît, enseigner le tango n'est pas à ses yeux être professionnel du tango à Buenos Aires à cette époque. Selon lui, le professionnel est celui qui monte sur scène et se donne en spectacle, et non celui qui va au bal, enseigne une danse de bal et danse en démonstration dans le bal. Cette conception de la danse et du danseur nous informe sur la nature des sociabilités dansées à Buenos Aires à cette époque, ainsi que sur les représentations de la danse tango en termes de valeur. En distinguant le « professeur » de tango du danseur

professionnel de tango, il rattache implicitement l'expérience du bal et de la démonstration (« exhibition ») à la sphère du professorat, et le métier de danseur à une profession, celle qui monte sur scène, et qui sait comment se mouvoir sur scène. Il sépare ainsi la formation proprement dite acquise dans le bal, qui selon lui procure des outils pour devenir un *milonguero*, de la capacité à monter sur scène, comme si l'une et l'autre n'étaient aucunement reliées. L'immersion de sa jeunesse dans le tango laisse transparaître la coupure entre ces deux scènes, l'une, sociale et endogène, où se réalise une reprise de la transmission entre les générations dans un contexte marqué par la rupture, l'autre, organisée autour de la mise en spectacle destinée à un public étranger. Paradoxalement, un grand nombre de chorégraphies écrites à partir des années 1990 transposent sur scène des moments de bals, pris dans différentes époques (le début du XX^e^ siècle, l'entre-deux-guerres, les années 40, etc.), tout en essayant d'exprimer les liens entre ces deux catégories considérées comme antagonistes, le tango de bal et le tango de scène (dit aussi *fantasia*).

C'est seulement en Europe, face à un public qui ne possède pas les codes techniques et sociaux du tango, qu'il se met à envisager l'enseignement comme un métier et une activité formelle. Le changement de pays, de culture et de marché agit en révélateur de sa professionnalisation dans le tango. Loin d'être un choix raisonné, son orientation résulte du voyage coutumier d'un jeune Argentin à travers l'Europe, sorte de périple initiatique au cours duquel il rencontre une demande très forte de la part des Européens, qui, au début des années 90, commencent à s'organiser pour promouvoir le développement du tango. En France, sa démarche ne s'inspire aucunement d'une quête de légitimité qui se serait adossée sur la valorisation de sa qualité d'Argentin. Ses débuts professionnels dans la danse se font par défaut puisqu'il ne peut valoriser sa formation de professeur d'EPS dans le cadre éducatif français. En France, les actes d'enseignement dans un cadre scolaire requièrent un statut particulier. Priorité est donnée aux professeurs de danse qui détiennent des qualifications compatibles avec les diplômes de l'Éducation nationale. Comme ce n'est souvent pas le cas, l'administration scolaire éprouve des difficultés à pérenniser ce type d'activités, et de ce fait, l'enseignement à l'école des danses qui ne sont pas réglementées par la loi de 1989 constitue un gisement d'emploi, peu exploité. Cette absence d'adéquation entre un cadre administratif et le statut juridique de l'enseignement d'une activité pose la question de la qualification au sens de la coïncidence entre « deux séries de qualités, celles du poste et celles de l'homme » (Stroobants, 2007 : 65).

Ses premiers pas dans l'enseignement se réfèrent à sa formation initiale de professeur d'éducation physique pour la raison simple qu'il n'existe pas de formation pour devenir « professeur » de tango, ni même de cadre d'emploi. Lors des premières séances, Federico a dû mobiliser un matériel composite fait

de vocabulaire hybride (associant expressions françaises et désignations de pas en espagnol), de formules, d'images et d'explications sur le mouvement afin de donner un sens à ses cours. Un sens pour ses élèves, bien sûr, mais aussi pour lui. Ainsi, l'invention du cours de tango repose-t-elle sur des données tangibles – une pédagogie, un cheminement, une forme de tango, une analyse du mouvement – qui, bien que non réductible à la seule transmission d'un pas de base, passe néanmoins par celui-ci : comme l'atteste la transcription de la *salida*[19] à la craie sur le sol durant ses cours, Federico est l'un de ceux qui se sont posé cette question cruciale de la formalisation d'un vocabulaire relevant d'une culture exogène, afin de pouvoir le transmettre dans la durée à un public néophyte.

© Giovanni Paleologo

29. Federico Rodriguez Moreno et Catherine Berbessou en stage, Italie, 2009.

C'est en opérant un transfert de ses compétences de professeur d'éducation physique dans la danse qu'il invente le métier de « professeur » de tango. Une configuration identique s'observe dans d'autres secteurs de danse, les transferts de compétences, de savoir-faire, de pratiques et de méthodes apprises et expérimentées dans des activités bénéficiant d'un encadrement professionnel (marketing, comptabilité, gestion des ressources humaines, management…), étant souvent mentionnés par les enseignants de danse lorsqu'ils évoquent la construction de

19. *Salida* : littéralement sortie. Il s'agit d'un pas de base en huit temps, qui permet d'entrer dans la logique structurale de la danse et… d'en sortir, c'est-à-dire à entrer dans une improvisation.

leur cadre professionnel (Apprill, Djakouane, Nicolas-Daniel, 2012). L'absence de régulation et de cadre est donc compensée par les acteurs, d'autant qu'il s'agit d'une nécessité, le métier n'étant structuré d'aucune façon, à l'exception du jeu entre l'offre et la demande. De même, l'observation du parcours d'autres « professeurs » de tango montre qu'il s'agit souvent d'une évolution par reconversion, ou plus précisément en accompagnement d'une autre activité : avant de se consacrer entièrement au tango, Gustavo Naveira faisait des études d'économie, Rodolpho Cieri était livreur et sa femme Maria agent des chemins de fer. Parmi la nouvelle génération se trouvent quelques carrières de danseurs procédant d'un choix qui s'inscrit dans le champ de la danse : Pablo Verón et Victoria Vieyra, par exemple, ont suivi des formations en danse (claquettes et contemporaine) avant de se consacrer au tango.

D'une part, Federico crée en France un métier qui n'appartient pas à une profession organisée. D'autre part, être danseur de tango ne relève pas des professions artistiques, et de ce que l'on désigne communément par « la danse ». L'activité de « professeur » de tango ne peut s'adosser sur les ressources d'une activité support telle que danseur de tango, régi par un encadrement professionnel comparable à celui des interprètes de danse contemporaine par exemple. Nous ne sommes pas davantage en présence d'une activité fonctionnant sur le mode du couple enseignant-chercheur qu'a analysé Friedson, « l'une possédant un fondement économique, l'autre relevant d'une logique subjective et subsistant, à la manière de certaines espèces végétales, comme parasite de l'autre (Freidson, 1986) ». D'ailleurs, le terme et la fonction de « professeur-danseur » n'existent pas. Pour les danseurs interprètes, l'enseignement peut être vécu sur le mode de la remise en cause ; comme l'observe P. E. Sorignet (2010 : 302), « Enseigner fait partie des activités accessoires de l'activité principale d'interprète […] ». Néanmoins, l'activité de professeur de danse répond aux critères de Friedson : c'est un métier au sens où il s'agit d'une activité marchande et dans la mesure où elle mobilise « une compétence spécialisée dans une division du travail » (Freidson, 1986 : 440). En introduisant la notion de valeur sociale dans la définition d'un métier, Friedson rappelle que la tension mécaniste entre l'offre et la demande ne suffit pas à rendre compte de la structuration d'un secteur d'activité. Il convient de rappeler brièvement comment s'est réalisée la reconnaissance du métier dans les mondes de la danse. Elle s'est élaborée en partant des propriétés historiques des danses et non pas de la nature des activités (propriétés formelles) : ce sont les valeurs sociales des danses classiques, contemporaines et jazz, en ce qu'elles sont porteuses de projets artistiques et inscrites dans la longue durée de la représentation scénique, qui ont conduit à l'élaboration de la législation de 1989 encadrant le métier de professeur de danse, et circonscrit pour ce qui est de la certification à ces seules disciplines.

> Aujourd'hui [je me sens danseur] parce que j'ai un parcours qui affirme ça. Mon problème, c'est que je n'ai jamais eu une formation de danseur auparavant. Je n'ai jamais pris un cours de danse. Quand je parle de danse, je parle des autres danses, le contemporain, une barre au sol, des choses élémentaires, le placement, je ne sais pas. Tout ce que j'ai eu, c'est après, dans le milieu professionnel, quand j'entre dans la compagnie de Catherine, là, je me suis formé à travers le travail de Catherine. Mais tu n'as pas le temps de te former, tu fais avec ce que tu as, la technique, les possibilités, etc. Et j'ai dû tout apprendre, même comment tu entres sur une scène, qu'est-ce que tu regardes, comment tu vas faire, pourquoi ? Et ça, tout ce qui peut être la préparation d'un danseur, je ne l'ai pas eu. Donc, c'est pour cela que des fois je dis que je n'ai pas une formation de danseur. Évidemment, la notion de danse, on apprend énormément de techniques, mais ce n'est pas comme aujourd'hui où l'on a un cours de posture, un cours de rythmique, un cours de technique, de technique féminine. À l'époque, on apprenait en allant dans la pratique, et quand on faisait quelque chose, personne ne nous corrigeait, il fallait le faire comme on le sentait. De temps en temps, on avait une correction, ou on cherchait quelque chose ensemble. Mais c'est très différent ce que l'on peut vivre aujourd'hui.

Manifeste dans la loi de 1989, la division du travail, les cadres d'emploi, les rémunérations ainsi que le degré d'insertion dans le service public de la culture distinguent les artistes des autres catégories de personnels qui font de la danse un métier. Ainsi, à l'exception des trois danses concernées par cette loi, les métiers de l'enseignement, dans leur grande majorité, ne sont-ils pas reconnus. Parmi ces derniers, l'enseignement du tango ne répond pas à une norme externe, comme un titre scolaire, une certification ou une convention collective spécifique[20], mais relève davantage d'un apprentissage sur le tas et de la reconnaissance des pairs. La distinction que fait Federico entre le métier, « le vrai », celui pour lequel on a reçu une formation, et la danse apprise sur le tas qui relève du plaisir, exprime le caractère dérégulé de ce secteur tout en soulignant le manque de structuration propre à la sphère du tango de cette époque. Son expérience est conforme à la réalité de la position du tango dansé dans l'espace social : son enseignement ne bénéficie d'aucune reconnaissance statutaire, juridique ou symbolique.

20. Les activités d'enseignement des danses non réglementées par la loi de 1989 relèvent en général de la convention collective de l'animation.

Les danses qui relèvent de la loi de 1989 et celles qui n'en relèvent pas sont divisées par un autre clivage : les premières entretiennent de fortes affinités avec le champ de la représentation[21], tandis qu'il ne s'agit que de relations épisodiques pour les seconder. La hiérarchie que Federico établit entre la scène et le bal est conforme à ce que l'on observe en France dans les processus de reconnaissance des pratiques de danse, où la scène constitue le principal critère de légitimation. Le positionnement d'un danseur interprète et/ou d'une compagnie dans le paysage différencié, en terme de légitimité, des différentes catégories de théâtres, est un indicateur de sa reconnaissance publique, qui s'évalue par le nombre de spectateurs, le nombre de représentations par an, l'ampleur du dispositif scénique, le montant des cachets, le coût d'achat et la durée du spectacle, etc. ; autant de critères qui, cumulés, permettent d'opérer des distinctions entre les types de propositions chorégraphiques. À ceux-ci s'ajoute le matériau même de ces propositions saisies depuis deux décennies par la dynamique de sauvegarde d'un répertoire[22]. La vision de Federico s'inscrit dans cette configuration où l'ensemble de ces critères détermine des valeurs accordées au travail du danseur. De fait, de grands écarts dans les compétences (mémoire, condition physique, qualité de mouvement, état de corps) séparent objectivement la prestation d'un interprète dans une pièce de Ann-Theresa de Keersmaeker, ou dans une pièce néoclassique de Thierry Malandain, par exemple, de celle du danseur de bal dans une soirée tango. Ces différences, fondées sur des propriétés formelles, telles que celles énoncées ci-dessus, et sur des propriétés historiques, telles que la classification d'un genre de danse parmi la catégorie des danses de représentation ou des danses de participation, nourrissent un système de représentations qui trace une ligne de partage entre ceux qui seraient danseurs et ceux qui ne le seraient pas. Ainsi, le danseur professionnel est communément celui qui, par la pratique de la scène, échappe aux sociabilités du bal, synonymes d'amateurisme, d'apprentissage sur le tas et de convivialités « populaires ». Ce partage catégoriel imprègne aussi bien les discours du plus grand nombre que ceux des personnels qui travaillent dans les différents secteurs de l'administration en charge de la danse. Dans ce contexte, une danse de bal comme le tango ne produit pas des danseurs. Ni professeur, ni danseur, cette dévaluation formelle et symbolique explique sans doute en partie la rareté des vocations pour devenir « professeur » de danses

21. Par champ de la représentation est ici désigné l'ensemble des activités, des métiers, des structures administratives de sélection, de production, de diffusion, de formation, ainsi que les bâtiments, les registres discursifs, les médias spécialisés qui encadrent les danses de scène.

22. Cette dynamique est portée par une pluralité de structures, comme par exemple les Carnets Bagouet et les Centres de Développement Chorégraphique ; les séminaires du Centre National de la Danse et les colloques sur ce thème témoignent de l'intérêt grandissant accordé à cette question.

non réglementées. Aux injonctions parentales qui s'efforcent de contraindre cette aspiration s'ajoutent des perspectives d'emplois qui ne bénéficient pas de conventions collectives et de conditions de rémunération attrayantes. L'entrée dans cette activité, et l'exercice de cette seule activité, se réalisent plus tardivement que dans le secteur des danses réglementées[23].

Le passage d'une « société du spectacle » (Debord, 1992) à une « société d'amateur » (Donnat, 1996) rend compte du flottement des catégorisations implicites entre danseur et non danseur, qui se pose avec une intensité particulière du fait de la spécificité des rapports de force numérique entre les différentes catégories de pratiquants[24]. Ce qui est en jeu dans un tel classement n'est finalement pas tant la persistance d'une échelle hiérarchique de légitimité que l'incapacité à penser l'émergence de la figure de l'amateur. L'une des données les plus remarquables de ces trente dernières années concerne l'explosion quantitative et qualitative des activités et pratiques des amateurs. Compte tenu de leur spécialisation croissante, de leur engagement dans une multitude de secteurs avec les outils, les connaissances et parfois une expertise comparable à celle des professionnels, le critère de la pluriactivité ne suffit plus à départager clairement ceux-ci des professionnels. Dans le domaine des passions ordinaires (Bromberger, 1998), la pluriactivité consiste en une rupture avec la posture du spectateur, rupture dont l'analyse des ressorts existentiels constitue une zone d'ombre des études sur l'évolution des pratiques culturelles des Français, alors même qu'elles la signalent comme une donnée majeure (Donnat, 1996). Elle qualifie autant les modalités de pratique des amateurs que la condition moderne du travailleur contemporain et plus spécifiquement de l'artiste (Bureau, Perrenoud, Shapiro, 2009). Seul le recours au paradigme de la création artistique permet d'établir une distinction entre ces deux types d'acteurs.

Tous ces paramètres contribuent à rendre évanescents les contours du champ professionnel dans lequel s'inscrit le métier « inventé » par Federico, où s'exprime toute l'ambivalence d'une position d'entre-deux. Le tango dansé n'est pas une « danse », au sens où il ne s'agit pas d'une discipline qui soit l'objet d'une investigation régulière par les acteurs du champ chorégraphique[25] national et international. Le « professeur » de tango tire ses savoir-faire et savoir-être des

23. « 84 % les danseurs intermittents interrogés déclarent avoir commencé leur carrière avant 25 ans, […] précocité encore plus accentuée chez les permanents (91 % ont eu leur premier contrat avant 20 ans). » Rannou, Roharik, 2006 : 249-250.

24. La population des danseurs professionnels intermittents et permanents (5 000) est la plus faible de toutes les catégories d'acteurs du spectacle vivant (Rannou, Roharik, 2006). En revanche, le nombre des praticiens amateurs de danse est équivalent au nombre d'adhérents de la première fédération de sport.

25. À propos du champ chorégraphique français, cf. Faure (2009).

sociabilités du bal qui, par définition, est un espace dévolu aux amateurs. Enfin, les « professeurs » de tango comme Federico n'appartiennent à aucune coalition chargée de défendre leurs intérêts, d'organiser le marché, de garantir les rémunérations et de promouvoir la reconnaissance de leur expertise.

Devenir interprète : la scène désacralisée

L'unique chose que je n'ai pas apprise à la différence de tous les danseurs que je connais, des danseurs professionnels, qui viennent de la danse contemporaine, classique, etc., c'est cette mystification de la scène. Pour moi, la scène n'est pas un lieu sacré, c'était un lieu de confrontation. […] On n'est pas là pour se montrer, on n'est pas là pour se valoriser soi-même. On est là pour défendre une idée. Mais je n'ai jamais eu cette sacralisation de la scène. Pour moi, c'était : il faut assurer ; il faut être là et donner tout ce que l'on peut. Donc, des fois, c'était plus comme une contrainte qu'un plaisir. Je vois comment Julie, chaque fois qu'elle montait sur scène, une danseuse comme Agathe, des gens comme ça, ils arrivaient, ils étaient aux anges. Moi, cela a toujours été une préoccupation : est-ce que je vais être à la hauteur de ce que demande cette pièce-là ou pas ? Une fois que c'était fini, le spectacle, c'était bon. Cela s'est bien passé, pas bien passé, le travail était bien fait ; en tout, on a fait du mieux qu'on a pu faire. […] J'ai eu le sentiment de toujours avoir donné tout ce que je pouvais à ce moment-là. Je ne suis non plus jamais sorti d'un spectacle comme si j'avais vécu une chose hors du commun, complètement… […] En revanche, en travaillant avec Catherine, ce que tu apprends, c'est à improviser. Comme n'importe qui au début, j'ai eu du mal, parce que c'est extrêmement difficile. Et là oui, j'ai eu des moments extrêmement intenses. Je ne sais pas comment les décrire, cela va plus loin que tout, cela va plus loin que la scène, plus loin que soi-même. C'est comme par moments, on est ailleurs dans un monde parallèle. C'est vraiment un vécu qu'on ne connaît pas qui s'installe seul. La scène, c'est toujours la reproduction de quelque chose qu'on a vécu. Là, non. On le vit vraiment. C'est pour cela qu'aujourd'hui, les gens me demandent si la scène c'est quelque chose qui me manque. Je dis que non. Mais l'improvisation, oui. L'improvisation, c'est quelque chose qui m'a vraiment marqué, c'est une chose extraordinaire. […] Parce que ce n'est jamais la même chose, et parce que cela reste fragile. Il y a même eu des moments où, on passait trois mois à improviser comme tu sais bien, on ne garde pas tout pour le spectacle. Il y a tellement de moments dont je

me souviens qui ne figurent nulle part, qui ne figurent que dans ma tête, qui sont des moments extraordinaires.

Q : Et cette notion d'improvisation, est-ce que tu l'avais ressentie dans le tango, cette force-là ?

Oui, c'est la même chose que par moments tu touches dans le tango, lors d'un bal, d'une pratique ou d'une exhibition. Ce n'est pas commun, ce n'est pas fréquent, mais de temps en temps, tu le touches. Je pense que c'est un grand moteur de la passion qu'il y a autour du tango, ces instants de lumière, ces instants autres que le vécu normal qui pousse les gens à essayer de le retrouver ; c'est pour cela qu'ils sont dedans, et c'est pour ça qu'ils continuent à le faire, et c'est pour ça qu'ils s'entraînent de plus en plus car ce sont des instants vraiment magiques. […] C'est vrai que moi, je suis quelqu'un qui danse énormément dans le bal, je ne m'arrête pas, et par moments, je pars complètement.

La position de Federico vis-à-vis de la danse tranche avec les représentations des danseurs qu'il a côtoyés pour qui la scène représente une expérience forte et décisive dans leur métier. Il ne voue pas à la scène cette addiction faite « d'état de grâce », de communion avec le public, de temps « suspendu » dont beaucoup de danseurs parlent avec enchantement, et qui justifie à leurs yeux l'importance des

© Nathalie Sternalski

30. Federico Rodriguez Moreno, Teresa Cunha, Valser, 1999.

sacrifices consentis (Sorignet, 2010 : 187-194). Au contraire, la scène est envisagée comme un lieu banalisé où le travail doit être *bien fait*. Cet avis, qui ne semble aucunement provenir d'une quelconque volonté de provoquer ou de s'en prendre à l'expérience dominante des artistes du spectacle vivant, restitue à ce métier les dimensions d'un travail dont on s'acquitte le mieux possible, avec honnêteté et conscience, comme s'il s'agissait d'une activité non artistique. La sacralisation du métier d'artiste fondée sur la reconnaissance symbolique (l'aura de la scène) et réelle (les applaudissements du public, les critiques des pairs et des professionnels) est battue en brèche. Si son expérience demeure conforme à la valorisation d'une intériorité, d'une sensibilité et d'un vécu en étroite relation avec une forme de création, l'échelle des valeurs s'en trouve inversée : c'est davantage le processus réalisé en coulisse au cours des improvisations, durant la phase proprement dite de création, qui est valorisé.

Ce vécu de l'improvisation concerne aussi bien son expérience dans les phases de création que celle qu'il réalise dans les bals tango. Cette désacralisation de la scène considérée comme un travail et le prix accordé aux états corporels qui caractérisent selon lui l'improvisation, opèrent un renversement de perspective qui éclaire différemment la notion de danseur. Ici, c'est l'état de corps et de conscience qui est pris en compte comme indicateur, soit un critère qui se situe en dehors des procédures d'évaluation tributaires des classements hiérarchiques évoqués plus haut. C'est l'intériorité en jeu qui est comptabilisée dans la production d'une définition du danseur ; la même intériorité qui se trouve au cœur de l'ensemble des pratiques qui font sens pour le corps et pour les sens. On passe donc d'une définition socialisée de la danse et du danseur à une acception intériorisée d'une pratique corporelle qui valorise la qualité de l'acte de pratique vue de l'intérieur.

La passion sans la vocation

Ce parcours a ceci de remarquable qu'il croise des états de conscience répandus dans les pratiques corporelles appartenant à l'univers des passions ordinaires avec une carrière professionnelle réalisée dans un domaine d'activité dérégulé. Dans le même temps, il déconstruit la hiérarchie conventionnelle entre les catégories de danse. Du bal à la scène et de la scène au bal, Federico entretient une relation fondée sur l'absence de hiérarchie, une attitude désacralisée et un goût prononcé pour l'improvisation qui s'arriment aussi bien dans les territoires du bal qu'aux périodes de création qui conduisent à l'élaboration d'un spectacle.

Son parcours tranche avec ceux des interprètes en danse contemporaine. D'une part, on n'y dénote aucune trace de vocation, notion chère à la sociologie

des pratiques artistiques. L'acception de la passion déborde du cadre des pratiques amateurs pour devenir le fondement d'une activité professionnelle. Ce glissement montre que la passion de la danse est une notion qu'on ne peut restreindre à la seule catégorie des amateurs. Il n'y a en cela rien d'original : bien des métiers sont présentés comme étant mus par la passion. Mais dans le cas présent, la passion ne s'accompagne pas d'un régime vocationnel, sans que l'on puisse affirmer que cela soit seulement dû à la faiblesse de l'encadrement professionnel.

D'autre part, la conception de l'improvisation qui est la sienne s'investit aussi bien dans un travail orienté vers la représentation que vers la scène sociale du bal ; sa territorialité est hybride et ses propriétés ne sont pas exclusivement orientées vers la création. Sa nature est donc doublement distincte de l'improvisation telle qu'elle est couramment entendue par les danseurs interprètes (Sorignet, 2010 : 167-210). Les états de conscience dont il fait mention relèvent d'une expérience esthétique et contiennent une dimension identitaire. La jouissance occupe une place fondamentale dans la compréhension et l'analyse de cette expérience esthétique (Jauss, 1978). L'improvisation dans le bal ou en création peut être envisagée comme une « décharge adéquate des affects pathogènes » et une « délivrance des conflits intérieurs » (Laplanche, Pontalis, 2007 : 60-61), mais aussi comme une jouissance en forme de ritournelle qui s'accomplit par le corps en mouvement avec d'autres corps, et qui détient une place dans le développement du psychisme[26]. L'expérience de la danse constitue alors une manière de délimiter le vide, de redonner une structure, de se remettre dans son corps par la présence du corps de l'autre, ceci étant particulièrement marqué avec des genres de danse tel que le tango (Apprill, 2010). La danse de bal joue dans ce cadre un rôle dans la réassurance de l'identité : il peut s'agir de se légitimer tel que l'on est, ou au contraire d'élargir l'espace des possibles. Mais il peut tout autant s'agir d'éprouver un sentiment d'exister en impliquant son assiette existentielle pour la rééquilibrer dans le tourbillon de l'improvisation. Ce processus est parfois décrit en termes de construction de soi. Citant Maldiney, Oury (1989 : 107) rappelle la distinction entre construire (assembler des éléments homogènes) et bâtir (assembler l'hétérogène). Parce qu'il organise une coprésence du sensible et du rationnel, le vécu du bal s'inscrit davantage dans l'ordre du bâtissement *de soi* que dans celui de la construction de soi. Si les fondements de cette expérience sont communément accessibles aux pratiquants amateurs, ils le sont également pour un professionnel comme Federico. C'est cette superposition de statuts divers autour du vécu d'une

26. Selon J. Oury, c'est le signifiant qui va permettre le développement du psychisme : « Pour que ça puisse faire structure, il est nécessaire que le corps se distingue des entours. […] Que ce soit bien séparé pour que le corps soit bien délimité. Si c'est mal "clivé", toute la vie se passera à faire des petits clivages, d'où la dissociation. » (Oury, 1989 : 145).

même passion qui rend difficile le classement de cette activité parmi les « passions ordinaires ». Ce parcours montre enfin que la définition progressive d'un cadre professionnel qui n'avait pas d'existence préalable s'est réalisée par des orientations qui doivent principalement leurs motivations, non pas à une conception légitimiste de la danse, mais à l'importance accordée au sentiment d'exister[27].

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Apprill (Christophe), « Des nuits à danser : passion ou décentrement ? », in *Tango sans frontières* Joyal F. (dir.), Québec, Presses de l'Université du Québec, 2010, p. 81-113.

Apprill (Christophe), Djakouane (Aurélien), Nicolas-Daniel (Maud), *Enseigner les danses non réglementées. Le cas des danses du monde et des danses traditionnelles,* Paris, L'Harmattan, 2012, sous presse.

Beauvoir (Simone de), *Lettres à Nelson Algren*, Paris, Éditions Gallimard, 1997, 613 p.

Bromberger (Christian) (dir.), *Passions ordinaires. Football, jardinage, généalogie, concours de dictée…*, Paris, Bayard Éditions, 1998, 544 p.

Bureau (Marie-Christine), Perrenoud (Marc), Shapiro (Roberta) (Eds), *L'artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art*, Villeneuve d'Asq, Presses Universitaires du Septentrion, 2009, 193 p.

Caratini (Sophie), *Les non-dits de l'anthropologie*, Paris, PUF, 2005, 127 p.

Castro (Donald S.), *The Argentine Tango as Social History, 1880-1955, The soul of the people*, Mellen research university press, San Franscisco, 1990, 273 p.

Faure (Sylvia), « Les structures du champ chorégraphique français », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°175, 2009, p. 80-95.

Flahaut (François), *Le sentiment d'exister. Ce soi qui ne va pas de soi,* Paris, Descartes et Cie., 2002, 824 p.

Freidson (Eliot), « Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique », *Revue française de sociologie*, *XXVII*, 1986, p. 431-443.

27. Sans relever directement de la sociologie, le sentiment d'exister (Flahaut, 2002) est une notion utile pour démêler ce qui ressort de la socialisation primaire et secondaire. Elle permet de déjouer les pièges du déterminisme, de rompre avec la recherche fonctionnaliste, et elle autorise la prise en compte de vécus personnels et interpersonnels.

Jauss (Hans Robert), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 333.

Debord (Guy), *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992, 167 p.

Donnat (Olivier), *Les amateurs*, Paris, Département des études et de la prospective, 1996, 229 p.

Dujovne-Ortiz (Alicia), *Buenos Aires*, Seyssel, Aux Éditions du Champ Vallon, 1984, 104 p.

Laplanche (Jean), Pontalis (Jean-Bertrand), *Vocabulaire de la psychanalyse,* Paris, PUF, 2007, 523 p.

Oury (Jean), *Création et schizophrénie*, Paris, Galilée, 1989, 209 p.

Rannou (Janine), Roharik (Ionela), *Les danseurs. Un métier d'engagement*, Paris, Département des études et de la prospective, 2006, 463 p.

Sorignet (Pierre-Emmanuel), *Danser. Enquête dans les coulisses d'une vocation*, Paris, Édition de la découverte, 2010, 320 p.

Stroobants (Marcelle), *Sociologie du travail*, Paris, Armand Colin, 2007, 128 p.

© Pidz

31. Julien avec No One Is Innocent. L'Élysée Montmartre. Paris, avril 2005, Révolution Tour.

Julien. Un bassiste sur les routes

Gabriel Segré

Résumé : Julien s'initie à la basse en jouant avec quelques amis. Quittant ce premier groupe pour un autre, il passe du loisir à un engagement exclusif. Il apprend le métier et parcourt bientôt les villes et les scènes. Il découvre alors l'existence du musicien sur les routes, souvent précaire, routinière et difficile, bien éloignée de l'image ré-enchantée de la bohème artiste. Puis, il change à nouveau de groupe, multiplie aventures et projets musicaux et expérimente d'autres conditions de jeu, bien plus favorables, et d'autres types de relations, moins subies, avec différents acteurs du monde du rock. Son parcours, à la fois riche, complexe, représentatif mais aussi marginal, conduit à éclairer des passages, mobilités et circulations, ainsi qu'une variété de profils d'activités, de formes de participation à la scène musicale, de conditions d'exercice du métier de musicien.

Julien est bassiste. Il débute dans un petit groupe de copains, puis il rejoint un groupe de la scène underground. Il tient ensuite la basse pour No One Is Innocent, plus connu sur la scène nationale. Il va jouer ponctuellement pour la chanteuse vedette Zazie, ou accompagner Christophe Mali (du groupe Tryo), puis MC Solaar, rappeur au succès international.

Tour à tour – ou à la fois – auditeur et producteur de musique, *amateur et professionnel*, membre d'un groupe et musicien « mercenaire », RMiste et interprète reconnu, « précaire » et « multi-inséré » (Coulangeon, 2004), Julien connaît une grande multiplicité de statuts, de positions hiérarchiques, de passages : *du loisir à l'acquisition d'un métier, de l'anonymat à des formes de notoriété ou de reconnaissance, de la polyvalence à la spécialisation, de la précarité au luxe…*

En suivant Julien, on observe la naissance d'un musicien, et les divers types d'apprentissages qu'il effectue (depuis le jeu de basse jusqu'au maintien du corps). On découvre un réel décalage entre la représentation de l'artiste et du métier d'artiste (le génie inspiré, la bohème idéalisée qui suscite la vocation) et l'expérience quotidienne du travail précaire, mécanique et répétitif.

L'analyse du parcours de Julien conduit aussi à éclairer les types de mobilités tant géographiques que sociales, et notamment leurs moteurs et leurs effets. Elle conduit enfin à rendre raison de la pluralité des statuts et positions et des multiples rapports sociaux (de pouvoir, de domination, mais aussi de camaraderie), avec différentes catégories d'acteurs (musiciens, techniciens, tourneurs, journalistes, publics…), qui structurent le « monde du rock » ou la « scène musicale » (Hein, 2006).

Les copains d'abord

L'entrée en musique

Julien « entre en musique » non pour la musique elle-même, même s'il « en écoute pas mal », mais pour intégrer un collectif, pour « faire partie d'une bande de potes ». La musique s'avère « un prétexte (pour) voir les copains ». Elle est de l'ordre du loisir collectif et constitue un élément qui réunit, qui rassemble et soude. Comme l'indique Marc Perrenoud (2007 : 23), « il s'agit avant tout d'intégrer un groupe de pairs […] ».

La musique remplit une autre fonction : elle permet à Julien de jouer un rôle, de remplir une fonction au sein de ce collectif : jouer de la musique est en effet « un prétexte […] à avoir un vrai rôle ». Julien devient « un rouage du truc », « pas indispensable mais presque ».

Bien plus que créer, composer, jouer de la musique, c'est « retrouver les copains » et « faire quelque chose avec eux » qui motive Julien. La musique, prétexte, se trouve ainsi objet d'une instrumentalisation. La pratique de l'instrument est à la fois essentielle (pour participer) mais secondaire (en tant que pratique) et obéit à un impératif non de jouer mais d'appartenir et de participer. Julien ne joue pas, dans un premier temps, pour l'amour du jeu, de la musique ou de l'instrument, mais pour tout ce qu'apporte la musique en tant qu'activité collective, au même titre que la pratique du football, et en tant que formation d'un groupe tourné vers un même objectif, comme la participation à une troupe de théâtre[1].

1. Cf. Jean-Marie Séca (1988 et 2001) et son analyse de l'engagement dans la pratique musicale rock comme conduite de compensation.

C'est la raison pour laquelle le choix de l'instrument se fait par hasard. Il est guidé par la nécessité de jouer de l'un d'eux pour « faire partie de l'engrenage », bien davantage que par le goût pour tel instrument de musique, pour tels types de musiques, ou pour tels types de sonorités. « Donc j'ai choisi mon instrument, la basse, complètement par hasard au début. J'ai pris un instrument et c'est parti. Donc je suis venu à la musique, pas du tout par envie de la musique. » Aux antipodes du déterminisme de classe observé par Bernard Lehmann (2002) chez les instrumentistes des orchestres symphoniques (dont les membres déclarent n'avoir pas choisi les instruments) comme du choix délibéré des *musicos*[2] étudiés par Marc Perrenoud (2007 : 88) ou Damien Tassin (2004 : 88), qui choisissent la guitare par amour pour Éric Clapton ou Stevie Ray Vaughan, Julien adopte l'instrument vacant dans le groupe pour s'y insérer.

Passage à l'acte

Le premier groupe de Julien est le type même du groupe débutant – où l'on est « copain » avant d'être musicien et « compétent » – régi par une solidarité mécanique, comme l'explique Perrenoud qui reprend la typologie durkheimienne (Perrenoud, 2007 : 88). Route 66 est un groupe essentiellement de reprises de standards de rock (The Doors, The Rolling Stones, The Clash, Téléphone…), jouées avec un enthousiasme certain et un talent très aléatoire. « Voilà, c'est le départ. Et après, comme beaucoup de monde, c'est le petit groupe, la musique entre copains, les répétitions à la MJC locale. » En cela, son parcours ne diffère guère de celui de l'ensemble des musiciens adolescents, qui fondent le plus souvent le premier groupe (Tassin, 2004 : 88) selon le modèle affinitaire : les membres sont du même âge, du même sexe, proviennent de la même école, du même quartier, de la même ville. Cette proximité générationnelle et territoriale (le premier groupe de Julien est composé de copains de 18-19 ans, de la même banlieue parisienne, qui se sont rencontrés au collège ou au lycée) explique la fondation du groupe musical, prolongement du groupe amical (déclinaison ou approfondissement de celui-ci).

L'apprentissage, par Julien, de la basse s'effectue en même temps que se constitue le groupe et que se succèdent les répétitions. Les morceaux (des reprises d'artistes dont les apprentis musiciens sont amateurs) s'apprennent en même temps qu'ils se jouent progressivement et se mettent en place, et en même temps

2. Les *musicos* sont des instrumentistes qui vouent leur existence à la pratique musicale et « ne font que ça » ; ils se produisent dans les bars, les festivals, les bals et naviguent entre intermittence, RMI, ou travail au noir. Le terme, défini par Perrenoud (2007) et qui provient à l'origine du vocabulaire du champ musical et périmusical, désigne l'ensemble des musiciens « ordinaires », « régulièrement en situation de se produire devant un public contre rémunération mais […] relégués aux degrés inférieurs de la pyramide professionnelle ».

que se développe l'initiation mutuelle des membres du groupe [3]. L'éthique du « do it yourself » permet à chacun de devenir musicien, sans complexes ni peurs d'aucune sorte, une fois la basse (en ce qui concerne Julien) achetée. L'apprentissage est (presque) (Hein, 2006 : 265) autodidacte, se dispensant de cours au conservatoire et se satisfaisant d'une vague familiarisation avec les bases du solfège. Disques (dont les morceaux sont écoutés, repiqués à l'oreille et rejoués avec plus ou moins de bonheur), tablatures et méthodes, ou encore plans à la basse montrés par un ami, une connaissance ou une rencontre, constituent alors les principaux supports de transmission [4].

L'apprentissage (suite). L'attitude du musicien et l'expérience du succès

> Au début tu te poses pas la question de savoir si tu es un musicien, tu es plutôt dans l'attitude de musicien. Moi, personnellement, je voulais avoir l'attitude de musicien, j'étais dans ce truc-là.

Julien, comme les *musicos*, apprend autant à jouer de la musique qu'à jouer au musicien. Il apprend l'hexis corporelle du musicien en regardant les autres, les bassistes qui se produisent dans les bars de la capitale comme ceux des groupes vedettes qu'il voit dans les salles prestigieuses ou à la télévision. Il reprend les gestes, les attitudes observées chez des bassistes sur scène.

Il adopte un style sobre. Grand et mince, il arbore une tenue vestimentaire à la fois simple et décontractée, négligée sans affectation : jeans, Docks ou Converses, tee-shirt… Sur scène, il fait montre d'une économie de mouvements et de gestes. Il renvoie l'image d'un musicien appliqué, concentré, travailleur, sérieux, conformément à l' « hexis ascétique » du musicien et aux antipodes de l' « hexis paroxystique

3. Cf. Damien Tassin (2004 : 218). Il montre que le premier groupe est souvent constitué par des musiciens débutants qui s'initient ensemble à la pratique instrumentale et à la pratique collective. Fabien Hein (2006) observe que les répétitions sont le moment d'une triple expérience : produire et créer de la musique avec d'autres musiciens, tester et ajuster son équipement musical, élaborer des projets communs avec les membres du groupe (p. 47). On apprend également, lors de ces premières répétitions, à s'écouter, à s'accorder, à régler le son de son instrument, le volume de son ampli, à adopter des attitudes rock (jouer debout et non plus assis comme chez soi, seul) et selon la belle formule de Marc Perrenoud (2007 : 57) « à jouer et à être ensemble ou peut-être à jouer à être ensemble un "groupe de rock" ».
4. Julien fait partie des 46 % des interprètes de musiques populaires qui n'ont pas fréquenté de lieu de formation spécialisé (Coulangeon, 2004 : 128), fidèle en cela à l'image de l'artiste autodidacte et rebelle aux institutions. Il se formera cependant durant de longues années, en travaillant d'arrache-pied de longues heures quotidiennes, son expérience d'apprentissage présentant quelque similitude avec l'expérience ascétique de l'élève de conservatoire, à ceci près qu'elle ne s'effectue pas dans un cadre formel mais se fonde sur l'autocontrainte et l'autodiscipline.

et déviante de la “grandeur inspirée” », au caractère spectaculaire et extraordinaire (Perrenoud, 2007 : 49).

La personnalité de Julien (sa timidité et sa discrétion), la place et la fonction de son instrument dans le groupe (la basse soutient avec la batterie le tempo et constitue la base, la fondation des morceaux), et les modèles à disposition (la grande partie des bassistes de rock est relativement sobre, laissant volontiers aux guitaristes solistes et aux chanteurs le soin de faire le « show ») expliquent le choix de la sobriété plutôt que l'exubérance.

Son appréhension, ou plus exactement le trac qui est le sien, le conduit à adopter cette attitude sobre et à porter des habits du quotidien, qui lui sont familiers, et dans lesquels il se sent bien, « des tenues un peu bouclier », « anti-trac », « des fringues anxiolytiques ».

Avec ce tout premier groupe Route 66, Julien découvre la scène et le rapport au public, dans une sorte de caricature d'une réalité entrevue à la télévision, ou expérimentée comme spectateur voire fan. Il expérimente toute une gamme d'émotions sur scène, depuis l'euphorie, la fierté ou le bonheur, jusqu'à l'humiliation. Il effectue avec son groupe ses premières apparitions sur scène, maladroites et fébriles, et, en dépit de déboires multiples et divers (problèmes techniques de son, erreurs, oublis, incompréhensions, angoisses, etc.), il fait avec lui l'expérience du succès grâce à la ferveur indulgente des « copains » qui constituent une bonne partie de l'assemblée.

Julien donne ainsi quelques concerts. Il se produit notamment à l'occasion de la Fête de la Musique, ou dans des MJC et salles des fêtes des Yvelines, ou dans des pubs parisiens. Il joue également dans des soirées, ou participe à des « bœufs » entre musiciens, qui sont avant tout des amis ou des connaissances. Les cachets sont maigres ou inexistants, l'essentiel étant l'accès à une scène, un public, à un lieu d'expression, la récompense visée étant avant tout le contact avec un public, les applaudissements, les encouragements enthousiastes, les félicitations et autres formes d'admiration.

Du « loisir » à l'engagement exclusif

Julien s'installe dans la pratique musicale, suivant le modèle « hyper-rock » (Tassin, 2004 : 222) (ou modèle « rock », équivalent, mais dont les modalités sont légèrement moins marquées). Celui-ci rassemble les musiciens non « héritiers » qui s'engagent dans le rock et la pratique musicale sans bénéficier de patrimoine musical familial[5]. Ils ne connaissent ni apprentissage précoce, ni sensibilisation à la pratique instrumentale, ni pratique ou écoute au sein de la famille, ni cours

5. En réalité, le père de Julien a été trompettiste de jazz mais son fils nie tout héritage ou toute forme de sensibilisation ou de transmission musicale.

institutionnel. L'engagement dans la musique se fait par l'intermédiaire du groupe de pairs [6].

Son engagement est un engagement de « loisir » (Tassin, 2004 : 232-253) qui se traduit par une pratique interrompue ou réduite par des événements sociaux, une pratique secondaire et non exclusive. Julien travaille alors dans un bureau d'étude d'architecte, emploi précaire qu'il estime purement alimentaire. Chez lui, il joue quotidiennement de la basse, et le week-end, il participe aux répétitions du groupe. Il réalise ses premières prestations publiques à l'occasion de « bœufs » lors de soirées entre copains, quand une basse ou une guitare traînent dans une chambre. Ce type de situations devient de plus en plus fréquent à mesure que le groupe de copains s'installe dans la musique, fréquente des groupes semblables, évolue dans un réseau relationnel où les instruments de musique ne sont pas rares (percussions, guitare, basse, harmonicas, synthétiseurs, etc.) [7].

L'engagement musical de Julien va rapidement devenir « exclusif » en quittant le groupe Route 66 pour le groupe Oneyed Jack. Le jeune homme n'est pas inséré dans un projet professionnel ou de formation précis, satisfaisant à ses yeux, dans lequel il pourrait s'investir et qui risquerait de l'éloigner de la pratique musicale. Il se sent disponible pour un engagement plus important, et considère déjà volontiers un futur investissement dans la pratique musicale comme un projet à la fois réaliste, prometteur et rationnel. Sans diplôme ni compétences reconnues institutionnellement, son jeu de basse et le plaisir qu'il en tire deviennent rapidement, à ses propres yeux, son atout majeur pour une future insertion professionnelle. Les touts premiers succès avec Route 66 lors de petits concerts, puis avec Oneyed Jack lors des premières tournées, le confortent dans son désir de s'investir totalement et dans la conviction qu'un avenir est possible dans la musique.

> Et puis, au bout d'un moment, t'as un peu les paillettes, et tu vois tout l'impact prestigieux que tu peux avoir en faisant de la musique. Prestigieux dans le sens les filles, les tournées, toujours être avec les copains. Tu as tout ce côté éternelle bande de copains. Donc je me suis de plus en plus concentré dessus, déconcentré à l'école, au travail. Et voilà, j'ai fait un choix assez rapidement, tout en étant un musicien médiocre finalement.

6. Les résultats de l'enquête de Philippe Coulangeon (2004 : 109) confirment l'importance du groupe de pairs, des « copains de lycée », dans l'engagement des pratiques musicales « non académiques ».

7. Julien se rapproche en cela des musicien-ne-s de Jazz, qui, lors de leur période d'insertion dans le monde du jazz, s'adonnent en compagnie de pairs à de nombreuses activités sociales dans ce monde (Buscatto, 2007 : 27).

C'est la rencontre avec les membres de Oneyed Jack qui va précipiter ce glissement du « loisir » à l' « exclusivité », et la séparation d'avec le groupe de copains et sa pratique de loisir (Route 66) pour une association à un groupe de jeunes gens dont l'engagement musical est exclusif (Oneyed Jack). Avec ces derniers, le rythme des répétitions est plus élevé, les engagements sont plus importants, les projets plus ambitieux. Les compositions remplacent les reprises, le répertoire s'agrandit, les conditions de répétitions s'améliorent (la location de studio remplace le garage), le matériel (instruments, amplis, pédales d'effets, tables de mixage…) gagne en qualité. Chaque membre du groupe investit plus de temps, d'énergie et d'argent, consent plus de sacrifices et se donne davantage les moyens de progresser. Les concerts sont plus nombreux, les maquettes se rapprochent du CD autoproduit et s'éloignent de la K7 inaudible.

Un jour, le groupe est approché par une assistante de maison de disques qui a apprécié leur prestation sur scène et leur répertoire. Elle leur propose d'enregistrer une maquette gratuite, puis de signer un contrat, synonyme d'engagement total dans la musique.

C'est le moment décisif où de nombreux groupes se séparent et disparaissent, tous les musiciens ne pouvant relever ce défi, accepter d'abandonner études ou activités professionnelles, et s'engager pleinement dans la carrière.

Et vogue la galère

Le métier d'artiste

C'est en 1991 que Julien – il a alors 22 ans – rencontre les membres de Oneyed Jack, à l'occasion d'un concert dans une MJC de la banlieue parisienne, qui réunit plusieurs formations, dont Routes 66. Il jouera jusqu'en 2002 avec ce groupe de rock fusion (mélange de hardcore, rock, hip hop et dub, entre les Beastie Boys et Red Hot Chili Pepper, Rage Against The Machine). Julien quitte l'univers ludique de l'adolescence pour un espace social dans lequel – rémunéré par des employeurs – il gagne de l'argent, et fait face à des publics d'inconnus (qui remplacent proches et copains).

Il arrive « un peu comme un branleur », « les mains dans les poches, un peu rock'n'roll », mais découvre vite un système d'obligations et de devoirs, un univers sérieux, dur, exigeant, où sont sanctionnés les manquements, les comportements déviants, les fautes, l'absence de sérieux, de rigueur, et de professionnalisme.

À peine sortis de l'adolescence, Julien et son nouveau groupe de copains doivent se responsabiliser, et apprendre le métier. La multiplication des répétitions, des concerts, des occasions de jouer, celle des confrontations avec le public, avec les employeurs – patrons de bars ou de salles de spectacles – ou avec les

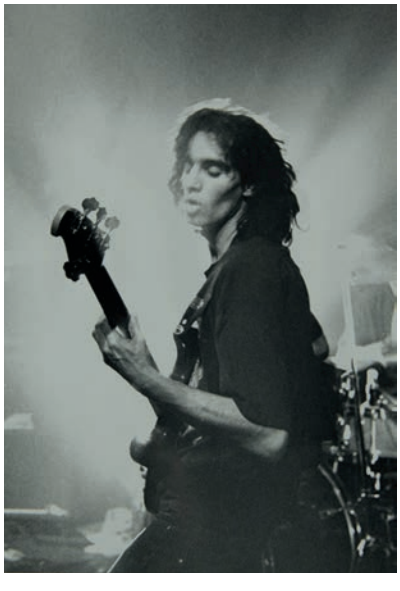
techniciens lors des balances et des essais lumières, renforcent son expérience et développe son savoir.

> Et on s'est faits un peu sur le tas, on était un peu des mousses sur un bateau. On a appris le métier tous ensemble pendant douze ans, on a fait nos armes.

C'est à la fois l'apprentissage d'une pratique, de rapports sociaux dans le « Monde du rock » et de leur gestion, d'un mode de vie, d'un système perçu comme rigide et codifié, avec ses règles, ses hiérarchies, ses interdits, ses principes stricts.

> C'était un truc très hiérarchisé. Très réglé. Au niveau technique, dans une salle de concert, tu fais ça et pas ça. Il y a une mécanique, une mécanique des tournées, une mécanique des enregistrements, une mécanique de la vie de groupe, une mécanique de tous ce qu'il y a autour du groupe qui était réglée comme du papier à musique. […] Tout autour, il y avait un fonctionnement qui existait depuis des années et qu'il fallait surtout pas toucher.

Avec la répétition de ces épisodes de la carrière musicale, Julien acquiert une assurance nouvelle, un ethos de musicien, et des certitudes quant à la maîtrise de l'instrument, la faculté d'assurer pendant un set.



© Mlor

32. Julien. période Oneyed Jack. 1993.

Le système, la mécanique

Julien découvre une organisation immuable : la vie du groupe se décompose en périodes de création et de composition, d'enregistrement de maquette puis d'album, et de tournées.

Le groupe se consacre durant deux à quatre mois à la création, puis il reste deux semaines en résidence pour effectuer la maquette de l'album. Il donne quelques concerts pour tester en partie le répertoire, avant d'entrer (un mois environ) en studio afin d'enregistrer l'album, qui sortira trois mois plus tard. Puis suit une période de promotion de trois mois durant laquelle le groupe donne des interviews en radio ou pour la presse.

La période de tournée est la plus longue et de loin la plus harassante. Elle peut durer dix-huit mois, où le groupe donne quatre ou cinq concerts par semaine. Il s'agit en réalité de tournées de quatre ou cinq jours, durant lesquels il est sur la route et parcourt la France de ville en ville, au gré des engagements. Oneyed Jack enchaîne les tournées à un rythme très élevé. Il donnera entre 800 et 1 000 concerts (250 concerts par ans certaines années) et se produira dans des festivals importants de l'Hexagone (Belfort, Rennes, La Rochelle, Midem, etc.) et à l'étranger (Pays-Bas, Belgique, Allemagne, Québec).

À Paris, le premier jour qui suit la tournée est un jour de récupération, durant lequel Julien est à la fois épuisé et déprimé. Le deuxième jour est celui de la résurrection : « *tu commences à voir la lumière* ». Le troisième est déjà consacré aux préparatifs du départ suivant. Julien est alors gagné par une sorte d'angoisse ou de spleen qui lui rappelle ces moments (le dimanche en fin de journée) précédant la rentrée des classes ou, plus tard, la reprise du travail. Le départ, la séparation d'avec sa compagne, puis son enfant, la perspective des longues heures de route en minibus, de la tournée elle-même (et ses corollaires : l'ennui, la promiscuité, le manque de confort et de sommeil, la crainte d'une salle vide ou d'un concert raté) créent un état de mal-être qui remplace rapidement l'euphorie et l'exaltation des débuts.

Le fonctionnement mécanique du groupe est celui-là même de tout groupe de la scène des musiques amplifiées, caractérisé par la routine, la contrainte, l'absence totale d'improvisation [8] :

> Par exemple, en tournée, tu arrives à midi sur le lieu. À midi et quart, tu vas manger ton taboulé, à une heure, le mec des lumières a fini les lumières et tu vas faire ta balance. À 15 h, ta balance est terminée… Une organisation qui ne bouge pas, qui ne bougeait jamais, qui ne bougera

8. Fabien Hein (2004) décrit ce quotidien de la tournée d'un groupe de rock, soulignant lui aussi à la fois la routine, la proximité, et la pénibilité des conditions de vie du groupe.

> jamais. Ce qui m'a déçu, c'est un peu ce côté-là, ce côté complètement prêt, complètement préparé, complètement arrangé et finalement, tu n'es qu'un groupe de plus, qui entre dans le système. […] À 15 h, t'as fini ta balance, tu fais éventuellement une ou deux interviews. À 17 h, tu rentres à l'hôtel, à 19 h, tu vas manger, et à 20 h, tu joues. Et à 22 h, tu finis, et tu fais la fête puis tu vas te coucher. Donc ça, au début c'est génial parce que tu te dis : oui, je vis la vie d'un groupe, etc. On bouge un peu… Et au bout de 300 concerts, tu pars la veille, tu sais que tu vas faire ça à 13 h, ça à 15 h, ça à 17 h, et que ce soit à Lyon, à Marseille, à Bordeaux, à Nice, à Londres…

Les membres du groupe se lèvent à 6 h du matin pour effectuer le trajet d'une ville à l'autre, qui peut durer de 4 à 8 h selon la distance à parcourir (jusqu'à 600 ou 800 km parfois) pour se coucher parfois bien après minuit, après la « fête » qui suit en général le concert. La fatigue s'accumule, et il devient de plus en plus difficile d'assurer les deux heures de concert de la soirée. À ce rythme, la lassitude s'installe vite, et avec elle l'absence d'envie et la déception ou encore la frustration. Durant un temps, le groupe accepte ces contraintes et sacrifices, impatient d'en savourer le fruit : le concert et la fête. Mais arrive le moment où le concert lui-même ne devient plus qu'une des étapes obligées de ce quotidien réglé, au même titre que les balances, l'interview donnée, le déjeuner, ou le trajet en minibus.

Faire mal le métier

L'expérience de Julien oppose rapidement un démenti douloureux au mythe de l'artiste, libre et épanoui, rebelle et bohème, jouissant à plein de cette liberté et d'un quotidien exaltant, entre joyeuses itinérances, fêtes, rencontres, improvisations et transes. Jouer de la musique et partir en tournée devient à ses yeux un métier.

C'est un « métier » que l'on peut « faire mal » dès lors qu'on ne satisfait pas ses exigences importantes et qu'on n'en respecte pas les règles et les impératifs. Les morceaux doivent être travaillés, suffisamment répétés, afin d'être sus et maîtrisés, et bien exécutés sur scène. Ce travail implique un investissement, une rigueur qui rompt avec la pratique de loisir des débuts. Il devient de plus en plus pénible d'accomplir ces efforts.

> Et donc là, c'est le moment le plus difficile. C'est le moment où tu t'aperçois qu'on t'aime pas, quoi. On attend, on exige des choses de toi. […] C'est là que tu t'aperçois que c'est un métier, et que tu peux mal faire ton métier. Alors qu'au début, c'est un truc complètement cool

> avec des potes, vraiment dans une dynamique… (de loisir). Et tu te rends pas compte que quand tu vas à Lyon, les gens paient leur billet pour venir te voir, et au bout d'un moment tu t'en rends pas compte […]. Et les gens se lassent, parce que tu te répètes, tu fais des choses qui sont pas très intéressantes, des morceaux que tu ne joues pas très bien, que tu bâcles sur scène, et les gens se lassent. Et là, t'es dans une phase de grande dépression professionnelle. Un grand moment de doute.

Durant les dernières années de vie du groupe, le métier a été bâclé, les morceaux trop peu ou mal préparés, les concerts moins réussis, les tournées plus laborieuses. En même temps que le groupe, fatigué par ces années de route, le public s'est lassé. Julien a alors vu le régisseur lumière noircir le fond de salle pour atténuer l'impression de vide laissé par une salle de 400 places emplie seulement au tiers. Il a entendu le son résonnant (et non plus mat) caractéristique d'une salle déserte. Il a vu le regard perdu du chanteur, sur scène, qui ne sait plus où se poser. Il a mis en œuvre les « trucs » des musiciens qui connaissent ce type de situation critique liée à l'insuccès : enchaîner les morceaux sans laisser la possibilité au public de profiter d'un silence pour réagir négativement, pour huer, « chambrer » ou insulter.

> Tu fais ton morceau puis t'enchaînes. Tu laisses pas de blanc. Parce qu'un mec qui commence, c'est la porte ouverte pour tout le monde, c'est la brèche. « Ouaih, on va les pourrir, on va pourrir le groupe », et toi tu es sur scène, tu es à poil quoi. À ce moment-là, t'es vraiment à poil. Tu es à un mètre de hauteur, t'es pas bien. Les gens, ils te regardent, ils veulent voir comment tu réagis, c'est terrible. C'est terrible.

Le même papier pendant dix ans

La relation à la presse illustre parfaitement l'enlisement du groupe dans une routine absurde et décourageante. Le système des interviews et de la promotion est un autre aspect d'un système figé, parfaitement réglé, au sein duquel chacun reproduit à l'identique des comportements stéréotypés. Les groupes comme Oneyed Jack rencontrent les journalistes des radios ou de la presse locales (Ouest France, Nice Matin, etc.), de la presse spécialisée, ou de fanzines. Ce sont en général des débutants dans le métier qui effectuent des piges, ou bien des aficionados. Chaque interview est un éternel recommencement, chaque rencontre avec un journaliste donne lieu à la même scène, au même échange, au même article. Ce sont, interview après interview, toujours les mêmes questions, concerts après concerts, ville après ville, tournée après tournée, année après année : « Et ça, ça a duré douze ans. Le groupe a existé pendant douze ans. Et la première année, c'était ça et la deuxième année aussi, et ainsi de suite. »

Tous les ans, le groupe participe aux mêmes festivals, se produit dans les mêmes lieux et donne des interviews pour les mêmes médias. Mais les journalistes rencontrés une année, évoluent et partent vers d'autres horizons, remplacés aussitôt par de nouveaux entrants dans le champ, qui font la même pige.

> Et par exemple, moi j'ai le souvenir de m'être retrouvé avec des articles qui étaient sur trois ou quatre années d'affilées les mêmes articles. Un copié collé du premier article avec une photo… de Noir Désir souvent. On trouvait une photo de Noir Désir sur notre papier. Une erreur du journaliste…

Le turn-over permanent des journalistes qui disparaissent, cédant leur place aux plus jeunes, donne au groupe l'illusion de stagner, de rester immobile.

> Il y a une circulation permanente, finalement c'est toi qui es figé. Ca circule en permanence de l'autre côté, c'est que du sang neuf, et toi pour le coup, tu reviens à chaque fois en arrière.

La relation à la presse témoigne de l'échec relatif du groupe et de sa sinistre stagnation ou de son enlisement.

Mythe et réalité

Julien fait ainsi le récit d'une précarité qui s'éloigne de la bohème idéalisée et se rapproche du portrait du jeune travailleur précaire et exploité.

Le discours sur soi et sur son parcours n'est bien sûr pas exempt des motifs de la bohème comme le moment de la jeunesse, mais également ce temps ou « la carrière artistique se voit investie non plus comme un métier où l'on gagne sa vie […], mais comme une vocation […] » (Heinich, 2005 : 29). Julien affirme savoir qu'il ne gagnera pas d'argent avec la musique, mais sans toutefois y accorder d'importance véritable, l'essentiel étant de faire de la musique, entre copains tout aussi insouciants que lui. Il entend ainsi prolonger une forme d'adolescence, sans le sou mais libre et heureuse, sur laquelle il porte un regard attendri. Il rapporte une vie en marge menée par des adolescents qui « foncent tête baissée », réalisant leurs rêves d'enfant, « tout ce qu'on imaginait quand on était môme : les groupies, les tournées, les télés, les radios, les interviews, les répétions quinze jours d'affilée ».

Mais rapidement la difficile expérience des tournées et du quotidien laborieux du groupe se révèle au musicien, qui fait le deuil de ses représentations attendries et idéalisées de la vie d'artiste. Si le bohème vit en marge, « hors hiérarchie, capable de se frotter aux extrêmes de l'échelle sociale, mais soucieux d'en éviter le milieu, incarné par le "bourgeois", l' "épicier", le "philistin" »

(*ibid.*, 2005 : 35), le bassiste de Oneyed Jack se retrouve quant à lui pris dans un système de contraintes, d'obligations, de devoirs, qu'il doit respecter et respecte en effet. Il fait face à des techniciens, des directeurs de lieux, des journalistes, à des professionnels avec lesquels il engage et entretient des relations professionnelles, également régies par tout un ensemble de règles et de contraintes auxquelles il se soumet. Il « navigue » dans un univers réglé comme une horloge – une « mécanique » bien huilée – au sein duquel chacun a une place parfaitement définie, un rôle préétabli, impliquant gestes et attitudes répétés sans cesse conformément à la règle.

La vie d'artiste décrite par Julien est une vie de routine, ne laissant que très peu de liberté et de marge de manœuvre, et n'offrant guère d'espoir de changement. Mois après mois, année après année, la réalité de cette existence sur les routes, de ville en ville et de scène en scène, s'éloigne de la bohème ; de sa version idéalisée (le « choix d'une vie marginale dédiée à la vocation »), aussi bien que de sa version cynique (la « résignation, faute de mieux, à une relégation vécue comme héroïque ») (*ibid.*, 2005 : 37).

La figure du « génie inconnu » associée à l'artiste bohème est remplacée par celle du travailleur précaire. L'aventure romantique est remplacée par la routine laborieuse. Et c'est en vain que Julien cherche dans son expérience de musicien les motifs d'une bohème artistique.

> Et au bout d'un moment, ce côté un peu rock'n'roll, tu le cherches. Ce côté un peu d'aventure… si tu veux, tu as beau déménager, tu as beau te déplacer, c'est pareil en fait. En fait, tu vois rien […]. C'est ce que je ressens par rapport à ça maintenant. Par rapport à toute cette vie de groupe un peu triste qu'on a pu avoir. Et ça, ç'a un peu tué tout le côté fou qu'on a pu avoir à côté.

L'artiste en travailleur précaire

Le quotidien de Julien est aux antipodes des représentations sociales de l'artiste et de l'activité artistique telles qu'elles sont rapportées par Pierre-Michel Menger. À l'instar de beaucoup d'artistes, Julien énonce clairement les « limites du réenchantement idéologique » et réduit les illusions, grandeurs et idéaux du travail artistique « au format des expériences ordinaires du travail » (2002 : 54-55). Il dresse finalement un portrait de lui-même très proche de celui de l'artiste en travailleur proposé par le sociologue.

Julien apparaît en effet « comme une figure exemplaire du nouveau travailleur », loin « des représentations romantiques, contestataires ou subversives de l'artiste » (Menger : 2002 : 8). La réalité de son quotidien et de ses activités témoigne de ce que « les activités de création artistique ne sont pas ou plus l'envers

du travail, mais […] l'expression la plus avancée des nouveaux modes de production et des nouvelles relations d'emploi engendrés par les mutations récentes du capitalisme[9] ».

En tournée sur les routes – bien loin de la figure de l'artiste créateur, original, bohème, insoumis et libre –, Julien semble incarner le travailleur précaire du futur. Sa description du métier de musicien réunit en effet l'ensemble des caractéristiques non pas seulement du travail fragmenté mais de son versant le plus précaire. L'incertitude sur le cours de la carrière, l'hyperflexibilité contractuelle, la concurrence intense, la multiplicité d'employeurs, et les formes d'emplois de très courte durée se combinent à de difficiles conditions de travail : le stress, la dangerosité et le risque, la répétition et la routine, la fatigue et l'ennui, le temps libre asservi par le temps de travail, la très longue période d'entrée dans la carrière, l'importance du travail non déclaré et la multiplicité de situations conflictuelles ou humiliantes.

> Mais on ne vivait pas bien, on était des smicards, tout en travaillant énormément, en fait. On pensait pas qu'on travaillait, mais on travaillait, pris par ça. […] Cette période-là était très difficile parce qu'on manquait de recul, de regard sur soi[10].

Julien est ainsi prisonnier d'un système de relations de pouvoir et de domination qu'il subit et qui peut le conduire à s'auto-déprécier et à nier la réalité de son investissement, de ses sacrifices, en un mot de son travail même.

Passages

No One Is Innocent

Julien rencontre, grâce à Greg (batteur de Mojo), Marc Gulbenkian, le chanteur de No One Is Innocent, et ils remontent tous trois le groupe en 2004. Ils font 2 albums, 200 concerts, et partent en tournée (de 2004 à 2007), avec des « cachets dignes de ce nom, des vrais salaires, avec une vraie équipe autour de techniciens, avec des backliners, avec un technicien qui s'occupe de ton matériel ».

9. L'hypothèse de Menger est plus exactement qu'elles sont revendiquées comme telle.

10. Julien touche 600 francs par mois les cinq premières années avec Oneyed Jack, puis 600 euros mensuels les années suivantes. Les Assedic lui versent une vingtaine d'euros par jour en période de non-emploi.

Julien reproduit, avec le groupe No One Is Innocent, le même schéma qu'avec Oneyed Jack, mais dans des conditions autrement plus confortables :

> Pour le coup, on est passés dans un autre niveau, mais toujours dans un truc très écrit, toujours dans un schéma rigide, l'histoire du taboulé, toujours ce schéma-là mais avec un peu plus d'élégance, un peu plus classe quoi. C'est pas les mêmes hôtels, c'est pas les mêmes transports, on est en tour bus, dans des gros bus, avec des couchettes, un vrai truc. On est cinq musiciens, 10-12 techniciens qui suivent le groupe partout.

L'équipe technique est à présent accueillie dans chaque lieu par l'équipe locale et « prépare le terrain », de sorte que les musiciens, libérés de ces tâches, n'ont plus qu'à jouer le soir venu. Fatigue et stress sont nettement moins importants du fait de cette division des rôles et de l'amélioration considérable des conditions de tournée, de voyage et de logement. Les conditions de jeu s'en trouvent nettement améliorées.

33. Julien avec No One Is Innocent. La Cigale, Paris, octobre 2004, Révolution Tour.

© Pidz

Le groupe bénéficie d'un cadre professionnel, qui lui permet de se consacrer à la musique, et de se spécialiser. En même temps qu'il abandonne à l'équipe technique les tâches techniques, il laisse la gestion de la tournée à des professionnels.

Les membres du groupe sont donc plus libres, plus autonomes. Choyés comme « des bibelots ». « Avec Oneyed Jack, on ne mangeait pas aux heures voulues, on mangeait quand on pouvait, parce qu'on faisait les premières parties, on décidait rien, c'était imposé. Tandis que là, le matin, on te demande à quelle heure tu veux manger, où, quand… » Ils ne sont plus otages d'un emploi du temps infernal. « Les voyages se font de nuit. Ou bien tu dors à l'hôtel et t'as un train le lendemain qui t'emmène à la salle. Et tu dois y être à 18 h et pas à 12 h quoi. La différence est là, c'est plus confortable. »

La tournée avec MC Solaar. La croisière s'amuse

Julien interrompt sa collaboration avec No One Is Innocent et participe à divers projets, notamment comme réalisateur de clips (pour Zazie), de dvd (pour Tryo), de directeur musical (pour Christophe Mali). Puis il rencontre Mathieu Rabaté[11] qui le « branche » sur la tournée du chanteur rappeur MC Solaar. Julien accède alors à un nouvel univers, celui du « mercenariat ». « Là tu es vraiment musicien. Musicos pour le coup […] tu joues des morceaux qui ont déjà été écrits. » Le musicien est au service du chanteur-auteur-compositeur, il est maintenant un employé de luxe.

Il est nettement mieux rémunéré, puisqu'il touche désormais de 400 à 800 euros par jours (selon qu'il effectue des « télés » en période de promotion). Il peut gagner 4 000 euros net en dix jours (selon le nombre de dates de concert) et « faire des mois à 10 ou 12 000 euros net ».

Il effectue dix jours (de 10 h à 21 h 00) de résidence pendant lesquels le groupe met en place et répète les morceaux. Il apprend 70 morceaux par cœur, participe aux arrangements avec le batteur. Puis vient le moment des télévisions promotionnelles et de la tournée.

> Et donc là, tu es bichonné. C'est une grosse équipe, il y a beaucoup de monde. C'est un petit cirque, c'est un petit Barnum, avec plein plein d'équipes, des équipes techniques, etc. Et puis tu as 4 musiciens avec MC Solaar, et ils sont un peu les bibelots, les mecs essentiels […] c'était très luxe, très chic. Tu es en avion, en jet, en train… On avait des bus, les hôtels, c'était des 4 ou 5 étoiles. Voilà, on était dans une configuration de grosse tournée, de tournée de grosse star.

Julien décrit un fonctionnement très différent de celui que connaissent des groupes comme Oneyed Jack ou No One Is Innocent.

Le musicien est surprotégé, véritable « bibelot de luxe », objet du plus grand soin et de toutes les attentions. « Sur la tournée Solaar, j'avais un mec qui s'appelle Lolo, Laurent, qui s'occupait… qui faisait mon backliner, c'est-à-dire qu'il s'occupait de monter mon matériel, de changer mes cordes tous les jours, c'est mon technicien personnel. » Totalement pris en charge, Julien n'a plus qu'à se préoccuper de son jeu, de sa performance artistique, et va pouvoir ainsi l'accomplir dans les meilleures conditions.

Il ne fréquente ni ne voit plus guère les équipes d'accueil ou les équipes techniques. Il arrive au tout dernier moment dans la salle de concert, à 19 h 30

11. Batteur entre autres de Zazie, Indochine, H.-F. Thiéfaine, Alizée, Trust, Mylène Farmer, MC Solaar, Raphael, C. Willem, Grégoire…

ou 20 h 00, une demi-heure avant de jouer, alors que tout est déjà préparé et en place (installation du matériel, balances, etc.).

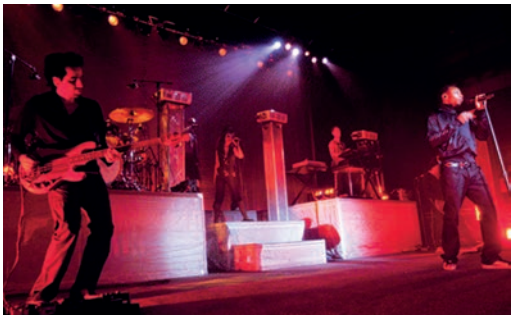
> Par exemple, si je jouais demain, moi, avec Solaar, j'aurais un avion à 16 h 30, j'arriverais à Nice à 18 h 15, et puis un hélico ou je sais pas quoi qui m'emmène à Monaco ou je sais pas où. À 19 h, j'arrive à la salle. Donc finalement, à 16 h 30 ou 17 h, j'attaque ma journée.

Les techniciens, eux, partent la veille et voyagent toute la nuit pour arriver le lendemain à 7 h 00 à Nice ou Monaco. Ils « montent » entre 7 h 00 et 19 h 00. Puis ils effectuent le démontage jusqu'à deux heures du matin et reprennent le bus pour arriver dans une autre ville, une autre salle, le lendemain. Ils peuvent travailler ainsi jusqu'à 16 ou 17 heures par jour. Le musicien ne participe pas réellement à la vie de ce « grand cirque barnum ». Il prend l'avion, loge dans un grand hôtel, et après le concert, fait la fête avec l'artiste vedette, les autres musiciens et les gardes du corps en charge de la sécurité.

La période de fête est elle aussi totalement prise en charge par des professionnels qui s'assurent que l'endroit est sécurisé, et prêt à accueillir la troupe.

> Parce qu'il y avait un ou deux gardes du corps tout le temps. C'est eux qui gèrent le planning des soirées. Les gardes du corps dans les grosses tournées comme ça, c'est aussi le chef de la sécurité, ils font en sorte que les artistes rentrent partout, que le carré V.I.P. soit prêt.

De sorte que tout est mis en œuvre pour que le musicien n'ait qu'à se concentrer sur son jeu, puis qu'il n'ait qu'à faire la fête.



34. Julien avec MC Solaar. Aeronef, Lille, décembre 2007.

© Pidz

Les rencontres

Julien fait « des rencontres », et construit progressivement une carrière de musicien, de groupe en groupe (Route 66, Oneyed Jack, Mojo, No One Is

Innocent, MC Solaar, etc.). Chaque nouvelle formation musicale (fondation ou intégration) ou nouveau projet étant présenté comme une avancée dans l'installation de la pratique et le résultat de rencontres.

Trouver un manager, enregistrer un disque, signer un premier contrat professionnel, obtenir des dates de concerts, etc., chaque nouvel élan, chaque avancée, chaque progression dans la carrière individuelle et collective sont présentés comme les fruits plus ou moins directs de rencontres.

Julien « rencontre » ainsi les membres de Oneyed Jack, puis Greg, le batteur de Mojo, qui l'introduit auprès de Curtis, le chanteur du groupe que Julien intégrera pour quelques mois et 30 ou 40 dates en Europe. Puis à nouveau une rencontre bousculera sa destinée : celle du chanteur de No One Is Innocent, toujours par l'intermédiaire de Greg. No One Is Innocent cherchait un bassiste, et connaissait le style de jeu de Julien. Aussi, n'a-t-il pas passé d'audition. C'est là une constante dans le parcours de Julien qui ne se prêtera jamais à cet examen malgré ses différents passages de groupe en groupes. C'est également par le biais d'une rencontre qu'il collaborera avec le groupe Tryo (qui avait signé dans le même label de Sony – Yellen Music – que Oneyed Jack), puis avec Solaar.

> Et puis, j'ai rencontré un mec qui s'appelle Mathieu Rabaté, qui est le batteur de Zazie, d'Indochine à la base[12] et qui avait vu mon boulot, et qui m'a proposé de venir faire la basse chez MC Solaar […]. Et pareil, j'ai pas auditionné, il m'a proposé, j'ai « ok » et on est partis pendant un an et demi, on a fait une tournée d'un an et demi jusqu'en novembre 2008 avec MC Solaar.

Le thème de la rencontre est particulièrement récurrent lors des entretiens conduits auprès des musiciens (Tassin, 2004 : 133). Le parcours, raconté par le musicien, est toujours jalonné de rencontres qui sont autant d'étapes décisives dans la modification du destin. Effectivement prépondérantes dans l'obtention d'un contrat ou la participation à un projet, elles jouent un rôle essentiel dans l'évolution du musicien, sa circulation d'un groupe à l'autre, d'un milieu, d'un projet, d'un réseau à un autre. C'est la raison pour laquelle le récit autobiographique de Julien fait la part belle à cette thématique. Enregistrements d'un disque, répétitions et résidences, concert donné ou auquel on assiste, promotion d'un album sont autant d'événements de la vie musicienne perçus et présentés comme propices aux rencontres, comme des « temps » de rencontre. Les labels ou maison de disques, les studios d'enregistrement, les salles de concerts, les plateaux

12. Batteur entre autres de H.-F. Thiefaine, Alizée, Trust, Mylène Farmer, M.C. Solaar, Raphael, C. Willem, Gregoire…

télévision ou locaux de stations de radio sont relus comme des lieux – des espaces – de rencontres.

Les groupes tournent ensemble, se connaissent. Le système des tournées, des festivals, des premières parties les met en relation et les amène à se rencontrer, à se lier. Certains musiciens tournent dans plusieurs groupes, travaillent beaucoup, avec des artistes différents, sur de nombreux projets, et deviennent (à l'instar de Greg ou Mathieu Rabaté) des personnes ressources, des médiateurs. L'expérience même du musicien le conforte dans sa certitude que la rencontre (et le système de relations informelles) est essentielle et qu'il lui doit sa carrière. Elle vient en effet suppléer des formes relativement rares et de faible importance de recherche d'emploi (candidatures, envois de CV ou CD/DVD, participation à des castings ou auditions, concours, etc.).

Mais au-delà de cette importance objective, la rencontre fait l'objet d'un discours et d'une représentation valorisants : le parcours est relu comme un destin se transformant à la suite de coups du sort, de coups de chance, et non comme le résultat de la cooptation. Le récit des amitiés et des hasards heureux remplace l'analyse du fonctionnement des réseaux, des formes de pistons ou parrainages. La thématique de la rencontre, qui structure le récit autobiographique, fait du parcours non pas une carrière, mais un cheminement aventureux plus conforme à la représentation romantique de l'artiste et au régime vocationnel.

Circulations géographique et sociale

Julien se déplace beaucoup géographiquement, de ville en ville, parfois de pays en pays, lors des tournées internationales. Il est musicien sur la route, en mouvement permanent et en perpétuelle circulation : c'est même ce qui le caractérise (il donne 100 concerts par an avec Oneyed Jack, 200 concerts en trois ans avec No One Is Innocent, effectue un an et demi de tournée avec MC Solaar).

Il évolue dans un milieu – un circuit – composé de professionnels dont le métier consiste à organiser la circulation des musiciens et groupes, et de lieux : les lieux phares des différentes scènes locales (les salles de concerts, les festivals, certains lieux en marges comme les squats) qui sont autant d'étapes dans ce circuit [13].

13. Parmi les lieux de diffusion où se produisent les groupes, Guibert (2007 : 306) distingue des lieux relevant de l'éducation populaire ou de l'animation socioculturelle (MJC, maison de quartier), des lieux relevant de l'économie privée lucrative (café-concert), des lieux en marge (squats), ou des lieux institués tels que les Scènes de Musiques Actuelles, les SMAC. Hein (2006 : 63) distingue quant à lui les lieux spécialisés (petites et grandes salles de spectacles, discothèques), les lieux non spécialisés (bars, cafés-concerts, squats, auditorium Fnac, universités, etc.) et les lieux polyvalents (MJC, centres culturels, salles polyvalentes, etc.).

L'organisation de cette circulation et les moyens de transports se transforment considérablement, à mesure que le *musicos* s'engage dans la carrière, et passe de groupe en groupe, jusqu'à devenir, à l'instar de Julien, un musicien réputé, et employé par des chanteurs-vedettes. Le rapport de force entre le tourneur-manager du groupe et les directeurs de salles du circuit évolue en faveur du premier, au détriment des seconds. L'organisation d'une tournée dépend en effet de l'équilibre entre l'offre musicale et la demande des lieux de diffusion.

Les conditions de transport se modifient elles aussi de façon importante, avec des conséquences évidemment considérables sur le jeu et la prestation musicale. Au sein de la formation Oneyed Jack, Julien circule avec : « un mini bus, 9 places maximum, donc 6 musiciens, 3 techniciens : un mec aux lumières, un mec au son et un chauffeur qu'on appelle le tour manager, qui s'occupe de gérer la tournée. C'est pas possible. » Angoisse, peur, promiscuité, ennui, difficultés relationnelles, fatigue morale et physique sont les conséquences de ce moyen de transport long et précaire. L'ensemble des formations du type de Oneyed Jack voyage dans ces conditions, et effectue le même circuit. Ils louent tous les mêmes minibus, voyagent sur les mêmes routes et se produisent sur les mêmes scènes. Ils se connaissent, se croisent, partagent leurs expériences.

Circulent dans ce petit monde des histoires de groupes endeuillés par la perte d'un membre qui a péri dans l'accident d'un de ces minibus.

> Et il y a une société maudite. Il y avait plusieurs loueurs de minibus, dont un qui n'était pas cher et qui pouvait te louer un bus la veille pour le lendemain. Cette société qui s'appelle K. existe encore. Et No One, Lofofora, Sept, ils se sont tous renversés avec leurs camions. […]. K., ils étaient connus, tout le monde utilisait leur minibus, parce qu'on n'avait pas les moyens de faire autrement, mais tout le monde savait qu'on avait beaucoup de chance de se viander. Pour te dire, on les appelait « La société de la mort ».

La dangerosité de ces longs trajets en minibus fait partie d'un savoir partagé par ces groupes de la scène amplifiée française. La connaissance de ces risques, de ces histoires d'accidents, constitue l'un des aspects de la culture de ces groupes de musiciens.

En changeant de groupe, de niveau et de statut, Julien change de moyen de transport : le minibus devient « tour bus » : un bus de grande dimension, avec couchettes, qui permet un voyage plus confortable (moins de promiscuité, moins de bruit, moins de danger et la possibilité de dormir durant le trajet). Le temps passé sur la route n'est plus un temps perdu, sacrifié, ni un temps éprouvant pour les nerfs, le corps et l'esprit, mais un temps réparateur.

Avec MC Solaar, les trajets se font en avion. Le musicien est totalement pris en charge : « On est des bibelots. On nous transporte, on nous emmène. » Il arrive une demi-heure avant le concert et n'a plus qu'à « enfiler » sa basse et jouer. Il ne connaît plus que le luxe des voyages en classe affaires, en taxi, TGV, avion, parfois en avion privé. Il voyage à présent seul ou avec les autres musiciens, mais sans les techniciens.

Les relations professionnelles. Du bizutage à la souveraineté

D'une formation à l'autre, Julien s'installe toujours davantage dans la « carrière » de musicien, gagne en légitimité à ses yeux et aux yeux des professionnels – notamment des équipes techniques – avec qui il entre (ou n'entre plus) en relation. Les années passant, il gagne en expérience, renforce son habitus de musicien, développe sa maîtrise à la fois de la pratique de l'instrument, et de la gestion des rapports sociaux avec l'ensemble des acteurs du « monde du rock » (public, pairs, tourneur, diffuseur, techniciens, etc.), et il voit grandir sa propre renommée de bassiste et celle des formations dans lesquelles il joue. Le regard porté sur lui change, de même qu'évoluent les relations entretenues avec les professionnels, les équipes techniques notamment.

Avec Oneyed Jack, il se trouve dans une situation inconfortable, contraint au dialogue avec des techniciens – plus âgés, plus expérimentés – sur un terrain qu'il ne maîtrise pas (la technique).

> Avec tous les techniciens autour qui se foutent un peu de ta gueule. Au début, t'es toujours un peu bizuté. T'es un nouveau, donc l'équipe locale te regarde de haut. Parce qu'évidemment tu connais rien. Donc, t'es naïf, tu sors des conneries […]. On devait expliquer des métiers qu'on ne connaissait pas… C'était tendre une perche pour se faire taper dessus. Tu peux pas arriver et dire : voilà, je veux ça, ça, à un technicien son qui connaît mieux son métier que toi… On arrivait à poil. On n'avait pas de techniciens, on n'avait pas d'équipe.

Entre No One Is Innocent et l'équipe technique d'accueil, la relation est tout autre. Les musiciens confirmés et reconnus ont droit à des égards, et laissent à leur propre équipe technique le soin de la préparation, du travail, et de la relation avec l'équipe d'accueil.

> Comme on était un groupe connu, on était bien accueillis, par des bons techniciens, on avait tous un background, un vécu dans la musique suffisamment important pour que toutes les équipes soient respectueuses et puis surtout, maintenant, c'était pas nous qui étions accueillis, c'était nos techniciens.

Avec MC Solaar, l'absence de relations entre musiciens et techniciens est plus patente encore. Le musicien « bibelot » et « mercenaire », hyperspécialisé et surprotégé devient un être à part avec lequel il n'est plus de contacts envisageables. Julien n'effectue plus les balances et ne passe plus guère de temps dans la salle. Il se trouve sur les lieux du concert le seul temps d'un passage en loge et de sa prestation sur scène. À mesure qu'il « grandit » comme musicien, il s'éloigne des techniciens de l'équipe d'accueil et de l'équipe technique du groupe. Il ne voyage plus avec eux, ne loge plus dans les mêmes hôtels, ne touche plus les mêmes cachets, n'a plus le même emploi du temps, ne partage plus les mêmes expériences, n'affronte plus les mêmes difficultés. Il entretient avec eux une relation davantage professionnelle (ce sont des professionnels) qu'amicale (les techniciens de Oneyed Jack étaient d'abord des copains) parce que les techniciens eux-mêmes ont changé de statut. Julien passe d'une situation de novice chahuté et dominé (contraint d'expliquer la régie au régisseur expérimenté qui le remet aussitôt à sa place) à une situation privilégiée de souveraineté absolue (il n'a plus à s'occuper de ces aspects techniques).

Les relations avec le public se transforment également. Julien, en devenant « musicien », s'éloigne de son état d'auditeur, d'amateur de musique, et de son public. Avec Oneyed Jack, la différence entre les musiciens et le public ne se prolonge guère au-delà du concert. La séparation artiste/public ne dure en réalité que le temps de la prestation. L'après-concert est le théâtre d'une très grande proximité avec le public, composé même au début de copains, de pairs. La fête qui suit le set rassemble et réunit musiciens et spectateurs, sans plus réellement les différencier. Le verre offert demeurant l'ultime signe distinctif, le dernier privilège de l'artiste.

> Dans une petite salle de 150 places, et après les gens boivent des coups et tu les rencontres. Et c'est même des endroits où quelques fois, tu dors au-dessus. Parce qu'ils font hôtel. […] Tu es en permanence proche d'eux, tu passes les soirées avec eux, tu fais les fêtes avec eux.

Avec No One Is Innocent, les salles se font plus grandes, la notoriété est plus importante, et le groupe est moins disponible, la distance plus marquée. Cette distance s'accroît à mesure que Julien, en devenant « musicien », se différencie de celui qui assiste à son concert, et à mesure qu'il participe à des projets artistiques (tournée avec No One, plus encore avec MC Solaar) dont le cadre impose la distance (les fêtes après concert n'ont plus lieu dans la salle elle-même ou le café-concert, mais dans une boîte à la mode où n'entre pas qui veut). Cette distance nouvelle est même assurée par le service d'ordre des lieux de concert et le service de sécurité qui accompagne les musiciens.

Les relations dans le groupe. De la fraternité adolescente à l'individualisme mercenaire

En passant d'une formation musicale à une autre, Julien expérimente différents modes de fonctionnement, différents types de relations entre musiciens, et différents statuts. Dans le groupe Oneyed Jack domine un fonctionnement à la fois démocratique et anarchique. L'égalité la plus totale règne dans la formation. Les membres ont fondé le groupe ensemble (même si le guitariste et le chanteur jouaient déjà ensemble et lui ont donné son nom). Tous participent à la composition et à la création des morceaux qui s'effectuent de façon collective lors de *jams* à partir le plus souvent d'une ligne ou de chant. Les quelque 70 morceaux ont tous été signés par l'ensemble du groupe.

> Comme on était complètement anarchiques, il n'y avait pas de direction musicale précise, on construisait ça ensemble, en groupe. On partait souvent d'une ligne de basse, de chant, et on construisait en groupe. On était vraiment un groupe, on écrivait ensemble.

Tous sont logés à la même enseigne : les six musiciens et les trois techniciens, l'ingénieur du son, le régisseur lumière et le tour manager qui est aussi le chauffeur du groupe. Ils voyagent ensemble, logent dans les mêmes hôtels, touchent les mêmes cachets.

Le caractère fusionnel et anarchique du groupe est renforcé par la jeunesse de ses membres, les valeurs libertaires partagées et par les épreuves traversées, qui contribuent à les rapprocher et à les souder. « C'était un peu l'anarchie entre nous, mais autour de nous, il y avait un système qu'on devait respecter, technique, artistique, etc. […] on était comme des frères ados, complètement laissés, abandonnés. » L'esprit communautaire, libertaire et collégial règne au sein de ce groupe de copains plongé dans un monde hiérarchisé, réglé et autoritaire. Les jeunes gens doivent se plier aux règles, subir humiliations, rappels à l'ordre, vindicte, et finalement s'adapter, se conformer à un système. Mais entre eux, domine une anarchie joyeuse et insouciante.

La structure de la formation du groupe No One Is Innocent est différente. Le chanteur Marc Gulbenkian est fondateur du groupe et codétenteur avec Universal de la marque déposée No One Is Innocent. Il est le chef – statutairement –, celui qui détient en dernier ressort le pouvoir de décision. Julien prend donc part à un projet déjà existant et expérimente des relations hiérarchiques de pouvoir au sein du groupe.

> C'est le chanteur qui a signé le contrat il y a très longtemps et comme nous on est tous arrivés après […]. Donc c'est Marc qui tranche,

> nous, on est tous libres d'écrire des lignes, de faire des choses comme ça, de participer (au travail d'écriture et composition) mais il a le final cut, il tranche […]. Pour le coup, le chanteur, il a écrit les morceaux qu'on va jouer, et donc c'est le chef. Il y a un patron […] une sorte de gardien du temple quoi.

Cependant, les relations au sein du groupe restent chaleureuses. Le travail de création, d'écriture et de composition, de mise en place s'effectue toujours de façon collective. Davantage de sérieux, de rigueur caractérise le groupe et son travail, dans un contexte plus facile et moins éreintant. La diminution de la fatigue, de la pression et du stress liée à un meilleur confort et à une organisation et un cadre plus professionnels pacifie chacun et facilite les rapports. De même qu'un premier clivage s'effectue entre le groupe et l'équipe technique, une distinction s'opère entre chanteur et musiciens.

Lorsque Julien intègre l'équipe de musiciens de MC Solaar, il signe un contrat de musicien au service de l'artiste. Il ne fait plus partie d'un collectif, comme en témoigne le nom même du projet artistique. Musicien au service d'une tête d'affiche reconnue, Julien expérimente une forme de hiérarchie implicite qui se fonde sur la renommée acquise auprès du public bien davantage que sur la compétence, le mérite ou le verdict des pairs. Il découvre la « frontière invisible mais très opérante entre les stars et le personnel de renfort, entre les "P.-D.G." et les "valets" de la musique » (Coulangeon, 2004 : 59).

Le processus de différentiation, de division du travail, de distinction des fonctions, s'accentue ainsi que le degré de rationalisation des actions de tous. Julien tient un rôle et occupe une fonction spécifique, parfaitement définis et délimités. Il a des droits et des devoirs, des conditions de travail particulières, un emploi du temps particulier, une sphère d'activité autonome. Les relations hiérarchiques et statutaires sont plus importantes et mieux précisées. Les savoirs et compétences sont parfaitement reconnus ; ils définissent chacun[14]. Chaque participant possède une identité professionnelle (ou artistique) bien établie et identifiée. Les inégalités sont maintenant très marquées : les modes de transports, loges, hôtels, loisirs, temps de travail ne sont plus communs ni partagés par le chanteur MC Solaar, les musiciens, les techniciens. Le temps de fréquentation des musiciens, de l'artiste vedette, ou de l'ensemble des membres de l'équipe

14. Cette organisation hiérarchisée du travail reste cependant plus souple que celle qui prévaut dans le domaine de la musique savante. La séparation des fonctions (d'exécution, direction, interprétation, création) est ici moins marquée et moins figée, Julien participant dans une certaine mesure à la production d'un son collectif. La division des rôles, la distinction entre les métiers et la hiérarchisation des fonctions qui organisent les orchestres de musique savante ne trouve en effet pas d'équivalent dans les autres domaines musicaux (Coulangeon, 2004 : 54).

(depuis l'ingénieur du son jusqu'au responsable de la sécurité) est réduit à son strict minimum. C'est un temps entièrement dévolu au travail, aux relations professionnelles, à l'exception du temps de la fête qui ponctue encore et toujours les concerts.

Julien, en quittant No One Is Innocent et plus encore Oneyed Jack pour MC Solaar, quitte un « état primitif d'indivision », où « l'art se mêle à l'amitié, à la morale, aux valeurs sociales et politiques », une « configuration *de relations d'interdépendance* dans laquelle les êtres ne sont pas totalement interchangeables », proche de la « famille » ou du « groupe primaire » (Brandl : 2002), pour une configuration hiérarchisée, dans laquelle, hormis l'artiste vedette, « tout le monde est remplaçable, même le musicien (mais pas le jour même) » et dans laquelle le rapport à l'autre dépend des propriétés objectives de la position davantage que des propriétés subjectives de l'individu. Du groupe Oneyed Jack à l'équipe artistique de MC Solaar, Julien passe d'une solidarité mécanique, par similitude, à une solidarité organique, par statut, selon la typologie durkheimienne.

Du Nous au Je. La naissance du musicien

En même temps que s'effectue le passage d'une forme de sociabilité à une autre, d'un type de solidarité à un autre, s'effectue le passage d'un « nous collectif », d'une « entité », à un « Je » individualisé. L'affranchissement de Julien par rapport au groupe, au collectif, se construit à mesure que l'assurance se renforce, que la technique grandit, que la reconnaissance arrive, que l'identité de musicien s'affirme à ses propres yeux et à ceux des autres, des divers acteurs du monde du rock.

Le caractère fusionnel, libertaire, démocratique, communautaire, adolescent, du groupe Oneyed Jack le conduit à constituer une entité. Chacun voit sa personnalité, son identité se dissoudre dans le collectif. En tant que musicien, chacun est au service du groupe. L'identité individuelle, lorsqu'elle apparaît, est réduite à un prénom, le nom de famille disparaissant le plus souvent (lors des interviews, des articles consacrés au groupe, sur la pochette des disques). Ce caractère fusionnel est remarquablement illustré par la signature commune des morceaux (Oneyed Jack) et par le visuel de la pochette du premier album Cynique (Sony, Yelen Music, 1996), montage photographique qui fusionne les visages des membres du groupe. Les succès et plus encore les échecs du groupe témoignent de la disparition des individualités au profit de l'entité Oneyed Jack. Lorsqu'un conflit oppose un des membres du groupe à un directeur de salle, c'est l'ensemble du groupe qui en subit les conséquences.

> Et en tant qu'entité, t'es détesté. C'est-à-dire que, dans le groupe, on était un ou deux à pas être désagréable, par contre à subir… Parce que quand t'arrives, t'es un groupe, t'es une entité. Tu fais partie du groupe,

> donc l'entité, c'est le groupe, t'en fais partie. Point. Si y en a un qui fait le con, ben toi t'es un con, parce que tu fais partie du groupe.

Puis, de formation en formation, de projet en projet, Julien gagne en autonomie. Il se retrouve dans des configurations où le lien professionnel prend le pas sur le lien amical, où la distance remplace la fusion, où la collaboration remplace l'affection ; des configurations au sein desquelles chacun a son identité propre, son statut, sa fonction, son rôle. Il acquiert une véritable identité de musicien, à mesure que son travail individuel et que sa compétence propre sont identifiés et reconnus, et qu'ils lui valent d'être sollicité et engagé.

Il devient « musicien » aux yeux des autres, qui lui reconnaissent ce statut et cette compétence, et à ses propres yeux, lui qui s'est longtemps considéré comme un imposteur, un « filou », ou un « escroc » :

> Alors, avec Oneyed Jack, je me voyais comme un… groupe de potes, un groupe. C'est-à-dire que le mot « artiste », « musicien »… Musicien, j'avais un peu honte de dire que j'étais musicien, parce que j'avais pas les compétences, au début en tout cas, pour être musicien, enfin tu vois, j'étais pas assez…

Mais l'engagement total, la multiplication des collaborations et participations à des projets artistiques, les formes de reconnaissance (sollicitation des pairs et propositions d'engagements, ventes de disques, admiration du public) le conduisent à se définir comme musicien.

> Mais à un moment je me suis dit, oui je suis musicien, parce que je jouais avec plein de gens. Ben voilà, t'es musicien. Là je me disais « tu peux

© Pidz

35. Julien avec No One Is Innocent. Le Splendid, Lille, mars 2005, Révolution Tour.

> assumer ce nom, parce que finalement tu l'es, parce que t'en vis, tu travailles avec des gens […], des gens achètent au bout d'un moment un billet de concert ou un disque, pour toi ». C'est là qu'au bout d'un moment tu te dis « bon y a un mec qui met 10 euros sur ta tête, donc t'es un musicien ».

Passages

De Route 66 à Oneyed Jack, de No One Is Innocent à Mc Solaar, Julien a expérimenté une multitude de situations, fréquenté quantité de salles et de scènes, rencontré de nombreux acteurs du « monde du rock » et endossé divers statuts. Son parcours illustre, de façon assez exceptionnelle[15], la grande variété des situations et statuts de musiciens de la scène de musiques amplifiées.

Avec Oneyed Jack, Julien joue dans des bars, puis des petites salles de spectacle, des MJC, des structures associatives, des lieux spécialisés dans la diffusion de groupes de rock, dans des petits festivals, ou sur des petites scènes – l'après-midi – de festivals plus importants. Avec No One Is Innocent, il joue dans des salles plus grandes, plus prestigieuses (Les Zénith, La Cigale ou L'Olympia à Paris, le Transbordeur à Lyon, etc.). Il participe à des festivals importants, mais en étant programmé cette fois sur la scène principale à 21 h 00. Aux côtés de MC Solaar, Julien se produit dans les mêmes salles qu'avec No One, (Le Bataclan de Paris, L'Espace Médoquine de Bordeaux, Le Transbordeur de Lyon, L'Aéronef de Lille, etc.), ou dans des gros festivals programmant également David Bowie ou Ben Harper…

Il passe des voyages angoissants, inconfortables et dangereux en monospaces (Oneyed Jack), aux déplacements en Tour Bus (No One Is Innocent), puis avions et TGV (MC Solaar). Il connaît les logements de fortune, chez des connaissances, dans des petits hôtels (avec Oneyed Jack), des moins modestes (No One) ou dans des hôtels de luxe (MC Solaar).

Son activité musicale est d'abord caractérisée par une grande polyvalence. Comme tous les *musicos*, il effectue (ou prête la main à) quantités de tâches plus ou moins ingrates en plus de composer, répéter et jouer : déménager et installer le matériel, s'occuper de la régie son et lumière avec les techniciens du lieu d'accueil, effectuer les balances, assurer l'entretien de l'instrument (accordage, changement de cordes), participer à la préparation, l'organisation et la gestion de la tournée, etc. Tâches qu'il n'effectue plus ou de moins en moins à mesure que son statut évolue, qu'évolue celui des groupes dans lesquels il joue. En passant de Oneyed Jack à No One Is Innocent, il se spécialise et se débarrasse des casquettes

15. Rares sont les musiciens qui connaissent une telle évolution. Julien est représentatif, à chaque étape de son parcours, des musiciens qui évoluent à ce stade, mais son parcours est marginal et ces passages sont peu fréquents.

de roadie, technicien, régisseur, manutentionnaire, manager, organisateur, copilote, etc., pour ne plus porter que celle de musicien, de bassiste.

Exclusivement artiste, il évolue dans un cadre professionnel, et non plus parmi des copains qui ont endossé en amateurs le costume de manager ou d'agent, et à qui il prête assistance. Il se spécialise, avec MC Solaar, jusqu'à ne plus ni brancher, ni accorder lui-même son instrument avant un concert, et devenir ainsi dépendant d'un backliner qui assure à sa place la maintenance de ses basses.

Puis, installé dans la carrière musicale, reconnu comme bassiste, il s'essaie à la réalisation, et développe une nouvelle polyvalence, acteur, réalisateur, compositeur de musique de films, metteur en scène ou scénographe, directeur musical (pour Christophe Mali), etc. Il multiplie cette fois des activités nobles, liées à la création davantage qu'à l'artisanat ou la technique, et mieux rémunérées. Il quitte ainsi une forme de polyvalence pour une autre, plus lucrative et valorisée : celle des intermittents indemnisés « multi-insérés » (Coulangeon, 2004 : 191).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Becker (Howard S.), *Outsiders. Étude de sociologie de la déviance*, « Observations », Paris, Métailié, 1985.

Brandl (Emmanuel), « Figures du musicien régional des "Faits Musicaux Amplifiés" », ethnographiques.org, N° 1 – avril 2002 (http://www.ethnographiques.org/2002/Brandl).

Brandl (Emmanuel), *L'ambivalence du rock : entre subversion et subvention. Une enquête sur l'institutionnalisation des musiques populaires*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques Sociales », 2009.

Buscatto (Marie), *Femmes du jazz. Musicalités, féminités, marginalisations*, Paris, CNRS Éditions, 2007.

Coulangeon (Philippe), *Les musiciens interprètes en France*, Paris, La Documentation Française, 2004.

Guibert (Gérôme), « Les musiques amplifiées en France. Phénomènes de surfaces et dynamiques invisibles », *Réseaux*, vol. 25, 141-142, UMLV/Lavoisier, p. 297-324, 2007.

Hein (Fabien), « Ethnographie d'un groupe de rock en tournée aux États-Unis », *ethnographique.org*, n° 5.
http://www.ethnographiques.org/2004/Hein.html.

Hein (Fabien), *Le monde du rock. Ethnographie du réel*, « Musique et société », Mélanie Séteun/IRMA, Paris, 2006.

Le Guern (Philippe), « En arrière la musique ! Sociologie des musiques populaires en France », *Réseaux*, vol. 25, 141-142, UMLV/Lavoisier, 2007, p. 15-45.

Lehmann (Bernard), *L'orchestre dans tous ses éclats. Ethnographie des formations symphoniques*, Paris, La Découverte, 2002.

Menger (Pierre-Michel), *Rationalité et incertitude de la vie d'artiste*, L'Année sociologique, 3e série, Vol. 39/, 1989, p. 111-151.

Menger (Pierre-Michel), *Portrait de l'artiste en travailleur*, Paris, Seuil, 2002.

Perrenoud (Marc) (dir.), *Terrains de la musique. Approches socio-anthropologiques du fait musical contemporain*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques Sociales », 2006.

Perrenoud (Marc), « Ne faire que ça. Les *musicos* : Identités professionnelles, habitus musiciens », dans Perrenoud (R.) (dir.), *Terrains de la musique. Approches socio-anthropologiques du fait musical contemporain*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques Sociales », 2006, p. 133-161.

Perrenoud (Marc), *Les musicos. Enquête sur des musiciens ordinaires*, Paris, La Découverte, coll. « Enquête de terrain », 2007.

Rouget (Gilbert), *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Gallimard, coll. « Tel », 1990 (1980).

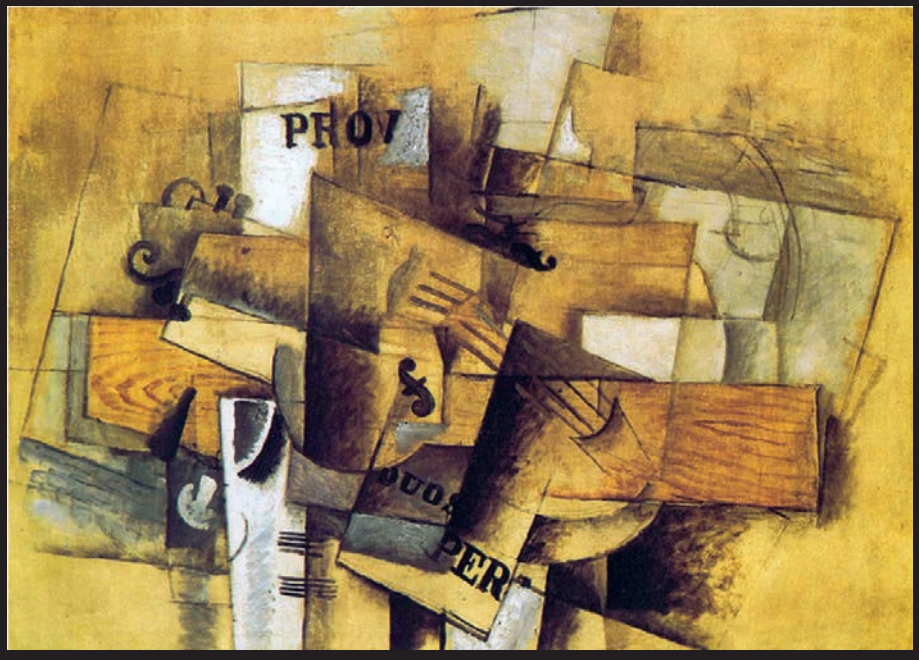
Tassin (Damien), *Rock et production de soi. Une sociologie de l'ordinaire des groupes et des musiciens*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2004.

Seca (Jean-Marie), *Vocations rock*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988.

Seca (Jean-Marie), *Les musiciens underground*, Paris, PUF, 2001.

Moulin (Raymonde), *L'artiste, l'institution et le marché*, Flammarion, Paris, 1992.

Touche (Marc), « Les lieux de répétition des musiques amplifiées », *Les Annales de la Recherche Urbaine*, 1996, n° 17, p. 58-67.



CHAPITRE 3

Des singuliers au pluriel

Nature morte au violon (ou violon et verre)
Perls Galery, New York, Georges Braque, 1913.

Des singuliers au pluriel

Circulations

Les musiques et les danses circulent : voilà qui semble aujourd'hui relever d'un lieu commun. Pourtant, les mécanismes de ce processus ne sont pas toujours documentés avec précision, et rarement dans une dimension comparative. Nous proposons ici de dépasser ce constat en nous penchant prioritairement sur les circulations des personnes, et dans une autre mesure, sur celles des objets, des genres et des savoirs [1]. Diverses formes de mobilités doivent par ailleurs être envisagées, telles que les mobilités sociales, statutaires, et contextuelles, indissociables des déplacements géographiques. Nous avons choisi de traiter chacune de ces dimensions dans deux parties distinctes. Ce sont les circulations physiques qui sont notamment abordées ici, en identifiant leurs moteurs, les changements de contexte qui en découlent, et les savoirs revendiqués ou mobilisés.

Notre attention se portera sur la façon dont s'élaborent ces circulations et sur le type de réseaux de relations mobilisés. Quels sont les mécanismes, les moteurs, les éléments déclencheurs de ces circulations ? Quels types d'espaces sont-ils investis, comment s'opèrent les passages d'un contexte de performance à un autre, de la scène à la rue, de la pratique artistique à la pratique religieuse, et comment ces passages sont-ils vécus et négociés par les acteurs ? Les différents changements d'échelles à l'œuvre, lorsqu'une musique ou une danse passent d'une inscription locale ou régionale à une diffusion et des réseaux nationaux ou internationaux, relèvent de processus que nous entendons mettre au jour. Comment s'opèrent les mobilités des acteurs vers ou depuis des lieux « originels », emblématiques de telle musique ou de telle danse ? Ce sont ainsi les modalités de circulations des artistes, des musiques et des danses qui sont l'objet de notre réflexion.

1. Les circulations numériques, bien qu'elles interviennent nécessairement sur plusieurs de nos terrains avec plus ou moins d'ampleur, ne font pas ici l'objet d'un traitement spécifique.

Moteurs de la circulation

Rencontres

Vecteur déterminant de circulation, la rencontre jalonne bien souvent les itinéraires des musiciens et des danseurs tant dans les faits, comme éléments objectifs de leur parcours, que dans la forme, comme thématique ponctuant voire structurant leur récit. Les rencontres peuvent donc jouer un rôle prépondérant dans la participation à un projet, l'intégration d'un groupe de musique ou d'une compagnie de danse, l'insertion dans un réseau, l'obtention d'un contrat… Elles prennent une part essentielle dans la trajectoire des acteurs et leur circulation d'un milieu, d'un projet, d'un réseau à un autre. Il arrive ainsi qu'une rencontre de hasard ait des répercussions décisives dans l'itinéraire et la carrière d'un artiste.

Les modalités de ces rencontres varient, depuis celle qui sert de tremplin sans que la relation perdure, jusqu'au lien durable, voire intime. La « carrière » de Damily[2] en France a été déterminée par sa rencontre avec Yvel, qui deviendra sa femme et l'amènera à se retrouver directement en France depuis Tuléar, sans passer par la capitale malgache, ni être inséré dans un projet préalable. Devenu son « manager », sa femme participe à son inscription dans de nouveaux réseaux et intervient dans le devenir professionnel de Damily, dont le parcours se dessine dès lors en couple. Pour Linda, la rencontre avec le musicien créole Danny Poullard dans les années 1990, alors qu'elle habitait encore en Californie, lui donne le courage de se mettre à jouer du violon malgré de fortes inhibitions. Mentor de nombre d'amateurs de musique franco-lousianaise qui témoignent de son soutien indéfectible, il occupe une place primordiale dans leur apprentissage et le développement de leur passion. Dans son livre qui retrace sa passion grandissante pour l'accordéon et le chant, Blair Kilpatrick (2009) offre un témoignage éloquent de sa relation avec Poullard et de la façon dont il a transformé sa vie, accompagnant en retour son maître jusque dans ses derniers jours.

La notion de réseau, lorsqu'elle est entendue comme un réseau de relations interpersonnelles, nous permet de souligner l'existence de processus de diffusion et d'organisation communs à la plupart des parcours étudiés. Les espaces de relations qui structurent ces réseaux[3] ne se superposent toutefois pas nécessairement

2. Les prénoms se réfèrent ici aux personnes dont on a composé les parcours dans le chapitre précédent.

3. A. Colonomos (1995 : 37) propose d'analyser les réseaux transnationaux en distinguant trois niveaux reliés et interdépendant : le niveau intra-, qui considère les actions et échanges se développant sur la base des intérêts, normes et valeurs internes à un groupe (groupe musical, troupe, association, etc.) ; le niveau inter-, lié au type de relations (alliance ou confrontation), actions et échanges entre individus ou groupes, qui tient compte de la médiation et de l'influence du contexte national dans lequel ils se développent ; et enfin le niveau trans-, où est prise en

à des échelles géographiques (locale, régionale, nationale). Les relations développées au sein d'un même petit réseau « de base » peuvent en effet déjà s'étendre au niveau translocal ou transnational et inclure des échanges entre acteurs résidant dans des localités ou des pays distincts, donnant ainsi la possibilité de circulations rapides et étendues. C'est le cas, par exemple, des réseaux d'interprètes du répertoire afro-cubain, illustrés par le texte de Kali Argyriadis pour la région de Veracruz (Mexique) mais qui se déploient très vite mondialement dès la plus petite échelle d'analyse ou micro-réseau : un professeur et ses élèves, dont les nationalités et les lieux de résidences peuvent être extrêmement variés.

Outre son rôle effectif et la structure dans laquelle elle s'insère, la rencontre peut faire l'objet d'une représentation et d'un discours valorisants. Le parcours semble être aux yeux de certains musiciens le fruit de la providence, sans qu'y interviennent l'insertion dans des réseaux et la cooptation. La thématique de la rencontre, au cœur du témoignage de Julien, fait de son parcours de bassiste de rock français non pas une « carrière », avec son plan, ses stratégies, ses objectifs, ses calculs et projections, mais plutôt un cheminement, une improvisation, au gré des hasards et facéties du destin ; une aventure plus conforme à la représentation romantique de l'artiste et au régime vocationnel. Le caractère peu institutionnalisé du métier, qui implique une adhésion par cooptation plus ou moins formalisée et une intégration progressive au milieu, contribue à la représentation de la rencontre comme mythe fondateur d'une carrière.

C'est en partie à travers le récit de ses rencontres qu'Olivier présente les trois étapes principales qui structurent son parcours depuis La Réunion et provoquent sa mobilité géographique à plusieurs échelles. La première étape, marquée par des rencontres au sein de son quartier et de sa région, s'inscrit dans un tissu de relations sociales où sont évoqués les « anciens », quelques militants, des organisateurs de *sèrvis kabaré* ainsi que plusieurs musiciens de sa génération. Marquant une deuxième étape, l'accession d'Olivier à la renommée insulaire est déterminée par des rencontres au niveau de l'île, qui accompagnent l'intégration de son groupe Lindigo dans les réseaux culturels réunionnais : personnalités de la culture, institutionnels, directeurs de salles, producteurs phonographiques… De même, l'accession de Lindigo aux scènes de la World Music internationale, qui implique de mobiliser un ensemble accru et diversifié de compétences et de ressources (logistiques, administratives, artistiques…) reste indissociable de collaborations à l'échelle nationale et internationale (producteurs, tourneurs, musiciens…). La rencontre balise ainsi le parcours et détermine des moments-clés de la trajectoire d'Olivier, provoquant des circulations géographiques et/ou en résultant selon les contextes.

---

compte la mobilisation de ressources et d'appuis divers rendant possible l'établissement de contacts stratégiques capitalisés de différentes manières dans les deux premiers niveaux.

Au Caire, plutôt qu'un moment décisif ou construit comme tel *a posteriori,* les enjeux de prestige associés à la précarité économique provoquent une multiplication de sociabilités et des rencontres qui sont la source d'intenses déplacements dans la ville. Les musiciens, et Ahmad en particulier, ne dérogent pas à la règle qui veut que « la pauvreté fasse bouger la ville », selon l'expression d'un habitant qui signifie ainsi que dans un contexte de précarité, la mobilité facilite l'accès aux ressources citadines. Destinées à entretenir et élargir des cercles de relations, ces multiples rencontres permettent ainsi d'accroître le champ des opportunités par l'intermédiaire de connaissances susceptibles de débrouiller une situation administrative, ou de personnes qui, un jour ou l'autre, se trouveront dans la nécessité d'organiser une cérémonie. L'acquisition du statut de maître ne dispense pas pour autant de sacrifier à l'obligation des « relations publiques », considérées comme l'une des composantes essentielles du métier. Le parcours d'Ahmad montre que c'est dans la rencontre, ou plutôt dans la succession des rencontres, qu'il se construit et affirme sa présence sur les scènes urbaines. Ainsi le maillage des fréquentations de l'artiste esquisse-t-il une cartographie de la célébrité. La faculté d'adapter la performance à différents milieux sociaux, érigée en compétence de l'artiste de l'avenue Mohamed-Ali, se combine à la faculté de circuler dans ces milieux sociaux diversifiés, se trouvant reliée, *in fine*, à cette économie de la rencontre qui caractérise le milieu.

En France, l'ouverture d'un marché de l'enseignement du tango dansé et l'invention du bal tango au début des années 1990 sont rendues possibles par les conséquences d'une poignée de rencontres individuelles qui réactivent les liens entre Buenos Aires et l'Europe, constitutifs à la fois de l'histoire de l'Argentine et de celle du tango. Limitées dans le temps et dans l'espace, mais se produisant par ricochet entre Buenos Aires et Paris, elles ont généré un mouvement de fond qui est à l'origine du développement du tango dansé contemporain. Les voyages réalisés à Buenos Aires par des amateurs de tango ou des danseurs contemporains qui, comme Michèle Rust et Nathalie Clouet, organisent à leur retour des manifestations (bals, stages et spectacles), ont facilité l'intégration des danseurs argentins de passage à Paris puis leur installation, en leur procurant la possibilité de vivre de la danse.

L'ubiquité de la rencontre dans les trajectoires des individus comme dans leurs façons de les dire en fait-elle un critère distinctif du milieu artistique ? Les modes d'insertion et de recrutement se déclinent indéniablement sur un mode informel qui confère une place centrale à la dimension relationnelle. L'importance accordée par les acteurs eux-mêmes à ce mode de fonctionnement peut contribuer à la construction d'un paradigme singularisant et à la production d'un récit romantique de la carrière.

Lieux décisifs

Certains lieux jouent eux aussi un rôle moteur dans les déplacements des acteurs, établissant leur statut et les insérant dans des réseaux de relations. Le passage par ces lieux peut alors occuper une fonction performative, générant une circulation qui rejaillit sur leur légitimité. C'est ainsi que pour un musicien qui cherche à s'insérer dans les circuits des musiques du monde, des « rencontres » comme le Womex (The World Music Expo), le Festival d'Essaouira au Maroc ou encore le Portomusical de Recife au Brésil, font figure de « passages obligés ».

Olivier présente ainsi plusieurs de ses voyages comme des moments décisifs d'un point de vue artistique et culturel. Ces voyages s'inscrivent fréquemment dans des petites tournées et/ou des échanges culturels qui font souvent l'objet d'un appui institutionnel. Dans le discours d'Olivier, certains d'entre eux (qui font particulièrement écho à son vécu identitaire) sont resitués dans le cadre de la relation aux ancêtres, de leur histoire et du cheminement culturel qu'elle nourrit, argument central du projet artistique et des choix de carrière de Lindigo. Depuis 2007, le groupe a ainsi multiplié les projets avec Madagascar, l'Afrique du Sud, le Brésil… autant de lieux appréhendés dans le cadre des liens historiques, des parentés culturelles (plus ou moins lointaines et reconstruites) et des affinités musicales que La Réunion est susceptible d'entretenir avec eux. Envisagé dans la perspective d'un « retour aux sources », chaque voyage est de fait plus ou moins réinvesti musicalement dans les créations de Lindigo, ce qui se traduit par l'usage de certains instruments, l'intégration de quelques formes ou procédés musicaux voire l'emprunt de registres linguistiques emblématiques.

Ces points de croisements [4] engendrent des rencontres et des circulations géographiques qui participent à la construction d'une légitimité. Tous ces lieux n'occupent d'ailleurs pas nécessairement la même position aux yeux des acteurs, qui les hiérarchisent selon différentes modalités. À ce titre, la notion de circuit permet d'analyser les lieux et les moments-clés où se retrouvent les pratiquants de telle musique ou de telle danse, et éventuellement d'en faire la cartographie en tenant compte de leur trajectoire et donc de la densité de leurs déplacements [5]. Dans ce livre, nous avons fait le choix de privilégier soit le parcours individuel décrit et analysé comme un itinéraire, soit les réseaux et circuits qui traduisent

4. Castells (1999) parle de « lieu nodal ».

5. Dans son analyse du « circuit néo-ésotérique » de la ville de Sao Paulo au Brésil, Magnani (1999 : 34-37) distingue les trajets ou itinéraires, qu'il définit comme des « routes individuelles à partir de la totalité de l'offre, un syntagme particulier qui permet d'identifier des types d'usagers d'espaces, de produits et de pratiques » du circuit, qu'il définit comme « un patron de la distribution et de l'articulation d'établissements permettant l'exercice d'une sociabilité de la part des usagers réguliers, ce qui ne suppose pas nécessairement une contiguïté spatiale, mais une articulation à travers des pratiques typiques ».

l'articulation entre les itinéraires personnels et un mouvement musical et/ou chorégraphique donné.

Dans la pratique du répertoire afro-cubain, par exemple, être originaire de La Havane place d'emblée un percussionniste ou un danseur dans une position de prestige et de reconnaissance supérieure à celle d'un percussionniste originaire de Xalapa, lequel sera *a priori* considéré comme « meilleur » qu'un musicien de la ville de Veracruz. Bien que son port ait été le point d'entrée de la musique cubaine au Mexique, jusqu'à la révolution castriste (Garcia Diaz, 2009), la ville de Veracruz apparaît aujourd'hui comme une voie de garage dans le circuit régional de lieux d'apprentissages et d'événements artistiques « afros », par contraste avec la capitale de l'État, Xalapa, point de départ du mouvement contemporain de promotion de ce répertoire au Mexique, et par opposition avec La Havane et Cuba en général, considérée comme la terre sacrée originelle et investie par les musiciens, danseurs et promoteurs culturels intéressés par le genre « afro-cubain » au titre de point focal majeur à l'échelle internationale.

Pour les amateurs de musique franco-louisianaise, plusieurs stages font figure de lieux incontournables. Ashokan, dans l'État de New York, Augusta, en Virginie occidentale, et depuis 2001 le Balfa Camp en Louisiane, sont des lieux d'enseignement particulièrement prisés, où les rencontres avec des musiciens louisianais ont dans certains cas été décisives, incitant à faire l'apprentissage d'un instrument, à se rendre en Louisiane, voire à s'y établir. Loin d'être figées, les hiérarchies des lieux évoluent au fil des trajectoires. Le pélerinage en Louisiane et *a fortiori* le choix d'y vivre modifie par la suite cette classification, de telle sorte qu'aucun bal, stage ou concert ne peut dès lors égaler son équivalent louisianais, sans pour autant que ces autres lieux soient délaissés. Fortes de leur légitimité auprès des musiciens louisianais par le biais de leurs pratiques musicales et de leur établissement permanent en Louisiane, Lori, Linda et Andrea alimentent ces réseaux en s'investissant localement dans l'organisation ou la création d'événements musicaux (*jams*, festivals régionaux, concerts, stages) et en maintenant informés les amateurs au-delà des frontières louisianaises. Leur implantation dans le berceau régional de la musique franco-louisianaise, qui fait figure de lieu mythique, indétrônable, leur procure une légitimité grandissante, non seulement aux yeux des Louisianais, mais aussi d'un réseau d'amateurs national et international[6].

De la sorte, quantité de lieux font naître et rendent visible un statut. Par leur dimension, leur réputation et leur situation géographique, ces lieux fonctionnent

6. À l'occasion de ses dix ans, le Balfa Camp a commencé à établir sa spécificité sur son ancrage territorial louisianais : "There's nothing like our Dewey Balfa Cajun and Creole Heritage Week! We're ready for the best week of Cajun and Creole culture on the planet and we want you there with us!"

comme des instances de classements. Ils contribuent à l'évolution du statut des musiciens et des danseurs sur des échelles de valeur. Ils marquent des passages, du régional au national, de l'anonymat à la notoriété. Ce processus de hiérarchisation des lieux et des acteurs n'est toutefois pas maîtrisé également par tous. C'est précisément la maîtrise des codes propres à chaque circuit – et à chaque réseau – qui détermine la carrière de chaque individu, et non plus seulement les compétences musicales. Pour Damily comme pour Federico, l'établissement en France les place dans une position marginale, « hors-circuit ». Pour parvenir à fonctionner en tant que musicien et danseur, et tirer profit de leur déracinement, ils doivent s'insérer dans de nouveaux circuits par l'intermédiaire d'un médiateur, en l'occurrence leur compagne.

En faisant lien et en infléchissant de la sorte les trajectoires, rencontres et réseaux, lieux phares et circuits occupent un rôle central dans les circulations des personnes et transforment les rapports de pouvoir et les hiérarchies originelles. Par la force de leur efficacité symbolique, ils enclenchent un processus de mobilité qui modifie le positionnement des acteurs et les met en position de gérer ces transformations.

D'un contexte à l'autre

Les circulations sont indissociables du passage d'un contexte donné à un autre, d'un espace de performance à un autre : du rituel au spectacle, de la rue à la scène, quelles qu'en soient les modalités, ces passages ne consistent pas en un simple changement de décor. À chaque fois, le jeu, la mise en scène, parfois le répertoire, et dans tous les cas la réception s'en trouvent modifiés. Thomas Turino distingue entre autres les « performances participatives », où artistes et public sont tous participants (musique à danser, musique liée à une pratique religieuse…) des « performances présentationnelles », qui produisent de la musique pour un auditoire[7]. Loin d'être hermétiques, puisque nombre de musiques et de danses naviguent d'un contexte à l'autre, ces catégories sont plutôt pensées comme des pôles et permettent de dépasser la question des genres musicaux pour privilégier celle des rôles revêtus et des objectifs recherchés. Tout en se croisant, ces champs musicaux se distinguent néanmoins par leurs pratiques, leurs valeurs, leur idéologie et les attentes qui en découlent.

Placé d'emblée sous le signe de la nomadisation (Pelinski, 1995 : 77-107), le tango dansé traverse plusieurs espaces, s'en éloigne, puis y revient par d'autres biais. La phase de son émergence a été travaillée mécaniquement par un ensemble de mobilités à la fois sociales et territoriales : des milieux populaires de la rue et des *conventillos*, la danse investit les fêtes privées et les salons bourgeois européens.

7. On trouve déjà cette distinction chez Heinrich Besseler. Voir Keller (2011).

Puis dans l'entre-deux-guerres, le tango est introduit dans le répertoire des écoles de danse européennes, sans que les professeurs se préoccupent d'une quelconque tradition. Enfin, sa résurgence contemporaine procède d'une circulation triangulaire. Le tango dansé « argentin » revient en Europe par la scène, selon une dramaturgie qui exalte les grandes figures de son histoire romancée (la *esquina*, le lampadaire, la pute et le mauvais garçon, l'amour perdu), tout en ravivant les liens avec des formes chorégraphiques qui s'inspirent de la *milonga*[8] de Buenos Aires. De la scène, la danse revient au bal à travers le développement d'un enseignement académique valorisant l'improvisation, par contraste avec la codification de l'entre-deux-guerres.

Dans le cas des musiques liées à des pratiques rituelles, le passage du « sacré » au « profane », de la cérémonie à la scène, ne donne pas lieu à des pratiques opposées et étanches, mais suscite la création de passerelles, et la mise en œuvre de réajustements plus ou moins importants, afin de s'accommoder de nouvelles contraintes et de combiner implication religieuse et carrière artistique. Tel est le cas du *tsapiky*, joué dans le cadre de cérémonies (enterrement, mariage, circoncision) durant lesquelles les musiciens se produisent trois jours durant sans interruption. Les morceaux se déploient ainsi en interaction avec les familles qui dansent et défilent dans des parades ostentatoires. Plusieurs temporalités se combinent, produites par la musique et la façonnant tour à tour. Le temps de la fête, le temps de l'ivresse, celui des ancêtres, des morts et du sacré, le temps des vivants, du prestige et des alliances. Établi en France, Damily fait l'expérience de la scène, du spectacle, des festivals de musiques du monde. Aspirant avec sa femme et ses musiciens à une carrière internationale, il cherche à s'exprimer également dans des espaces alternatifs qui lui permettent de se rapprocher de l'expérience musicale des cérémonies. Les bals qui durent toute la nuit, les concerts privés, dans des appartements ou des jardins, lui donnent l'occasion de se libérer des contraintes de temps, de retrouver une interaction forte avec le public, de supprimer la scène, autant d'éléments nécessaires à sa créativité.

Dans les cérémonies faisant appel à la transe de possession, la dimension théâtrale n'est jamais absente, comme l'avait déjà souligné Michel Leiris (1958 : 73). Le « passage » du rituel à la scène, dans lequel coexistent les dimensions sacrées et profanes, pose donc des problèmes spécifiques. Il arrive parfois que ces va-et-vient créent des tensions parmi les acteurs et suscitent des débats sur l'adéquation entre la musique et le contexte dans lequel on la pratique. Les notions de légitimité musicale et d'authenticité se situent au cœur de ces polémiques. À La Réunion, la notion de « *maloya* sacré », utilisée par les musiciens, est source de dissensions, lesquelles font l'objet de discours de justification souvent ambivalents voire contradictoires. Lindigo, le groupe dont Olivier est le *leader*, fait partie

8. La *milonga* désigne à la fois une danse appartenant au genre tango, ainsi que le bal.

des groupes à qui on a reproché plus ou moins ouvertement de jouer des chants « sacrés » sur scène et d'en tirer profit. Olivier s'en défend, entendant par « chants sacrés » des morceaux spécifiques mobilisés dans les *sèrvis* de façon exclusive à certains moments précis du rite. Il reconnaît en revanche volontiers qu'une grande partie de ses compositions est réalisée « dans l'esprit » du culte aux ancêtres, certaines étant d'ailleurs reprises dans les *sèrvis*. Pensés comme un élément de sa réussite artistique, les ancêtres sont omniprésents dans la musique d'Olivier. Ces débats reflètent les modes d'inscription du *maloya* dans le champ culturel réunionnais depuis la période de sa revitalisation dans les années 1970 : mémoire et quête des origines ; revendication militante et réforme culturelle ; individuation des répertoires. La diversité des contextes (ancêtres, spectacles vivants, disques, militantisme créoliste…) permet à ces différentes dimensions de coexister, sans toutefois aboutir à la création d'un répertoire complètement spécifique à chacun d'entre eux.

Les répertoires et les prestations scéniques et chorégraphiques se caractérisent ainsi par leur polysémie et leur porosité. On retrouve une coexistence analogue à Cuba, où pratique artistique (concerts, spectacles, cours) et pratique religieuse (cérémonies, initiations et obtention des grades rituels qui permettent par exemple de jouer les tambours rituels ou d'entrer en transe au moyen de la danse) sont inextricablement liées. De fait, cette complémentarité est devenue la condition même de l'affirmation d'une tradition nationale « authentique », les artistes cubains de ce répertoire étant tous, à quelques très rares exceptions près, des initiés. Au contraire, cette complémentarité est rejetée par les *xalapenos* et les *veracruzanos* pour des questions liées à la définition de leur identité et à une cubanité vécue comme « trop proche » et donc dangereuse. S'initier, cela revient à s'impliquer de façon profonde dans une pratique présentée avant tout par leurs professeurs cubains comme un patrimoine culturel national : s'initier, c'est « devenir cubain » et par là même renoncer à être un *jarocho*.

Circulation des savoirs

Les circulations concernent non seulement les personnes et les pratiques mais aussi les savoirs : du professeur à l'élève, de l'ancêtre au musicien actuel, d'une génération à une autre, du berceau d'origine à un territoire de migration, ces savoirs, par leurs déplacements dans l'espace et dans le temps, se trouvent réappropriés, réinvestis de significations nouvelles et porteurs d'enjeux déterminants pour la légitimité des acteurs. Ces circulations suscitent par là même des conflits de pouvoir au sein des détenteurs de savoir qui se placent sur une échelle de valeur et de légitimité dont les critères varient.

Dans le cas de musiques associées à une « tradition », à un héritage spécifique, la transmission des savoirs passe selon les cas par l'inscription dans

l'héritage des « anciens », des pionniers, de lignages familiaux, et dans le cas des musiques liées à une pratique religieuse, elle se fait en sus par le biais des ancêtres, ou de l'initiation et du lignage rituel. Pour les musiciens louisianais comme pour les *transplants,* se situer dans l'héritage de musiciens pionniers et de dynasties familiales (Dennis McGee, Clifton C. Chenier, Boozoo Chavis ou les Balfas, les Ardoins, et les Carrières, parmi bien d'autres) est une démarche récurrente, à la fois dans la rhétorique employée et dans les pratiques musicales (interprétation et arrangements des chansons de ces figures de référence ; hommages). C'est en tant que « fils de » ou « disciple de » que l'innovation est possible et la créativité crédible, ou du moins qu'elle peut s'intégrer au canon musical. Cette affiliation à un style spécifique et à une lignée particulière les autorise à élargir l'éventail de leurs choix et de leur créativité. L'ancrage dans la tradition leur permet de conserver leur légitimité auprès de l'industrie musicale et du public local, et de s'inscrire dans un marché spécifique, sur lequel nous allons revenir plus loin.

La volonté de faire circuler un savoir ne passe toutefois pas nécessairement par l'expression d'une loyauté envers les « anciens », ni par la nécessité de transmettre un « message important, culturellement significatif et doté pour cette raison d'une force agissante, d'une prédisposition à la reproduction » (Lenclud, 1987 : 6). Federico n'utilise ni la notion de transmission ni celle de tradition et ne tient pas de discours de crise sur la transmission, pas plus qu'il ne se lamente de l'effritement du tango. Afin de développer son activité de professeur de danse, il s'est interrogé sur sa posture et sur les outils à sa disposition pour construire son enseignement. Se trouvant dans un territoire autre que celui du berceau culturel du tango, il a développé une analyse de la structure des figures, du fonctionnement des déplacements et de la notion de guidage[9] en tenant compte de l'approche rationnelle des Occidentaux. Néanmoins, son enseignement procède bien d'une transmission de la danse à travers la perpétuation d'une technique et d'une sociabilité du passé vers le présent, ouvrant des perspectives nouvelles, du fait de sa transposition dans des environnements culturels et sociaux différents du berceau d'origine[10].

Pour d'autres genres musicaux, c'est davantage d'apprentissage que de transmission proprement dite qu'il est question. Celui-ci s'effectue puis se développe de façon plurielle, à la fois seul et auprès des musiciens côtoyés. Il est

9. Par la face et le changement de face, par le seul déplacement, par l'*abrazo*, par la nature de la relation entre les deux partenaires que sont le plus souvent l'homme et la femme.

10. Ces nouvelles perspectives incluent le développement d'un marché de l'enseignement (segment non régulé, peu encadré juridiquement) ; les mutations des modalités de relations entre les partenaires (émancipation relative des femmes) ; l'apparition de nouvelles formes de sociabilités (comme les marathons en Europe).

le fruit d'une imprégnation visuelle et auditive (en regardant, en écoutant les autres), mais également d'une initiation par des pairs qui donnent des conseils et montrent des techniques. Il peut également recouvrir l'apprentissage de la lecture de partitions ou de tablatures. Au-delà de ces compétences techniques, l'apprentissage englobe aussi plus largement la familiarisation avec les codes, les devoirs et les obligations d'un univers musical spécifique et la maîtrise des rapports sociaux avec l'ensemble des acteurs. Il s'agit en somme d'apprendre le « métier » ou le « statut » de musicien, et d'acquérir un habitus de musicien, en incorporant tout un ensemble de dispositions structurées et structurantes spécifiques partagées avec les autres musiciens (Perrenoud, 2007).

Julien fait ainsi l'apprentissage de ces rapports sociaux dans le monde du rock. À l'instar de beaucoup de musiciens de rock et conformément à la mythologie de l'artiste, il met également en avant le caractère autodidacte de son apprentissage et le fait qu'il a appris à jouer de la basse et à « faire » de la musique « sur le tas ». Dans son cas, l'apprentissage comprend à la fois la pratique et la maîtrise progressive de l'instrument, mais également son entretien et son accordage, la maîtrise et l'utilisation de l'ampli et des pédales d'effet. Il inclut également la tenue du corps (le jeu debout), les postures de bassiste et toute une gestuelle, une véritable hexis corporelle. Julien apprend aussi à répéter, à jouer avec les autres, à trouver sa place dans l'espace aussi bien physique que sonore, et à jouer sur scène, face à un public, et acquiert quantités d'autres compétences au gré de ses expériences.

La méthodologie du parcours permet précisément de réexaminer les rhétoriques donnant la primauté à l'héritage et celles qui privilégient l'autodidactie ou la créativité. Elle donne à voir la diversité des modes de transmission musicale, qui relève tant des anciens, des ancêtres et des rituels que des pairs, des *jams*, des groupes folkloriques, des disques, des vidéos, des médias, des spectacles locaux, des stages, des militants culturels ou encore des archives sonores.

Changements de statut et catégorisations

Quelle qu'en soit l'échelle, la mobilité géographique est indissociable de la mobilité sociale. La mobilité des artistes comme des productions musicales et des genres chorégraphiques procure un gain de prestige tant aux musiciens qu'aux expressions dont ils sont porteurs. Ce sont ici les effets des circulations que nous souhaitons soumettre à l'analyse. Nombre d'acteurs participent au changement de statut des genres musicaux comme des artistes : les pouvoirs publics, les organismes touristiques, les maisons de disques, les producteurs, les organisateurs de festivals, les médias, en collaboration étroite avec les intermédiaires ou

entrepreneurs culturels, les amateurs passionnés et les intellectuels. Ce processus de valorisation et de validation ne saurait pourtant être envisagé en termes de contrôle univoque, mais de compromis et d'ajustements entre les intentions des producteurs, des artistes et les appréciations parfois divergentes du public.

La question des changements de statut implique une réflexion critique sur la construction des catégories utilisées dans différents cadres (industrie musicale, institution touristique, experts, médias, milieu académique). Nous nous intéressons ici à leur émergence, leur évolution, leur caractère labile et leurs variations selon les contextes d'énonciation et selon les enjeux mobilisés.

Mobilité sociale et reconnaissance

Au gré des voyages, le statut des musiciens se transforme. Le terme « déplacement » – celui des personnes comme celui des contextes de performance – évoque bien un changement de position tant géographique que social, renvoyant à des processus de hiérarchisation auxquels participent plusieurs facteurs. Les conditions de transports peuvent constituer l'un des indices de cette progression dans la hiérarchie du monde musical. C'est ainsi que le *musicos*[11], en gagnant du galon, passe d'une série de déplacements « anarchiques » et désorganisés à une organisation planifiée et rationnalisée. La tournée est en effet mieux organisée et moins éreintante en fonction de l'évolution du rapport de force entre l'offre musicale et la demande des lieux de diffusion (Hein, 2004).

Avec Oneyed Jack, Julien se déplace avec les cinq autres musiciens et les trois techniciens dans un minibus. La précarité de ce mode de transport génère angoisse, promiscuité, ennui, difficultés relationnelles et fatigue morale et physique. En changeant de groupe, de niveau et de statut, le minibus se transforme en « tour bus » avec couchettes. Jadis perdu, le temps passé sur la route devient un temps réparateur. Avec MC Solaar, les trajets se font en avion. Julien voyage alors seul ou avec les autres musiciens, sans les techniciens. Il lui suffit d'arriver une demi-heure avant le début du concert.

Dans bien des cas, la mobilité est pensée comme la marque d'une réussite, voire d'une compétence. Cette corrélation est clairement intégrée dans la culture professionnelle des musiciens de l'Avenue Mohamed-Ali au Caire, au cœur du parcours d'Ahmad Wahdan. Par contraste avec les musiciens académiques vers lesquels se déplace le public – pour les voir se produire dans une salle de spectacle,

11. Malgré la dissemblance des contextes, par bien des aspects, la définition de la notion de *musicos* renvoie à celle du terme *mezikati* en Égypte. Celui-ci s'applique, en effet, aux musiciens de petits acabits, cantonnés dans les emplois les moins prestigieux et ressortit à un registre familier et populaire. Le changement de statut entraîne une requalification de la désignation professionnelle, et de *mezikati*, on se hisse à la fonction de *musîkî* (musicien), voire d'*ustaz* (maître) ou encore de maestro.

par exemple –, ces « petits musiciens » sont ceux qui vont à la fête. La mobilité géographique à l'échelle de la ville se conçoit comme une accession à des mondes sociaux différenciés à partir desquels on multiplie les opportunités professionnelles et on fabrique, de proche en proche, une notoriété locale. Le prestige acquis incite alors à refuser « l'hypogamie musicale » (jouer avec un musicien qui n'est pas du même rang[12]), car cela signifierait alors déchoir de la position atteinte.

La notion vernaculaire de « place » (*makân*) illustre bien l'importance de la question du statut et la façon dont il est lié à la qualité des déplacements. Ainsi, « détenir une chaise » dans l'un des cafés d'artiste de l'avenue Mohamed-Ali, c'est-à-dire y occuper une place reconnue, fut longtemps synonyme d'une position acquise dans le milieu, même si ces cafés étaient eux-mêmes hiérarchisés. Cette économie du déplacement construit des positions, elle prend place à différentes échelles : intra-urbaine, régionale, nationale et internationale et renvoie à des situations et des carrières fortement contrastées où la validation d'un passage ou d'un séjour à l'étranger offre toujours un surcroît d'autorité.

L'exportation d'un spectacle permet bien souvent un gain de prestige et la valorisation des activités artistiques sur la scène locale. Mais la corrélation entre mobilité et reconnaissance, si elle est fréquemment perçue de façon positive par les artistes, n'est pas dénuée de contradictions et d'illusions perdues : alors que pour Olivier, la première tournée de Lindigo en métropole apparaît comme un signe de reconnaissance en ouvrant de nouvelles perspectives de carrière, le groupe est confronté à des temps et des conditions de transports difficiles. Il découvre par ailleurs des lieux de concerts de niveaux et de types variables, faisant face à des publics qui ne lui sont pas acquis *a priori*. Après coup, cette épreuve est réinvestie de façon positive, Olivier la considérant comme un moyen de tester et de renforcer la cohésion et la solidité de son groupe. Dans d'autres cas, la mobilité est au contraire envisagée d'emblée comme un nouveau défi. Passer de Tuléar à Paris, c'est pour Damily passer de la renommée à l'anonymat, du statut de « star » locale à celui d'inconnu ayant tout à démontrer. Le gain de prestige peut aussi alterner avec des phases de régression. Julien en fait l'expérience avec Oneyed Jack. Après plusieurs années de tournées et une ascension régulière, le groupe se lasse et les prestations sur scène s'en ressentent. Toute une partie du public se montre plus sévère, voire véhémente. Les engagements se raréfient et les difficultés relationnelles émergent. Julien va jusqu'à parler de « dépression professionnelle », évoquant l'écho des salles peu remplies, le regard perdu du chanteur, les artifices de l'éclairagiste pour compenser l'effet de vide, l'enchaînement des morceaux pour éviter que le public fasse entendre sa frustration. Il dit la blessure narcissique importante et le sentiment de grande nudité.

12. L'hypogamie désigne un mariage avec une personne d'un statut social inférieur.

Dans les musiques liées à une dimension mémorielle, la hausse de statut individuel doit par ailleurs être négociée avec une aspiration parallèle à la transmission et à la reconnaissance d'un genre musical spécifique. Le parcours d'Olivier illustre cette cohabitation d'enjeux mémoriels (transmission du *maloya* aux générations suivantes, validation et légitimation à l'échelle locale et internationale) et d'enjeux plus professionnels liés à la poursuite d'une carrière (accès aux scènes, recours aux dispositifs d'aide, notoriété, conservation du statut d'intermittent). Ceci paraît d'ailleurs constituer une caractéristique des collaborations d'Olivier qui, à travers les projets et les rencontres qu'il orchestre, conjugue la mise en valeur de dimensions symboliques liées au *maloya* et une recherche de visibilité artistique. Parallèlement à son inscription dans un milieu concurrentiel, il affiche ainsi la volonté de « rendre service » en jouant avec des cousins, d'anciens collègues musiciens et des groupes émergents de son quartier ou de sa région, qu'il soutient plus ou moins ouvertement. Ce faisant, il se tisse un réseau de collaboration.

La transformation de statut s'observe également dans la relation avec le public. Parfois, le prestige du musicien creuse une distance grandissante. Lorsqu'il commence à se produire, Julien ressemble trait pour trait à son public. Issu de la même génération, il partage des expériences, des goûts, et bien souvent des pratiques musicales semblables. Julien joue dans un groupe de copains, pour des copains. Le dispositif scénique et l'espace de performance sans coulisses (chez un particulier, dans une salle des fêtes, un bar), favorisent la proximité avec le public. L'installation dans la pratique musicale fait évoluer à la fois le statut du *musicos* et son rapport avec le public, qui en veut pour son argent, et peut se montrer nettement moins bienveillant. Mais la proximité physique et statutaire reste importante. L'intégration d'une formation musicale au service d'un chanteur-vedette change totalement la donne et transforme, à ses yeux, le *musicos* en « musicien bibelot », dont la compétence d'instrumentiste est reconnue. Rémunéré pour une prestation bien définie, il a nettement moins de contact avec le public. Inversant la perspective, on note que les musiciens égyptiens s'enorgueillissent de se produire devant de prestigieux aréopages. Un concert en présence d'hommes politiques, de diplomates ou d'hommes d'affaires est toujours considéré comme le témoignage de la réussite professionnelle. Outre qu'il permet éventuellement d'élargir les réseaux du musicien à de fructueuses personnalités, cette prestation est une opportunité dont on fera usage pour rehausser sa propre position sociale, en tentant de faire jouer pleinement l'effet bonificateur que procure la compagnie des « grands » de ce monde.

L'instauration d'une telle distance ne se retrouve pas dans les musiques dites folk ou traditionnelles, où la proximité demeure un critère distinctif et un gage d'authenticité, quel que soit le statut acquis par le musicien. En Louisiane,

l'accessibilité des musiciens, leur capacité à jouer avec d'autres dans des *jams,* tous niveaux confondus, leurs égards envers les danseurs, le soin apporté à reconnaître leurs fans et à les saluer sont des conditions *sine qua non* du maintien de la respectabilité des musiciens franco-louisianais, quel que soit leur statut et leur succès. Lorsque certains musiciens s'aventurent à s'entourer de gardes du corps ou à rendre un tant soit peu visible leur notoriété, nombreux sont ceux qui y voient une source de discrédit, voire de mépris. La reconnaissance acquise au travers des tournées nationales et internationales ne se traduit donc pas nécessairement par l'adhésion du public local. C'est bien plutôt la respectabilité et la logique participative qui conditionnent la légitimité des musiciens en Louisiane, l'intensité de la participation étant jugée primordiale dans leur contrat symbolique avec les danseurs.

L'insertion dans un réseau transnational peut être déterminante dans le processus de mobilité sociale, qui ne dépend pas uniquement de la mobilité géographique, du pouvoir d'achat, et de l'accès aux moyens de communication modernes. Ainsi, les artistes-initiés cubains détiennent-ils une position hégémonique en dépit de ressources économiques de départ quasi nulles et de difficultés énormes tant pour accéder à l'Internet que pour circuler à l'intérieur et à l'extérieur de l'île. Pourtant, leur instruction en général et leur niveau artistique en particulier, ajoutés à leur position de légitimité traditionnelle internationale, en font de redoutables concurrents pour les Latino-Américains. C'est le cas, par exemple, de Cristóbal Guerra, qui, après avoir suivi la troupe Danza Contemporánea dans ses tournées internationales, a fait le choix de rester à La Havane dans son humble demeure du quartier populaire de Los Sitios et de n'en plus bouger. Axe focal d'un important réseau transnational d'alliés rituels, de filleuls et d'élèves, il « règne » en maître incontesté. Chacun, quelle que soit sa nationalité, prend soin de l'informer de son parcours et de ses rencontres, et demande son avis ou son assentiment lors des prises de décisions importantes. La maîtrise du savoir, l'expérience d'une forme d'organisation et de vie « en réseau », enfin la capacité à assimiler et à utiliser plusieurs codes culturels se révèlent donc plus pertinents qu'une aisance matérielle qui s'acquiert d'ailleurs *a posteriori*, et ce justement parce que les réseaux transnationaux permettent, tout en restant physiquement statique, de « se mouvoir » virtuellement, au-delà des espaces géographiques et des contextes locaux et nationaux (Argyriadis, 2009).

Pluralité et labilité des statuts

Quel que soit le terrain, la définition de statuts aux contours clairement délimités peine à résister à la diversité des pratiques, des situations et des distinctions rencontrées. Il s'agit ici de s'interroger sur l'efficacité analytique des catégories communément admises dans les sociétés occidentales et souvent transposées dans

d'autres sociétés, pour mettre en lumière la multiplicité et l'enchevêtrement des positions des acteurs, sans négliger l'importance à leurs yeux de ces statuts et des distinctions établies.

Des catégorisations problématiques

Comme l'ont déjà largement souligné de nombreux auteurs français, les frontières entre « professionnel » et « amateur[13] » se caractérisent par leur porosité (Coulangeon, 2004 ; Guibert, 2007 ; Le Guern, 2007 ; Leveratto, 2000 ; Perrenoud, 2006 ; Seca, 1988). C'est bien davantage d'un continuum qu'il est question, les acteurs naviguant souvent d'une position à l'autre en fonction de leur trajectoire. Marc Perrenoud souligne la grande confusion de la catégorie « professionnelle », qui renvoie à un degré de compétence difficilement objectivable pour les *musicos* et à l'inexistence d'un statut professionnel de musicien clairement établi : les postes de musiciens salariés constituent une exception[14] ; le régime de l'intermittence, auquel appartient Julien comme la plupart des *musicos*, concerne une pluralité de métiers et n'est en réalité qu'un « statut par défaut ». En l'absence de ces critères objectifs, chaque *musicos* – comme chaque artiste (Moulin et Passeron, 1985) – est d'autant plus amené à se forger une représentation de soi, en interaction avec les autres (publics, pairs, tourneurs, directeurs de salles).

Le fait que Julien recoure à la formule couramment employée dans le milieu, « ne faire que ça » (vs « avoir un travail à côté ») (Perrenoud, 2006), plutôt qu'à la bipartition professionnels/amateurs, témoigne là encore du caractère peu opérant de cette dernière dans ce contexte ; pour Julien, elle n'apparaît pas fondamentale. Si Julien, par ailleurs, révèle qu'il a pu agir de façon « non professionnelle », il distingue en réalité dans l'exercice de la pratique une conduite immature et dilettante et une conduite rigoureuse, sérieuse et investie. À ses yeux, on peut ainsi faire son « métier » de la musique sans nécessairement agir en « professionnel », se percevoir ou être perçu comme tel. L'investissement, le comportement rigoureux et la spécialisation ne garantissent nullement la perception de soi comme professionnel.

---

13. Sur la notion d'amateur voir notamment Gomart et *al*, 2000.

14. P. Coulangeon (2004 : 190-191) distingue six profils de musiciens : les Précaires (intermittents non indemnisés), les Périphériques, les Quasi permanents et les Multi-insérés (intermittents indemnisés), les Cumulants (intermittents indemnisés, permanents d'orchestre, enseignants) et enfin les Occasionnels (permanents d'orchestre, enseignants). Ces deux dernières catégories représentent un quart des musiciens. Contrairement aux quatre premières, elles comprennent des interprètes de musiques « savantes » (vs « populaire »), des permanents d'orchestre et enseignants davantage que des artistes intermittents, regroupés eux dans les quatre autres profils (75 % des musiciens en France, en 2002).

Les catégories « danse » et « danseur » sont également des catégories problématiques. Elles recouvrent des significations bien spécifiques dans les sociétés occidentales. Le cadre institutionnel et l'action de l'État ont un rôle déterminant dans la définition du statut des pratiques musicales et dansées. En France, on observe un clivage historique, institutionnel, juridique et esthétique entre les danses de représentation et les danses de participation [15], les œuvres et les fêtes, l'art et le loisir, le métier et la passion, le danseur et l'amateur, le beau et le divertissant. « La danse » ne désigne couramment que les pratiques chorégraphiques les plus en vue, et demeure l'apanage de quelques milliers de danseurs [16]. Le statut de « danseur » n'est accordé qu'à ceux qui dansent sur scène dans un cadre professionnel, tandis qu'en sont *a priori* exclus bien d'autres acteurs inscrits dans l'ensemble hétérogène des métiers de la danse. Vu du belvédère des danses de scène, un danseur de bal comme Federico n'est pas considéré comme un « danseur ». Il n'est pas davantage perçu comme un professeur de danse. Le métier de professeur de tango ne relève pas des disciplines concernées par la loi de 1989 sur l'enseignement de la danse [17], les professeurs évoluant dans un marché dérégulé caractérisé par l'absence de certification nationale. L'emploi est composé en majorité de structures relevant du cadre juridique de l'association loi 1901 et ne détient pas de conventions collectives propres (Apprill *et al.,* 2012).

Dans d'autres cas, au contraire, le cadre d'emploi est très structuré. À Cuba, les artistes sont des fonctionnaires du ministère de la Culture. Ce statut institutionnel entraîne une spécialisation directement issue de leur encadrement professionnel comme agents de l'État. Sélectionnés dès l'âge de onze ans pour certains, ils ont rejoint les Écoles d'Arts de leur secteur, puis, au niveau universitaire, l'Instituto Superior de Arte [18] qui accueille également des étudiants du monde entier. Ce statut reconnu leur assure non seulement un salaire régulier mais aussi la possibilité d'effectuer des séjours à l'étranger, en échange de quoi

15. Danses de participation et danses de représentation ont été formalisées par Adrienne Kaeppler (1978).

16. La population des danseurs professionnels s'élevait à environ 5 000 personnes en 2006 (Rannou et Roharik, 2006).

17. Cette loi a contribué au développement d'un cadre d'emploi régulé à travers la mise en place d'une certification de niveau 2, des structures employeuses (conservatoires, écoles municipales) intégrées au service public de la culture, une convention collective, une grille de rémunération, un régime d'indemnisation spécifique (annexe VIII et X des Assedics), des locaux appropriés respectant des normes sanitaires, etc., dont bénéficient les danseurs classiques, jazz et contemporains.

18. Le contexte est beaucoup plus dur pour les artistes qui ont choisi leur voie et se sont formés *a posteriori*. Ils peinent à obtenir une place et un statut de « travailleur culturel » et sont souvent obligés d'exercer un autre emploi. Pas de possibilité pour eux de se produire librement et de « faire la manche », activité considérée comme délictueuse à Cuba.

ils sont bien entendu tenus d'effectuer des tâches relevant du service social : enseignement, animations, soutien artistique à des événements plus politiques. Revers de la médaille, ils sont donc contraints à une obéissance totale à leur hiérarchie, qui décidera, le cas échéant, de l'obtention d'un permis pour voyager ou pour se produire dans les salles les plus prestigieuses ou les places les plus convoitées, car rémunératrices (hôtels et restaurants de luxe). Nous sommes ici bien loin de l'image de l'artiste « libre et créateur », et c'est pourquoi nombreux sont les musiciens et danseurs qui, comme Tino, profitent d'une tournée ou d'un contrat pour « rester » à l'étranger, au risque de se retrouver dans la précarité. Dans le milieu afro-cubain, il existe en outre une rivalité intense entre ceux qui conservent une allégeance envers ce cadre institutionnel au sein duquel ils ont gagné une légitimité, et qui continuent à se penser en tant qu' « ambassadeurs culturels », et ceux qui, exilés depuis les années soixante, accusent les premiers d'avoir « trahi la *religión* » pour échapper aux persécutions du régime et aux soupçons de délinquance dont ils étaient l'objet (Hagedorn, 2001 : 152).

Le statut est aussi question de regard. D'un univers culturel à l'autre, celui qui est assigné par l'extérieur peut se trouver en décalage par rapport à la situation de l'artiste dans son pays d'origine. Pour les musiciens du Sud, l'accès à l'international par les circuits « musiques du monde », les concours, les résidences, s'accompagnent bien souvent de l'idée qu'ils doivent se « professionnaliser » ou encore développer leur « créativité » à travers des « rencontres » musicales, et ce bien qu'ils soient considérés comme professionnels, reconnus et légitimés dans leur univers. Ici, l'invitation à s'adapter à des normes, à des formats censés correspondre aux attentes d'un marché occidental, procède avant tout d'une logique de marché.

Les registres de valorisation diffèrent selon les terrains et peuvent même, dans certains cas, s'inverser au profit de musiciens engagés dans une pratique de loisir. Dans les pays arabes, on entretient une certaine défiance vis-à-vis de la pratique professionnelle, surtout dans les contextes les plus populaires où évoluent les musiciens occupant le bas de l'échelle de la corporation. Tenu pour archaïque et moralement douteux, le métier de musicien dans cette acception est lié à des significations plus ou moins dévalorisantes, ainsi de l'expression *alâtî,* « instrumentiste », dont l'emploi au figuré signifie en Égypte, rusé, retors. En revanche, l'amateurisme éclairé moderniste et artistiquement évolué est bien plus considéré, car il n'est pas perçu comme la satisfaction des besoins culturels élémentaires de la plèbe. Cette polarité, où s'enchevêtrent les statuts et les positionnements, prend ses racines au début du xx^{e} siècle quand émerge une classe de notables aux idées progressistes qui s'attachent à la modernisation de la musique arabe. Toutefois, au sein du milieu, la qualité de professionnel est valorisée et revendiquée. Elle permet de se distinguer en tant que membre d'une corporation disposant d'une légitimité et de compétences pour exercer un métier par ailleurs galvaudé.

En Argentine, jusqu'aux années 1980, point n'était besoin de professeur de tango, la transmission s'effectuait principalement en dehors de contextes académiques de façon informelle au sein des familles, ainsi qu'à la *milonga*. Danser en bal était alors une activité qui n'impliquait pas de valorisation économique. En France, Federico contribue à l' « invention » du métier de professeur car, du point de vue occidental, il ne considère pas cette profession à l'aune de l'expérience de la création et de la scène, et parce que du point de vue *porteño*, il investit professionnellement une activité jusque-là circonscrite à une pratique d'amateurs. Se situant dans un entre-deux, il reconnaît vivre une expérience émotionnelle spécifique en situation d'improvisation, sans toutefois hiérarchiser la sphère du bal et celle de la création, contrairement au milieu de l'action culturelle qui les dissocie.
On observe ainsi des degrés de structuration variés selon les contextes nationaux, qui modèlent la configuration des statuts sans toutefois les conditionner. Des mécanismes informels – jouer avec tel musicien, se produire dans tel lieu – contribuent également à asseoir sa légitimité et ouvrent d'autres voies possibles vers la renommée.

Valorisation, reconnaissance : des expériences multiples

Ailleurs, d'autres distinctions sont en jeu, reléguant celles entre engagement exclusif et pratique de loisir, entre sérieux ou dilettante, à un rôle secondaire, ou leur refusant toute prise sur la légitimation des artistes. Pour les promoteurs du répertoire « afro-cubain », par exemple, le vrai débat se joue avant tout autour de la question du registre religieux, entre initié et non-initié, puis entre appartenance à tel ou tel lignage. Dans la musique franco-louisianaise, c'est l'exigence de respectabilité et d'accessibilité qui prime, ancrée dans le caractère informel (*casual*) prêté aux musiques « folk ». Toutefois, les *transplants* ont contribué à la valorisation des musiciens louisianais et à une polarisation des statuts. Leur désir de légitimation rejaillit sur les musiciens, leur accordant un prestige bien plus difficile à acquérir de la part du public local. L'accessibilité des musiciens les plus en vue n'en diminue pas le sentiment d'euphorie que procure aux *transplants* la possibilité de s'en rapprocher, de les fréquenter, de jouer à leurs côtés. Leur proximité avec les piliers des scènes musicales louisianaises et *old-time* et leur insertion au centre du réseau des musiques *roots* leur confère un rôle et une reconnaissance inaccessibles dans d'autres genres musicaux. On assiste d'ailleurs au sein du cercle des *transplants* à des luttes statutaires bien souvent éludées ; certains liens et certaines implications (auprès de tel festival, de telle association culturelle) procurent plus de prestige social que d'autres. Parallèlement à cette hausse de statut, les *transplants* demeurent l'objet d'une distinction de la part des Louisianais. L'amitié, la complicité, le respect et la gratitude se combinent parfois à un sentiment ambivalent. La distance est bien moindre avec ceux qui se sont

installés en Louisiane pour vivre de la musique en s'insérant dans les groupes les plus en vogue. Souvent âgés d'une vingtaine d'années à leur arrivée, à un âge bien plus jeune que les *transplants,* cette dénomination ne s'applique d'ailleurs jamais à eux. Outre cette distinction générationnelle, on assiste ainsi à une hiérarchisation entre les résidents non-louisianais qui vivent de la musique et ceux qui la pratiquent pour le plaisir.

Dans d'autres contextes, la spécialisation peut ouvrir la voie à un changement de statut qui se met en place progressivement, par étapes. En même temps qu'ils changent de statut, musiciens et danseurs doivent apprendre à s'adapter à des normes nouvelles. Le passage de la « pratique de loisir » à l' « engagement exclusif » (Tassin, 2004), de la passion au métier, par exemple, s'accompagne de la découverte de tout un ensemble de devoirs, d'obligations, de contraintes qui font système. Julien fait ainsi l'expérience d'une organisation quasi immuable qui régit la vie du groupe et sa vie de musicien (période de création et de composition, de répétitions, d'enregistrements de maquettes et d'albums, de tournée). Il découvre un mode de fonctionnement rigide et un ensemble de règles à suivre, d'horaires à respecter, d'engagements à tenir avec les pairs, le public ou les différents corps professionnels, qui ne laissent que peu de place à l'improvisation ou à la spontanéité. La contradiction et le décalage sont grands entre le fonctionnement du groupe initial et celui, rigide et contraignant, de l'univers professionnel auquel on doit s'adapter. Ce nouveau cadre, répétitif et systématique, contraste avec la figure de l'artiste bohème. Il s'inscrit dans une temporalité selon laquelle l'euphorie initiale des premières expériences valorisantes cède progressivement la place à la réalité de la routine, voire au désenchantement. Pour Julien, cette évolution implique de se débarrasser de toutes les tâches ingrates. De la polyvalence des activités déployées (composition, interprétation, installation du matériel, régie son et lumière, accordage et entretien de l'instrument, organisation de la tournée, promotion du groupe), on passe peu à peu à une qualification plus ciblée. Dès lors qu'il accompagne MC Solaar, Julien ne fait plus que jouer et se trouve libéré de ses fonctions de technicien, régisseur, manutentionnaire, roadie, manager et copilote. Il n'est plus tenu de s'accorder ou de faire les balances ; d'autres s'en chargent désormais. Il passe ainsi d'un monde où les fonctions sont multiples et indéfinies à un autre où la division des tâches est extrême, et la fonction de chacun bien établie.

La spécialisation concerne non seulement les fonctions occupées par les artistes, mais aussi les publics visés. Tout en progressant dans sa carrière, Olivier continue à faire jouer Lindigo « tous azimuts », entre scènes, cérémonies, fêtes privées, discothèques et fêtes populaires. Son entourage a parfois envisagé la possibilité de concentrer le travail de Lindigo sur le marché des scènes locales les plus valorisantes et des scènes internationales, ce qui relèverait d'une forme de

spécialisation artistique difficilement envisageable pour Olivier, tant d'un point de vue symbolique que d'un point de vue plus matériel et pragmatique. Dans son cas, c'est la transversalité artistique qui est prévérée à la polyvalence en tant que telle.

Le passage de la polyvalence à la spécialisation ne s'inscrit pas nécessairement dans une évolution linéaire mais peut aussi procéder d'un va-et-vient qui fluctue en fonctions des situations et des contextes. Les trajectoires sont en effet réversibles. S'il est vrai que la réussite tend à se manifester par la réduction de l'éventail des occupations, jusqu'à la pratique unique de l'art, il arrive que l'on doive, nécessité faisant loi, s'en retourner à d'autres tâches. En Égypte, cette évolution n'est pourtant pas nécessairement synonyme d'échec quand elle se traduit par l'abandon du métier comme source première de revenu. Compte tenu de la dévalorisation sociale du métier, cette sortie se fait alors en direction de domaines d'activités plus légitimes et valorisables économiquement, comme la réparation d'instrument ou l'organisation de mariages. La même orientation se retrouve d'ailleurs un peu partout lorsqu'il s'agit de tenter de mettre en place un « bizness » lucratif pour assurer une stabilité économique et continuer de pratiquer sans être soumis à la pression incessante des cachets. Dans le parcours, cette étape correspond à un moment de désillusion et à la prise de conscience de l'échec relatif de l'engagement initial. On élabore alors une nouvelle voie, faisant valoir une expérience et des réseaux quand elle est liée au monde de la musique comme prestation. En Louisiane, les musiciens sont de plus en plus fréquemment polyvalents, par souci à la fois de légitimité et de stabilité financière, en choisissant de combiner à leur pratique d'interprète un métier tout autre, ou de multiplier leurs activités dans le domaine musical, en enseignant, en montant des studios d'enregistrement, en produisant leur CD, en fabriquant des instruments. La diversification de leurs activités, outre l'autonomie artistique qu'elle procure, contribue à revaloriser l'image du musicien folk dépourvu d'éducation musicale et sans autre compréhension de la musique qu'intuitive.

On le voit, quels que soient les degrés de spécialisation, les artistes cumulent des ressources d'origines variées en exerçant plusieurs activités. Certains explorent la chaîne musicale en combinant les fonctions d'interprète, de compositeur, de technicien (ingénieur du son), de producteur, de graphiste ou d'enseignant. D'autres sont salariés dans des domaines tout autres, ou, pour les plus jeunes, reprennent des études en parallèle, se prémunissant contre une trop grande précarité économique et soucieux de varier leur positionnement social. La figure occidentale de l'artiste exclusivement dédié à son art se confronte à des situations beaucoup plus complexes. L'engagement exclusif, loin de définir à lui seul une pratique jugée ou vécue comme « professionnelle », regroupe une grande variété de situations et d'activités qui attestent de la labilité des statuts en présence.

Les cheminements retracés dans le chapitre précédent donnent à voir la complexité et la variété des statuts que peuvent adopter les artistes au cours de leur carrière. Selon les terrains, les facteurs en jeu dans les passages d'un statut à l'autre, loin de se restreindre aux catégories souvent invoquées d' « amateur » et de « professionnel » et à leurs corollaires, peuvent tout autant se référer aux revenus perçus, au cadre d'emploi, au degré d'investissement, au degré de spécialisation, à l'initiation religieuse ou à l'accessibilité, parmi d'autres. Cette grande variété de critères rend inopérantes les analyses qui mobilisent des catégories trop strictement définies plutôt que d'éclairer les processus de différenciation, d'adaptation et de hiérarchisation qui participent au passage d'un statut à un autre. Cette démarche ne revient pas à nier la valeur que les acteurs accordent à ces catégories dans certains contextes, ni à amoindrir la force de leurs positionnements. Tout en restituant leur perception, nous avons souhaité rendre compte du continuum sur lesquels se situent les multiples statuts rencontrés et des passages qui les relient.

Projets de vie : imaginaire et représentation de soi

L'engagement dans une pratique musicale ou dansée est le fruit de stratégies de carrières et de projets de vie échafaudés à la lueur de divers imaginaires. Le désir que suscite la figure de l'artiste, la notion de vocation, l'aspiration à une vie en conformité avec une interprétation du monde, une idéologie et un imaginaire particuliers guident les trajectoires individuelles. Pragmatisme et opportunisme sont aussi de mise au fil d'ajustements et de tentatives variés. De la confrontation entre des imaginaires distincts, et parfois entre l'idéal qui nourrit le projet initial et la réalité, peuvent aussi surgir des déceptions, des contraintes matérielles qu'il faut intégrer, une marginalité voire une stigmatisation qui peut affecter la dignité des acteurs et l'image qu'ils ont d'eux-mêmes.

L'imaginaire occidental nourrit bien souvent une vision enchantée de la vie d'artiste. Le choix de Julien de faire de la musique répond au désir d'appartenir à un ensemble et de participer à un projet commun. Il se développe aussi et surtout à la faveur d'un imaginaire séduisant autour de la figure du musicien et du groupe de rock. Les représentations de l'artiste libre, indépendant, bohème, et du rock band comme espace de liberté, de fraternité et prolongement de l'adolescence fusionnelle et insoumise encouragent les vocations. L'accessibilité du jeu favorise le passage à l'acte. Chacun peut, conformément à l'éthique punk du *Do It Yourself*, faire de la musique, l'incompétence musicale n'étant plus un obstacle, ni la virtuosité une nécessité. Cet idéal est rapidement mis à mal par l'expérience ordinaire du musicien sur les routes.

Cette valorisation peut aussi être liée à un genre musical particulier et à son idéologie sous-jacente. Le choix des *transplants* d'aller s'établir en Louisiane s'inscrit dans l'imaginaire que charrie la musique *roots* et ses pratiquants. Vécu comme

une alternative à la société de consommation et à compétitivité, le Sud-Ouest louisianais leur apparaît comme un lieu de vie où la culture prime sur l'argent, où le statut n'est pas conféré par la carrière et les biens matériels. Dans le sillage du « folk revival » des années 1960, qui vit la classe moyenne urbaine se réapproprier les représentations associées à la classe ouvrière et à la population pauvre africaino-américaine, la musique franco-louisianaise répond à une exigence d'authenticité, de convivialité et de simplicité alimentée tant par l'origine rurale des pionniers du genre que par ses caractéristiques musicales. La primauté de la sociabilité sur la performance et la revendication d'une musique « qui vient du cœur », propriété jugée intrinsèque tant par les *transplants* que par les locaux, répondent aux attentes de transformation personnelle de ceux qui font le choix du Sud-Ouest louisianais.

Pour David Hesmondhalgh, cet idéal de réalisation de soi s'inscrit dans un processus d'individualisation caractéristique des sociétés capitalistes contemporaines[19]. Si la musique procure un plaisir esthétique et constitue une ressource pour l'identité personnelle, elle doit aussi être mise en relation avec un impératif sans fin de renouvellement de soi. La réalisation de soi au travers de la musique devient un sujet de compétition en tant que style de vie dont la dimension émotionnelle et la sociabilité sont jugées supérieures. Notons toutefois que l'auteur limite son analyse à la consommation de la musique, sans tenir compte de ceux qui la pratiquent, comme c'est le cas pour les *transplants*.

L'image valorisante que les fans et les promoteurs de certains genres musicaux attribuent à leur choix de vie et l'imaginaire auquel celui-ci est associé ne conditionnent pas nécessairement l'enseignement de la musique et de la danse, qui peut venir puiser dans d'autres registres. Ancrées en Europe depuis un siècle, les représentations les plus communes du tango s'organisent autour des notions d'érotisme et de sensualité, d'une galerie de portraits (le macho gominé) et de petites mythologies (« la naissance dans les bordels » ; « il se dansait entre hommes »). La coprésence de danseurs argentins et d'un imaginaire réactivé s'est exprimée par le désir de « promouvoir la culture du tango ». En France, la traduction de ce désir s'est réalisée à travers le développement d'un réseau associatif orienté vers la pratique de la danse amateur dans le territoire du bal, et non vers les réseaux déjà existants de la danse professionnelle structurée autour de la scène. Ce réseau a organisé la promotion du tango en valorisant son origine et son identité « argentine ». Pour un jeune danseur comme Federico, il eut été très payant de faire valoir sa qualité de *porteño* et de tirer parti de cet imaginaire. Sa démarche a pourtant consisté à traiter le tango comme une danse comparable aux autres,

19. Hesmondhalgh (2007) emprunte la notion d'individualisation et de « réalisation de soi organisée » à Axel Honneth.

pour laquelle il est nécessaire de mettre en œuvre des outils pédagogiques appropriés à la fois à ses propriétés et aux contextes de réception. Plutôt que d'exploiter les représentations associées au tango, il a tiré le fil de la pédagogie au travers de l'analyse du mouvement. Il fonde son métier de danseur sur l'expérience sensible du transport, de l'exaltation, presque du ravissement, ressenti dans les moments d'improvisation tant sur scène que sur la piste de bal.

D'une image valorisante à une image dégradée, les représentations de soi varient en fonction du regard extérieur, de la position sociale occupée et des rapports de domination en jeu. La valeur positive attribuée à certaines musiques et aux représentations qui les entourent contraste avec un phénomène d'autodépréciation récurrent chez nombre de musiciens et de danseurs. Plusieurs éléments conduisent le *musicos* à ne pas voir dans sa pratique un « travail ». La précarité de son statut (engagements courts, concurrence intense, multiplicité d'employeurs, mobilité et flexibilité, absence de reconnaissance, routine, position de dominé), le cadre de l'apprentissage et de la pratique musicale (autodidacte, avec des « potes »), les pratiques endogènes (bizutages par les techniciens et régisseurs), la représentation commune de l'activité « faire du rock » comme un loisir, une passion ou encore le contexte festif de la scène incitent Julien à se forger une image peu valorisante de lui-même. « Imposteur », « filou », « looser », il se réapproprie la perception que peuvent lui renvoyer les journalistes, techniciens, les directeurs de salles ou même les membres du groupe. Le succès d'un soir auprès du public se dissipe rapidement et ne suffit pas à remettre en cause la représentation négative de lui-même. Julien ne se définit véritablement comme « musicien » qu'après de longues années de pratiques et de nombreux gages de reconnaissance ; pourtant, il a eu longtemps du mal à se considérer comme un « professionnel », révélant par cette ambivalence une image morcelée.

Cette tendance à la dévalorisation du métier de musicien, à la fois endogène et exogène, est également observée dans le monde arabe. La pratique musicale dite professionnelle a toujours fait l'objet d'une dévalorisation sociale, parfois morale, notamment quand elle entre en conflit avec les normes religieuses (Rouget, 1990 [1980] : 451 n1 ; 468-473) [20]. Par ailleurs, les musiciens eux-mêmes en tirent au mieux un regard ironique sur leur profession, au pire un sentiment de honte quand la position professionnelle entre en conflit avec l'image de soi. Tel est le cas des musiciens non académiques du Caire, dont le métier et le mode de vie

20. Voir notamment dans Rouget la longue discussion sur la licéité de la musique en Islam. Ce qu'il faut considérer en priorité dans ce domaine est non pas tant la production normative se faisant jour à travers une controverse qui dure depuis des siècles que la façon dont les individus se positionnent en fonction des situations et de leur propre lecture de ces normes et conventions (Puig, 2009)

heurtent la moralité de la société conventionnelle. Dans ce contexte difficile, les liens établis avec un public étranger, fussent-ils modestes, sont perçus comme des vecteurs de légitimité. Le regard extérieur et le contact avec l'étranger interviennent ainsi comme des facteurs de validation culturelle. De même, la dynamique patrimoniale initiée par une campagne de recueil de traditions musicales dans des milieux délaissés par les institutions nationales de la culture, comme celle menée par le musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée en 2009, permet aux musiciens de s'extirper des enjeux locaux de hiérarchisation. Ce sont alors moins des critères esthétiques qui gouvernent la réception de la musique que son rôle de témoignage dans une perspective de relativisme culturel. Leur production est moins évaluée en fonction des goûts artistiques et des conventions musicales qu'au regard de sa capacité à déplacer des traditions locales vers des institutions internationales prestigieuses. L'intériorisation de la domination ne constitue donc pas l'unique recours. En se distanciant des sources de légitimité officielles, d'autres sources de valorisation se présentent.

Les représentations de soi en tant que musicien sont bien sûr toujours complexes et changeantes. Cela se manifeste avec une acuité particulière lorsque l'individu change de contexte en migrant. En passant directement de Tuléar et du « système *tsapiky* » à la France, en jouant dans un nouveau contexte, pour un « public » qui ne connaît pas sa musique, Damily devient un « porte-parole », selon ses propres termes, une sorte d' « ambassadeur culturel » (comme le Cubain Tino), porteur d'un genre musical fortement lié à une région, qu'il donne à découvrir. Les changements qui s'opèrent peuvent parfois participer de représentations de soi conflictuelles ou difficiles à gérer, amenant à des ajustements, des « bricolages » ou des redéfinitions de référents qui donnent sens au parcours individuel et à la nouvelle existence. Pour Damily, au-delà des considérations matérielles et des questions liées au développement international de son activité, jouer de la musique revient à « soigner » les gens, perception à mettre en relation avec son grand-père (devin guérisseur).

Ces multiples imaginaires s'accompagnent de stratégies de carrière qui résultent d'un ensemble d'ajustements et d'adaptations. Les coopérations artistiques d'Olivier (« résidences », co-productions, *featurings*) montrent sa volonté depuis 2007 de maintenir une popularité locale, garante de sa légitimité et d'une partie de ses revenus, tout en cherchant à s'inscrire dans un réseau international. Les enjeux culturels, symboliques et de carrière paraissent ici interdépendants. L' « authenticité » et la dimension « culturelle » des engagements artistiques sont revendiquées comme la condition de la réussite des projets en termes d'économie, de renommée et de retombées de carrière. Que Lindigo se produise en résidence avec une troupe de danseurs d'Afrique du Sud, ou qu'il partage la scène avec une vedette du ragga dance hall réunionnais, le rapport au « peuple » et aux « racines »

est jugé essentiel au succès des projets, lesquels expriment et conditionnent en retour le cheminement identitaire d'Olivier.

Comme nous l'avons vu précédemment, certaines rencontres sont déterminantes dans le cheminement des artistes et l'évolution de leur carrière. La rencontre de Federico avec Catherine, chorégraphe et danseuse, conduit à l'insérer dans le champ chorégraphique français, à côtoyer des interprètes ayant une solide expérience du plateau et à travailler dans le réseau des scènes nationales. En devenant sa partenaire et sa femme, Catherine l'encourage à valoriser ses capacités gestuelles et techniques en situation de création puis de spectacle, à profiter de la légitimité des danseurs-interprètes (même si celle-ci revêt peu d'importance à ses propres yeux) et à atteindre un degré d'exigence dans l'analyse du mouvement et l'appréciation esthétique de la forme tango.

La mobilité géographique et l'inscription dans un réseau international, si elles sont des facteurs d'ascension sociale et des sources de légitimité, peuvent aussi présenter bien des embûches. Dès lors que Damily vit en France, il réalise peu à peu qu'il ne peut se passer de ses musiciens, restés à Tuléar. Il se heurte alors à la difficulté de les faire venir et de trouver des financements pour organiser des tournées. Cette nouvelle réalité l'incite à trouver des compromis. Sa tentative de retourner à Madagascar avec sa femme se solde par un échec et des désillusions. Celle de partager ses activités entre la France et Madagascar n'aboutit pas d'avantage. Son projet musical doit finalement s'accommoder d'un recentrage sur la France et des contraintes matérielles et musicales qui en découlent.

Même lorsqu'il ne s'agit pas de faire de la musique son métier, des stratégies sous-jacentes transparaissent. Pour ceux qui décident de venir s'établir en Louisiane, le hobby préalable se transforme en un projet de vie qui vient modifier le cours de la carrière (pré-retraite, changement d'activité ou délocalisation) et parfois les sources de revenus (transactions immobilières, indemnités de licenciement). L'établissement en Louisiane s'accompagne progressivement de l'insertion dans le paysage musical louisianais et d'une implication dans sa promotion et son évolution, dotant les *transplants* d'un rôle valorisant voire d'une notoriété qui confère à leur vie un surcroît de sens et d'intensité.

Du « métissage » aux ajustements

Les circulations ont des conséquences sur les personnes, comme nous venons de le montrer, mais aussi sur les musiques elles-mêmes. Prisé tant par les médias, les industries touristiques et artistiques que par les sciences sociales, le paradigme du métissage a bien souvent structuré les discours sur les circulations des objets culturels en général et les transformations qui en découlent. Nous nous attacherons

ici à souligner les limites analytiques de ce concept, sans nous en tenir à un travail de déconstruction, en déclinant les raisons qui nous ont conduits à nous en éloigner. Objet de controverses parmi les chercheurs, chargée de sens multiples, instrumentalisée par les acteurs dans une quête de légitimité et de marché, la notion de métissage et ses corollaires brouillent les positionnements. Plutôt que d'appuyer notre analyse sur un concept équivoque, notre projet consiste à décrire les mécanismes de transformations, de création, d'adaptation et d'ajustements (ces termes n'étant pas limitatifs) en partant du terrain et en réintroduisant l'individu dans l'analyse des interactions musicales. Par contraste avec les travaux qui s'en tiennent à une perspective culturaliste, nous proposons ici d'envisager les effets de la mobilité géographique et statutaire comme un processus de changement social, fondé sur des mécanismes multiples.

Un paradigme en question

Les sciences sociales ont mobilisé diverses notions pour conceptualiser ce qu'elles considèrent comme des interactions culturelles, parmi lesquelles celles de métissage, d'hybridité et de créolisation. Elles ont suscité nombre de controverses parmi les chercheurs dont les positions sur leur pertinence théorique et leur champ d'application sont variées. Chacune de ces notions fait appel à d'autres qui les prolongent, dans un jeu de poupées russes aux multiples enchâssements. Il ne s'agit pas ici de faire un bilan de ces concepts, ni de retracer leur généalogie[21], mais bien plutôt de les mettre à l'épreuve de nos terrains, en révélant la façon dont leur usage est négocié, circonscrit et approprié à l'échelle locale.

La capacité du concept de métissage à analyser les interactions sociales se heurte constamment aux paradoxes qui l'habitent, désignant des processus jugés inhérents à la dynamique culturelle et revenant en définitive à réintroduire une lecture biologisante des sociétés. C'est ce qui a amené Jean-Loup Amselle à remettre en cause son usage. Dans *Au cœur de l'ethnie*, c'est en défendant le postulat d'un syncrétisme originaire qu'il accepte, sans enthousiasme, le recours à cette notion (1999 : IX). Quinze ans plus tard, son ouvrage intitulé *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures*, s'en défait. Amselle explicite la raison qui l'incite à « observer la plus grande prudence face à l'idée de métissage du monde ou de créolisation telle que défendue, entre autres, par Ulf Hannerz dans sa conception de "l'œcumène global" […]. C'est en partant du postulat de l'existence d'entités culturelles discrètes nommées "cultures" que l'on aboutit à une conception d'un monde postcolonial ou postérieur à la guerre froide vu comme un être hybride. Pour échapper à cette idée de mélange par homogénéisation et par hybridation, il faut postuler au contraire que toute société est métisse et donc

21. Voir en particulier les travaux de Charles Stewart (1999, 2007).

que le métissage est le produit d'entités déjà mêlées, renvoyant à l'infini l'idée d'une pureté originaire » (2004 : 21-22).

Jean-Luc Bonniol a quant à lui soigneusement déconstruit le métissage biologique et questionné le métissage culturel, le premier renvoyant à la naturalisation de la distance perçue, le second se caractérisant par son imprécision et son ambiguïté et se référant à des situations disparates (2001 : 10 ; 17). Si dans certains contextes, et selon une acception qui la rapporte à la gestion des apparences raciales, la notion peut présenter des vertus heuristiques, comme le plaide Élisabeth Cunin, elle ne mobilise pas uniquement des identifications raciales et ethniques[22]. C'est notamment la superposition de deux dimensions, la multiplication des identifications et la capacité d'adaptation à des normes au travers du processus créatif, qui brouille à notre sens son efficacité analytique dans le contexte musical.

Par ailleurs, dès lors que les processus auxquels se réfère le concept de métissage sont posés d'emblée comme inhérents à toute société, son usage comme catégorie d'analyse devient problématique. Au sein du champ de la recherche universitaire, ces paradigmes sont susceptibles d'être l'objet de prises de position qui se situent au carrefour d'enjeux scientifiques, idéologiques et esthétiques. Aux États-Unis, la rhétorique de la « world music » s'est accompagnée depuis les années quatre-vingt-dix d'une valorisation de la notion d'hybridité dans le champ des études sur la musique, en passant bien souvent sous silence les préjugés de race. « La diversité transnationale n'a pas effacé la race de la musique, mais l'a bien plutôt recontextualisée », affirment Ronald Radano et Philip Bohlman[23], qui contestent ce qu'ils considèrent être un déni de la dimension raciale dans le champ musical et plaident pour une approche qui s'attache à mesurer sa portée (2000 : 37). Selon Simon Frith (2000), les chercheurs qui travaillent sur la « popular music » ont eu tendance à définir la notion d'hybridité comme une nouvelle forme d'authenticité, une créativité caractéristique de la transnationalisation des musiques contemporaines et de leur nature syncrétique. En soutenant que les musiques du monde moderne relèvent « d'une esthétique de l'hybride, du "crossover", de la diaspora, de la créolisation », Stuart Hall met en corrélation

22. Dans le cadre particulier des identifications raciales et de l'affirmation du multiculturalisme dans plusieurs pays d'Amérique latine, qui a abouti à la reconnaissance de l'existence des « populations afro-américaines », E. Cunin introduit la notion de « compétence métisse », qui « correspond à cette capacité à jouer avec la couleur et sa signification, à contextualiser les apparences raciales pour s'adapter aux situations, à passer d'une norme à une autre. Cette capacité ne se déploie pas dans un espace social sans règles, sans contraintes, sans déterminants : précisément, elle repose sur la faculté de connaître et d'adapter les codes » (2001 : 23).

23. "The transnational mix has not erased race from music, but rather it has recontextualized it."

les notions d'hybridité et de créolisation en les associant à la diversité et à l'hétérogénéité dont ces musiques sont issues (1997: 39) [24].

Parmi les ethnomusicologues français, la notion de métissage s'inscrit dans un clivage qui tend à distinguer deux approches parfois pensées comme incompatibles au sein de la discipline. Le concept est débattu à la fin des années 1990, ainsi qu'en témoigne le numéro des *Cahiers de Musiques Traditionnelles* de 2000, précisément intitulé « Métissages ». Jusqu'alors fortement marqués par l'analyse monographique et muséographique des musiques des sociétés rurales jugées plus « traditionnelles », des ethnomusicologues se positionnent en rupture avec cette approche en s'intéressant à des objets généralement considérés comme « métis », « modernes », « urbains ». Amalgamant métissage, mondialisation, uniformisation et perte « d'authenticité », certains déplorent l'intérêt nouveau pour des genres musicaux jugés moins légitimes que d'autres. L'idée qu'il y aurait des cultures plus métissées que d'autres (mais comment mesurer le degré de métissage ?) tend à prescrire des « bons terrains » et à dénoncer les « mauvais ». Perçu par ses défenseurs comme une alternative à l'ethnomusicologie d'urgence, de sauvegarde des patrimoines musicaux, le concept de métissage, associé dans la discipline à l'analyse des processus contemporains, a suscité des débats sur la légitimité des objets musicaux plutôt que sur la valeur heuristique de la notion.

Ces décalages disciplinaires éclairent les différents positionnements que peut susciter la notion de métissage dans le champ musical. Les ethnomusicologues qui s'en sont emparés ont dû légitimer leur approche, tout en questionnant sa signification et son efficacité analytique, précédés en cela par nombre d'anthropologues et de chercheurs en sciences sociales.

D'autres métaphores du mélange rencontrent des obstacles comparables. Érigée en modèle de société dans les années 1980 par le mouvement littéraire et politique de la créolité [25], la créolisation est aujourd'hui utilisée à la fois comme concept d'analyse par les anthropologues et les historiens, et ressource de discours identitaire dans les sociétés dites « créoles ». À ce titre, elle recouvre une dimension tant idéologique que descriptive. Cette ambivalence peut parfois être entretenue et, d'une certaine façon, « capitalisée » par les historiens et les anthropologues qui investissent ces notions (en conférant aux engagements militants voire politiques une justification « scientifique » et vice et versa). À La Réunion, à Cuba, au Mexique et en Louisiane, la proximité entre la recherche en sciences

24. "The aesthetics of modern popular music is the aesthetics of the hybrid, the aesthetics of the crossover, the aesthetics of the diaspora, the aesthetics of creolization."

25. La créolité est définie par les auteurs du manifeste *Éloge de la créolité* comme un processus double d'adaptation au Nouveau Monde et de confrontation culturelle aboutissant à la création d'une culture syncrétique créole (1993 : 31).

sociales, les milieux militants et les institutions dédiées à la valorisation patrimoniale conduit à la production de discours culturellement et politiquement orientés où la description des faits s'enchevêtre avec les positionnements mémoriels et identitaires. L'idéalisation du mélange comme processus constitutif d'une identité créole nécessairement ouverte, dynamique et tolérante, et d'une certaine façon exemplaire, est l'une des conséquences de cette situation. Plusieurs penseurs nord-américains et européens ont dénoncé cet idéalisme en insistant sur le fait que le concept de créolisation porte aussi en lui le mythe des origines et de la pureté « raciale », et qu'il ne peut faire l'économie de stratégies d'exclusions [26]. Charles Stewart souligne à ce propos l'ancrage historique du terme « créole » dans une idéologie raciste sur laquelle trop peu de chercheurs s'attardent selon lui. Il rappelle que le terme a émergé dans un contexte colonial qui associait la naissance dans le Nouveau Monde à une « déculturation » (1999 : 44).

Loin de réserver son usage au contexte spécifique du système de plantation où le terme trouve son origine, Ulf Hannerz (1987, 1989) n'a quant à lui pas hésité à inscrire la créolisation dans une approche macroanthropologique des relations entre centre et périphérie qui structurent la mondialisation contemporaine de la culture. Certains spécialistes des études caribéennes, dont leur doyen Sidney Mintz, ont critiqué cet usage théorique étendu à la globalisation.

Ethnomusicologues, sociologues et anthropologues, nous avons choisi, dans cet ouvrage, de nous distancier des notions de métissage, de créolisation et d'hybridité comme catégories analytiques. Pour penser les processus de transformations des musiques dans le monde contemporain, d'autres notions et cadres d'analyse nous apparaissent plus adéquats. Confrontés à une diversité de terrains et de situations de changement, appartenant à des disciplines où les concepts de métissage, de créolisation et d'hybridité sont différemment compris et investis, et prenant acte des difficultés théoriques dont ils sont porteurs, nous avons jugé plus précis, efficace et moins sujet à controverse une approche descriptive basée sur les notions de reconfigurations, de recompositions, d'emprunts, d'ajustements, de négociations et de transformations.

Même si la notion de métissage et ses corollaires se réfèrent à des processus, et non à des entités, elles demeurent ambiguës et polysémiques. Leur caractère surplombant, censé rendre compte de phénomènes très vastes et de contextes très variés, nous a paru peu propice à une démarche comparative que nous souhaitons avant tout ancrer dans le terrain. Que ces notions soient l'objet d'une instrumentalisation et de controverses ne fait que brouiller d'avantage la lecture

26. Voir notamment le forum d'*American Ethnologist* (2005) et Stewart (2007).

et l'analyse des processus qu'elles sont censées désigner, comme le donnent à voir nos différents terrains d'enquête [27].

Dans cet ouvrage, nous avons choisi d'abandonner les concepts en question pour privilégier une approche descriptive et critique. Ce parti-pris offre l'avantage d'évacuer leur caractère problématique et favorise la production d'un discours novateur, en déplaçant la focale au plus près du terrain. Nous avons ainsi privilégié une approche qui se libérait le plus clairement possible des enjeux identitaires, idéologiques voire politiques dont ces notions pouvaient être porteuses dans des terrains où elles sont fortement investies, La Louisiane, Cuba, le Mexique et La Réunion en particulier.

L'utilisation dans certaines sociétés des notions de métissage et de créolisation comme catégories vernaculaires nous a toutefois incitées à analyser les usages locaux dont peut faire l'objet cette terminologie, en intégrant notamment la diversité des appropriations auxquelles donnent lieu ces termes selon les acteurs et les contextes, les significations dont ils sont investis, et les revendications qu'ils portent.

Le paradigme à l'épreuve du terrain

Tantôt glorifiées, tantôt mises à distance, les interactions culturelles peuvent faire l'objet d'un investissement important de la part des sociétés que nous étudions. Plutôt que d'utiliser les notions de métissage et de créolisation comme des catégories analytiques, c'est la diversité de leurs usages, de leurs appropriations ainsi que leur dualité qui nous semblent incontournables. Cette démarche implique de tenir compte de l'ensemble des acteurs concernés (musiciens, danseurs, universitaires, activistes, agents de l'industrie musicale, institutions culturelles, organismes touristiques, experts, médias) et de la transversalité des catégories et des notions mobilisées. Les musiciens s'inscrivent dans une logique autant d'adaptation, de changement et de création, que de justification de leurs choix et de leurs pratiques au travers d'héritages culturels spécifiques. Ils s'accommodent ainsi d'interlocuteurs divers (industrie musicale, institutions touristiques, experts, médias…), dans une stratégie de reconnaissance qui s'accompagne de la reproduction de clivages sociaux.

En Louisiane, la mixité culturelle est sans cesse soulignée, bien souvent au travers d'une métaphore culinaire, le *gumbo* (spécialité régionale), dont les différents ingrédients viennent illustrer la contribution des populations d'origine européenne, africaine et amérindienne à une « culture unique ». Depuis le début des années

27. À propos de la notion d' « identité », le sociologue américain Rogers Brubaker appelle ainsi les chercheurs à la réserver aux usages qu'en font les acteurs sociaux, en lui préférant les termes d'identification, de catégorisation, de *self-understanding* (auto-représentation et auto-identification) (2004 : 28-63).

quatre-vingt-dix, l'élite artistique du Sud-Ouest louisianais insiste tout particulièrement sur les échanges musicaux entre Cadiens et Créoles. Les chercheurs qui travaillent sur la région se font le relais de ce discours et appliquent dans cette perspective la notion de créolisation au champ musical. Cette mise en avant d'influences réciproques s'accompagne parallèlement d'une rhétorique des origines qui perpétue la racialisation du répertoire franco-louisianais. Le répertoire est défini aujourd'hui et depuis la deuxième moitié du XX^e^ siècle par le biais de catégories segmentées (styles dits « cadien », « créole », « zydeco ») sur la base de l'ascendance des musiciens et de leur couleur de peau. On observe ainsi une oscillation permanente entre, d'une part, la métaphore du mélange, de l'adaptation et de la créativité et d'autre part, la rhétorique des origines et la naturalisation de la différence. Sur la base de cette relation dialectique se construit ainsi un consensus taxonomique (Hoffmann, 2006) qui rassemble chercheurs, musiciens, journalistes spécialisés, autorités touristiques et muséales (Le Menestrel 2011). Mais, tandis que les pratiques musicales témoignent de l'imbrication de ces deux positionnements, la notion de créolisation telle qu'elle est utilisée dans le contexte louisianais tend à être cantonnée à un usage lisse, décrivant un processus culturel nécessairement bénéfique et valorisant, dépouillé de tout clivage et circonscrit à un héritage francophone.

À Cuba, c'est encore la métaphore culinaire qui est mobilisée, à travers l'image de l'*ajiaco*, une soupe épaisse incluant divers ingrédients : « À tout moment, notre peuple a eu, comme l'*ajiaco*, des éléments nouveaux et crus tout juste entrés dans la casserole pour cuire ; un conglomérat hétérogène de diverses races et cultures, de beaucoup de viandes et légumes, qui s'agitent, s'entremêlent et se désagrègent en un même bouillonnement social […] Métissage de races, métissage de cultures » (Ortiz, 1939 : 6). La cubanité serait le produit d'un mélange progressif, encore en cours de « cuisson », entre de multiples ingrédients. Dans les années quarante, Fernando Ortiz y puise ses arguments pour construire la notion de transculturation, qu'il préfère à celle d'acculturation, développée par son interlocuteur contemporain Melville Herskovits. Pour le penseur cubain, il existe cinq phases dans le processus transculturatif : une phase hostile, une phase transitoire, une phase d'adaptation, une phase de revendication, puis une phase d'intégration. « C'est la phase de demain, d'un lendemain dont l'aube point déjà. C'est la dernière, celle où les cultures se sont fondues et le conflit a cessé, laissant la place à un troisième terme, à une troisième entité et culture, à une communauté neuve et culturellement intégrée, où les facteurs raciaux proprement dits ont perdu leur malice dissociative » (Ortiz, 1945 : 225[28]). Cette vision politique

28. Texte du discours prononcé le 12 décembre 1942 au Club Atenas, composé exclusivement de membres « de couleur » et dont Fernando Ortiz, descendant d'Espagnols, fut élu exceptionnellement membre d'honneur.

rejoint celle du penseur de l'indépendance cubaine, José Martí, qui, dès la fin du XIXe siècle, prônait l'idée qu' « être cubain c'est être plus que blanc, plus que mulâtre, plus que noir » (Martí, 1893). Aux fondements de la construction identitaire nationale cubaine actuelle, l'idée d'un dépassement des conflits raciaux et culturels originels sous-tend tous les discours sur le patrimoine national, et donc sur les répertoires musicaux et chorégraphiques cubains, considérés comme des créations propres. Les artistes cubains y puisent une légitimité qui se passe très bien de toute allégeance à une « Mère Afrique », contrairement à leurs élèves et collègues « africains-américains », mais qui gomme par ailleurs les discriminations raciales encore largement présentes dans l'île. Pas de place non plus, dans ce contexte, pour les mouvements identitaires qui se baseraient sur la couleur de peau, et qui ont de tout temps été sévèrement réprimés à Cuba. Au Mexique, en revanche, le mouvement de la « Troisième racine » plaide depuis les années quatre-vingt pour la reconnaissance de l'apport africain comme l'un des fondements de l'identité nationale, dans un champ longtemps monopolisé par l'image du « métis » de l'Indigène et de l'Européen, paradigme du Mexicain moderne et de la « race cosmique ». Ce mouvement, largement inspiré par les chercheurs nord-américains militants du panafricanisme et de l'afrodescendance, vise également à repérer une population spécifique (ancienne ou contemporaine) : les « afrométis », c'est-à-dire les descendants de « métis » et d'Africains, ainsi que les manifestations culturelles de cette dernière. Ce terme générique sert donc de label à toutes les initiatives artistiques ayant un rapport avec ce courant de pensée militant.

À La Réunion, la question des origines et de la mixité culturelle est également fortement investie, traversant une partie importante de la réflexion sur les identifications et la culture insulaires. À l'instar du *gumbo* louisianais et de l'*ajacio* cubain, le *zambrokal* réunionnais (plat de riz assaisonné au curcuma, agrémenté de haricots et morceaux de viande) constitue une métaphore culinaire régulièrement mobilisée pour exprimer la cohabitation et la rencontre d'une diversité de sources culturelles au sein de la population réunionnaise. Apparue dans les années 1970, cette métaphore du « peuple *zambrokal* » s'est inscrite dans une valorisation du pluralisme culturel qui s'exprima notamment dans les domaines du tourisme, de l'art, du militantisme culturel et de la valorisation patrimoniale. Dans la recherche scientifique, également inscrite à sa façon dans ce mouvement, on assista, dans les années 1990, à une mobilisation récurrente des notions de métissage (Alber, Bavoux, Watin, 1991) et, dans une moindre mesure, de créolisation. Bien que fortement relativisé par certains (Benoist, 1991) sans être pour autant abandonné, l'usage du concept de métissage, plus ou moins supplanté plus tard par celui de créolisation dans le champ des sciences sociales, a favorisé une syntonie entre les mouvements de valorisation identitaire et le monde de la recherche locale. Cette

syntonie explique en partie la polysémie qui caractérise certains discours culturels réunionnais d'aujourd'hui. Se situant au carrefour de positionnements mémoriels, scientifiques et identitaires voire politiques, ils n'abordent souvent le métissage et la créolisation que dans leurs dimensions positives, créatrices, en écartant les dynamiques contraires (replis identitaires, racisme, retours aux sources…) qui traversent tout autant la société que la musique réunionnaises.

En valorisant les notions de métissage et de créolisation, les acteurs du champ musical sont, dès lors, susceptibles de valider des représentations inscrites dans l'imaginaire des origines. Plutôt que d'envisager ces logiques comme contradictoires, le terrain montre au contraire qu'elles sont inextricablement liées. L'identification de certains styles, de techniques et d'instruments à une origine spécifique ne fait bien souvent que renforcer la métaphore du mélange, comme le démontre Peter Wade dans le cas de la musique Costeno en Colombie : « Comme tel est toujours le cas avec le *mestisaje*, la musique est perçue comme le symbole d'une fusion, de l'aplanissement des différences, mais la représentation de ce symbole implique la réitération continuelle de la différence[29] » (2000 : 66). Wade montre en quoi la persistance d'une symbolique des origines est indissociable d'une symbolique du mélange. « Je soutiens que la différence et le même, l'homogénéité et l'hétérogénéité, l'inclusion et l'exclusion sont des éléments constitutifs du *mestisaje*[30] » (2005 : 255).

Dans les sociétés occidentales, la prégnance des dimensions « raciales » et « ethniques » dans la façon d'envisager les logiques de différenciations s'inscrit dans une célébration de la « diversité » qui, depuis les années quatre-vingt, a fait fortune, notamment dans le monde artistique. Recourir aux origines pour en faire le fondement des catégories et des contenus musicaux relève d'un souci persistant de respecter et de valoriser les identifications « raciales » et « ethniques » et de consommer les différences « culturelles », alors qu'elles sont bien plus rarement appréhendées comme des sources de tension ou de discrimination. Tandis que les genres musicaux et la créativité sont souvent dépeints comme le fruit d'un héritage culturel, d'une tradition spécifique, ils le sont plus rarement dans leurs dimensions sociologiques et socio-économiques : les questions d'ascension sociale, de légitimité, ainsi que les logiques marchandes, qui modèlent pourtant fortement – nous l'avons vu – les projets des musiciens, leurs stratégies de

29. "As is always the case with *mestisaje*, music is seen as a symbol of fusion, of the overcoming of the difference, but the representation of that symbol involves the continual reiteration of difference."

30. "I am arguing that *mestisaje* has both difference and sameness, homogeneity and heterogeneity, inclusion and exclusion as constitutive elements."

carrières et leurs choix musicaux, sont souvent évacuées des discours commerciaux et culturels sur la musique (Le Menestrel, 2012).

Si les terrains louisianais et réunionnais illustrent les usages vernaculaires de la notion de créolisation pour penser le mélange, d'autres sociétés n'y ont pas recours. Leur perception des apports exogènes et des processus de transformations qu'ils génèrent s'affranchissent de ces paradigmes, ou s'expriment par d'autres biais. Dans le cas du tango, le discours du métissage et de l'hybridation, bien présents dans l'historiographie de cette danse, se trouve mis à l'écart dans le développement contemporain du marché de la danse. Précédant sa reconnaissance par l'Unesco en 2009, la sauvegarde de « l'authenticité » de la danse tango, qui s'instaure de fait dans les années 1980, favorise la circulation des danseurs et la diffusion de la pratique à travers le monde, par le partage d'une sociabilité et d'un vocabulaire communs. Au sein de la communauté internationale de pratiquants qui fait vivre cette danse sur les cinq continents se lit la volonté de tenir toute forme majeure d'hybridation à distance, afin de l'ériger comme un médium transnational, sans verser dans les multiples recompositions qui caractérisent l'histoire de ses migrations au XX^e siècle (tango grec, italien, français, anglais, etc.). Les précurseurs de la résurgence du tango se sont engagés dans un processus de distinction (tango argentin *vs* tango salon) afin de se prémunir de toute forme d'altération passée et future. À côté des écoles de danse de couple généralistes s'est développé un réseau d'associations loi 1901. Face au milieu professionnel structuré des professeurs de danse de salon, héritiers d'une tradition séculaire, a émergé une catégorie de danseurs amateurs qui, comme Federico, s'est progressivement professionnalisée. Aux valeurs de la chorégraphie caractérisant les compétitions nationales et internationales, amateurs et professeurs ont opposé les vertus de l'improvisation, en inventant en Europe les notions de bal puis de marathons dédiés exclusivement à cette danse.

Cette standardisation dans les faits s'accompagne d'un discours aussi bien vernaculaire que savant sur l'hybridation [31]. Comme dans la plupart des univers de danse, la rhétorique des origines figure en bonne place, nourrissant des débats nominalistes particulièrement vifs tout en soulignant les multiples influences (européennes, caribéennes et noires) attribuées à son contexte d'émergence. Parmi celles-ci, l'origine noire connaît une faveur toute particulière. Paradoxalement, le tango-canción qui se développe dans les années 1920 reflète surtout des thématiques propres à l'immigration blanche (Vila, 1995). Recours obligé lorsqu'il s'agit du passé, la rhétorique du mélange se trouve rejetée par les discours accompagnant

31. Dès les premières pages de son essai, Marta E. Savigliano (1995 : xv) mentionne la rencontre des contraires ou de ce qui n'aurait jamais dû se rencontrer comme une propriété du tango, source à la fois de tensions et de conflits.

le développement contemporain du marché de la danse. Elle est remplacée par une valorisation commerciale de l'argentinité qui s'appuie sur l'argument culturel du foyer d'origine. À la fois standardisée et déterritorialisée, référencée à la matrice rioplatense tout en générant une communauté internationale partageant les mêmes codes et techniques, la danse tango oscille entre renouveau et processus de folklorisation.

En Égypte, la notion de métissage ne fait pas l'objet d'un investissement particulier de la pensée et n'apparaît pas comme un élément constitutif de l'entre-soi. D'une façon générale, la question des circulations culturelles est indexée à l'idée qu'il existe une mosaïque de sociétés distinctes ressortissant à de grandes civilisations placées dans une relation de confrontation. Dans ce cadre, les changements sociaux considérés comme la manifestation d'une influence extérieure suscitent des évaluations contrastées, par exemple celles concernant le vaste ensemble aux contours imprécis désigné par Occident. Ces délibérations mobilisent une opposition entre ce qui émane du pays et de ses traditions, jugé garant d'une authenticité culturelle, et ce qui relèverait d'une extériorité ou résulterait d'un mélange. Cette modification ou innovation sociale, selon les cas, peut alors être conçue comme une falsification des habitudes locales.

Une telle conception de l'altérité ne supprime pas pour autant les formes de reconnaissance que procure le contact avec l'Occident. Une tournée européenne, une résidence d'artiste ou encore l'insertion dans un projet muséal français portant sur l'Égypte confèrent une légitimité accrue aux musiciens, alors qu'une musique jugée trop occidentalisée sera discréditée par la plupart des entrepreneurs culturels. Cette forme de reconnaissance par l'étranger ne contredit donc en rien la dévalorisation du métissage, majoritairement perçu en termes de déculturation. Elle ne s'oppose pas non plus au constat de la supériorité de la musique arabe, plus à même de transcrire les sentiments humains grâce à ses micro-intervalles et ses ornementations. C'est plutôt l'observation de l'historicité des échanges culturels et de leurs différentes formes qui montre que les modalités d'emprunts sont bien plus complexes que ce que laissent penser des discours volontiers généralisants.

Repartir des ajustements individuels

Qu'ils soient ou non pensés en termes de métissage ou de créolisation, les processus de transformations, de créations et d'adaptations induits par les mobilités géographiques et sociales doivent faire l'objet d'une analyse ancrée dans le terrain, afin d'élucider les interactions dont ils relèvent. Notre approche ne consiste donc pas à décrire la fusion d'univers culturels distincts. Notre regard se porte avant tout sur les transformations des musiques et des danses en circulation, sur les modifications de leurs significations, de la variation de leurs interprétations. Nous nous attachons également à élucider les changements des contextes

de réception, de production et de diffusion et les nouvelles logiques de hiérarchisation qui en découlent.

Travailler aujourd'hui sur des parcours de musiciens amène à dépasser les oppositions binaires (village planétaire/traditions arc-boutées sur elles-mêmes, métissage/pureté originelle, produit marchand/authenticité) et nous conduit à analyser les interactions en termes de négociations, de conflits, d'ajustements et de projets. On le sait, la position du chercheur s'attachant à sauvegarder les traditions d'acteurs considérés comme passifs, dénués de capacité d'initiative, n'est pas tenable. De même, nous nous distinguons des analyses détachées et substantialisantes qui tendent à catégoriser les musiques (« traditionnelles », « urbaines », « métisses ») à partir de critères d'origine, de pureté ou d'authenticité. L'ensemble des parcours de cet ouvrage nous montre à quel point les acteurs sont actifs dans l'élaboration de leur projet de musicien. La notion de « cosmopolitanisme musical » évoquée par Martin Stokes (2007 : 15) repose précisément sur cette notion d'*agency* (capacité d'action et autonomie de l'acteur), néanmoins circonscrite par des pré-contraintes : « Les cosmopolitanismes musicaux créent des mondes musicaux et de nouveaux langages, mais ce processus prend place au sein de systèmes de circulation qui déterminent grandement ce qui est disponible et comment (dans quelle direction) se déplacent les éléments musicaux. [32] »

Derrière les idées de métissage, de brassage sans frontière, de « rencontres musicales » véhiculées par une certaine idéologie de la « world music » (Mallet, 2007), se dissimulent bien souvent des mécanismes concrets de « formatage » par et pour un marché occidental. Cependant, la volonté de certains musiciens d'élargir leurs frontières, de s'inscrire dans un échange, d'obtenir une reconnaissance qui dépasse leurs circuits initiaux est réelle, de même que leur aspiration à vivre de leur compétence ou encore à confronter leur créativité à de nouvelles contraintes vécues comme stimulantes.

Caractéristique de ce type de formatage, l'expérience de Damily montre les compromis liés à son passage de l'univers malgache à la France et des cérémonies rituelles aux réseaux « musiques du monde ». Damily adapte en partie son jeu et son répertoire aux normes attendues dans ce nouveau contexte (morceaux raccourcis, répertoire varié…). Il passe également par des moments de tension et d'incompréhension, face, par exemple, à des ingénieurs du son qui n'ont pas les connaissances nécessaires pour mettre leur savoir-faire au service de sa musique. Cette imposition d'une norme l'a aussi amené à freiner de multiples sollicitations destinées à transformer sa musique d'une façon incompatible avec sa conception

32. "Musical cosmopolitanisms create musical worlds and new musical languages, but they do so within systems of circulation that determine to a large extent what is available and how (and in which direction) musical elements move."

esthétique. Par ailleurs, parallèlement au développement d'une carrière à laquelle il aspire, à une progression importante dans les circuits « musiques du monde », à un accès à des « scènes » de plus en plus « cotées », il a, avec Yvel, développé une démarche alternative. Les réseaux qu'il a tissés permettent au groupe de jouer dans des conditions qui, n'offrant pas ou peu de limites de temps et des interactions fortes avec le public, favorisent la montée en puissance, l'effervescence et l'ambiance débridée que l'on retrouve dans les bals-poussière et les cérémonies tuléaroises.

Dans le cas du répertoire « afro-cubain », le formatage a été constitutif de l'évolution de ce même répertoire et de sa patrimonialisation à Cuba, dans une interaction des élites intellectuelles inspirées par le primitivisme et l'Art nègre avec les adeptes de religions stigmatisées, développant à l'occasion des rituels une activité musicale ou chorégraphique (Argyriadis, 2006). Au terme de ce processus, les artistes cubains actuels sont, comme Tino, à la fois « exportables » et gardiens d'une « tradition » nationale valorisée à l'échelle internationale. Mais en transportant ailleurs leur glorieux héritage, l'y « transposent-ils » à l'identique[33] ? À l'évidence, si c'est bien là l'objectif exprimé, il est voué à l'échec. Les artistes de Xalapa qui s'inscrivent dans le mouvement de la « troisième racine », et en particulier Javier Cabrera, ont pour leur part leur propre but à atteindre : la création d'un répertoire « afrométis » propre. Pour ce faire, ils n'hésitent pas à adjoindre au trio de tambours *batá* des membranophones indigènes comme le *huehuetl*, africains comme le *djembé* ou le *dundún*, et aux danses d'*orichas* des chorégraphies propres aux répertoires qui leur ont été enseignés par des professeurs guinéens et sénégalais. D'abord à la torture, Tino finit par se ranger aux désirs de ses élèves, qui sont aussi en partie ses employeurs, et convient qu'après tout, ils ont bien le droit « d'inventer ». Les artistes de Veracruz, quant à eux, n'ont plus rien à perdre puisqu'ils sont « hors circuit » : ils osent les combinaisons les plus audacieuses. Et même si celles-ci donnent pour l'instant des résultats assez inégaux, loin de remporter l'adhésion du public, leur caractère expérimental témoigne d'une plus grande liberté créative que celle de leurs « maîtres » davantage enfermés dans le respect d'une tradition. C'est ainsi que Manuel Méndez « performe » de nouveaux rythmes sur ses *batá* et de nouveaux pas en se mettant en état de transe mystique chaque fois qu'il joue ou qu'il danse, en se livrant à de l'improvisation pure. Plus attaché à son terroir, qu'il revendique comme source d'inspiration légitimante, l'un de ses collaborateurs du groupe Lamento Yoruba tente avec son aide de reproduire sur ce trio de tambours bimembranophones des rythmes qu'il extrait de l'écoute des bruits de la nature : chants des coqs, bramements des mules des *ranchos* et sifflements saccadés du train

33. Sur les notions de pratiques « transportables » et « transposables », voir Csordas, 2007 : 261.

qui passe au loin, composant au final, « un rythme sauvage […]. Je ne m'enorgueillirais que d'une seule chose, dit-il : j'ai vraiment beaucoup d'imagination ».

Même sans impliquer de déplacement géographique, les processus de transformations et d'adaptation peuvent être induits par des mobilités sociales ou contextuelles. Le bassiste Julien, en passant du groupe Oneyed Jack à l'accompagnement de MC Solaar, doit lui aussi modifier sa pratique musicale, sa façon de concevoir son rôle dans le groupe ainsi que sa façon de jouer. Au sein de Oneyed Jack, il participe activement à la création des morceaux et compose ses propres lignes de basse, jouissant d'une entière liberté. Avec No One Is Innocent, et plus encore MC Solaar, un « chef » ou un directeur artistique limite cette liberté. Avec MC Solaar notamment, Julien doit reproduire, interpréter des lignes composées par d'autres, jouer la partition, et la jouer conformément aux attentes du directeur artistique. Il est moins question de création que d'interprétation et d'adaptation du jeu à une demande contraignante. Julien doit ainsi affronter des difficultés de jeu qu'il contournait lorsqu'il composait ses propres lignes. En changeant de groupe, Julien change de scènes et de salles. Son jeu à nouveau s'en trouve considérablement transformé. Cette circulation, de clubs comme La Cigale à des scènes comme Bercy, le conduit à de multiples négociations et ajustements : la modification des configurations scéniques et acoustiques implique « d'aller à l'essentiel », d'être « efficace », d'éviter les subtilités qui améliorent la qualité de la performance dans une petite salle, mais deviennent inaudibles dans une grande salle ou un festival et parasitent le son d'ensemble. Julien doit apprendre à épurer une ligne de basse, à éviter par exemple l'appoggiature (note de transition). C'est à la fois la partition et la façon de la jouer qui doivent être repensées et ajustées à la salle. Julien doit également limiter davantage sa prise de risque et se concentrer toujours plus sur sa propre partie. Avec Oneyed Jack, la connaissance qu'il a de ses partenaires, leur complicité et leur liberté commune dans l'interprétation des morceaux sur scène rendent possibles de légères improvisations et de multiples stratégies lorsque l'un des musiciens se trompe. Les autres le suivent, l'accompagnent sur un pont non prévu à cet endroit, ou sur une montée en triples croches inattendue. Cette capacité d'adaptation constitue un filet qui favorise la prise de risque de chacun. Lorsque Julien est au service de MC Solaar, il sait qu'en cas d'erreur, il sera « nu », « abandonné » par les autres, qui joueront leur propre partie, telle qu'elle est prévue, sans chercher à s'adapter à son erreur. Un tel fonctionnement, impliquant un respect total des directives du directeur artistique, interdit l'erreur, décourage toute prise de risque, et implique une focalisation extrême de l'interprète sur sa propre partition et son jeu.

Le rapport entretenu avec l'ensemble des musiciens sur scène change aussi considérablement et nécessite des apprentissages et négociations de tous ordres. La complicité entre les membres de Oneyed Jack et leur proximité physique sur

de petites scènes leur permet de communiquer par un simple geste ou même un regard. Chacun joue tourné vers les autres en les écoutant via les retours. Avec MC Solaar, sur des scènes parfois gigantesques, chaque musicien peut se trouver très éloigné des autres, aveuglé par un jeu de lumière sophistiqué qui les isole. Par ailleurs, le son leur parvient via des écouteurs intra-auriculaires (*ear monitors*). Chacun peut choisir d'écouter tel musicien ou l'ensemble. Chacun peut communiquer, via un micro, avec tel autre. La gestion de cette forme particulière de communications avec ses partenaires de jeu s'acquiert et tend à « figer » l'interprète. Le contact qu'il établit avec les autres membres est devenu beaucoup moins direct et passe ainsi par de multiples médiations. Enfin, la participation à des projets comme la tournée MC Solaar conduit le(s) musicien(s) à quitter la scène pour certains morceaux (un duo voix-guitare, par exemple). De sorte que la prestation scénique n'est plus une aventure ininterrompue, partagée par les membres d'un même groupe, mais une performance marquée par des sorties et rentrées de scène. La gestion de ces coupures, qui constituent une difficulté supplémentaire, nécessite un apprentissage ; il faut souvent un ou deux morceaux ensuite pour « se remettre dedans » tout à fait.

Se situant souvent au carrefour de mobilités géographiques, sociales et contextuelles, la poursuite d'une carrière internationale implique un renouvellement presque permanent (du moins régulier) des répertoires et des projets artistiques. La collaboration, les voyages et les rencontres musicales (plus ou moins décidés et orchestrés par l'environnement professionnel des artistes) constituent souvent un moteur de changements qui impactent plus ou moins durablement les créations musicales. Pour Olivier et Lindigo, la transition progressive du petit groupe de quartier et de *sèrvis kabaré* vers celui d'artiste et de groupe phare de la scène musicale réunionnaise se traduit par la nécessité de s'inscrire dans une variété de projets musicaux et scéniques qui feront « l'actualité » artistique du groupe et en alimenteront la carrière localement et à l'extérieur de l'île. Ces enjeux, qui concernent de près la pérennité du groupe, dans un environnement concurrentiel à plusieurs échelles, sont particulièrement perceptibles dans les collaborations récentes de Lindigo, que ce soit avec une troupe de danseurs sud-africains ou avec l'accordéoniste français Fixi (ancien membre du groupe Java). Bien que ne transformant pas radicalement les procédés compositionnels d'Olivier, qui continue dans l'ensemble à composer dans un style qui se veut simple et efficace, ils impliquent de les repenser en fonction d'orientations esthétiques susceptibles de varier. Les transformations concernent en particulier l'usage d'instruments nouveaux. Ceux-ci peuvent être rapportés de tournées à l'extérieur (accordéon diatonique et *kabosy*[34] rapportés de Madagascar, percussions brésiliennes…),

34. Luth malgache.

introduits par des musiciens du groupe qui les pratiquent personnellement (kora, xylophone ouest-africain…) ou encore par des collaborateurs plus ou moins occasionnels (accordéon chromatique, saxophone). Certains instruments donnent une dimension mélodique et harmonique nouvelle au *maloya* de style néo-traditionnel de Lindigo. Cette diversification des arrangements musicaux, dont Lindigo a été l'un des initiateurs (avant d'être suivi par d'autres) a aussi son pendant scénique (scénographies et chorégraphies de plus en plus travaillées) et témoigne du désir de connecter explicitement le *maloya* à d'autres univers plus ou moins considérés comme apparentés : Afrique, Madagascar, Brésil, Europe dans une autre mesure… Cette démarche se nourrit directement des voyages et des stratégies de coopération d'Olivier, qui s'assure aussi, par ce biais, du renouvellement des ressources nécessaires à l'approfondissement de son travail artistique. Impliquant des procédés technologiques divers (amplification, éclairage, espaces scéniques…), les innovations les plus importantes sont davantage investies dans le cadre des spectacles – événements (sorties d'albums en particulier) ou de tournées extérieures. Elles sont plus difficilement transposables aux autres contextes scéniques investis par le groupe (discothèques, fêtes populaires…).

Les transformations que suscitent les mobilités des musiciens ne concernent pas seulement les façons de jouer, de composer, ou de collaborer. Les circulations provoquent également de nouvelles hiérarchies. C'est le cas en Louisiane, où l'attrait pour les musiques *roots* en général, et franco-louisianaises en particulier, s'enchevêtre dans les faits avec un imaginaire qui, plutôt que de bouleverser les clivages sociaux, prolonge un rapport de domination. Bien que les *transplants* expriment souvent leurs difficultés d'adaptation à certaines attitudes racistes et à la ségrégation spatiale encore perceptible dans certains clubs dans les années quatre-vingt-dix, et parallèlement leur désir de célébrer la « diversité » franco-louisianaise, ils s'approprient les catégories musicales locales et l'imaginaire racial qui les nourrissent. En naturalisant des différences liées à l'évolution des conventions esthétiques du répertoire et à des logiques de marché, ils nourrissent l'exoticisation du Noir. L'attrait de Linda, par exemple, pour le style « traditionnel » simple et rustique – dit *French*, *old-time Cajun* ou encore *old-time Creole* – contribue à un processus de hiérarchisation au sein de la musique franco-louisianaise. Le fait que ce style soit interprété par quelques rares Créoles ne fait que renforcer leur attrait, la rareté exacerbant leur authenticité. La grande majorité des musiciens créoles sont en effet musiciens de zydeco, style qui tend à rejoindre dans ses pratiques, son public, ses objectifs et ses stratégies commerciales, la scène hip hop. Après avoir été encensés par Linda et Andrea, ils sont rapidement délaissés au profit des quelques musiciens créoles qui pratiquent un style traditionnel jugé « plus musical » que le zydeco, défini comme « *dance music* ». L'exoticisation du Noir se déplace ainsi de la sensualité de la danse zydeco au style dépouillé de

la musique dite créole, contribuant ainsi à un nouveau processus de hiérarchisation entre musique à danser et musique à écouter.

À l'instar des mutations de la scène franco-louisianaise, les circulations du tango génèrent un ensemble protéiforme de recompositions, dont certaines bousculent des hiérarchies que l'on pensait jusqu'à peu intangibles. Le bal, notamment, est traversé par deux évolutions majeures. L'assimilation de la culture de la danse et de ses codes a des répercutions sur plusieurs registres tels que les styles, les sociabilités, les manières d'y programmer la musique… Certaines, inédites, touchent aux propriétés formelles de la danse. Les conflits de générations, qui gravitent autour des controverses stylistiques, sont, par exemple, vecteurs de questionnements aussi bien vernaculaires que savants sur les rôles masculins et féminins. Partie intégrante du système des danses de couple, le tango est traditionnellement fondé sur une présomption d'hétérosexualité, doublement remise en cause dans les territoires de pratiques contemporains. S'inspirant des courants novateurs de la Danse Contact Improvisation [35], les partisans du Tango Contact explorent les possibilités offertes par la réversibilité des rôles (« *guidant* »/« *guidé* ») à l'intérieur d'une même danse, désamorçant ainsi la polarisation sexuée traditionnelle, fondatrice de l'imaginaire, de la pratique et de l'apprentissage. Cette entorse à la « tradition » s'est d'abord développée en dehors du foyer *rioplatense* ; par ses voyages, la danse a investi d'autres cultures de danse, tout comme d'autres manières de mettre publiquement en scène les relations entre les sexes. En travaillant prioritairement sur l'agencement et la répartition des rôles masculins et féminins, le courant Queer Tango explore toutes les combinaisons possibles hors des sentiers de la normativité hétérosexuelle. Suivant cette tendance occidentale, le milieu de Buenos Aires s'est lui aussi doté d'un festival « queer » et de *milongas* homosexuelles. Quoique marginales à l'échelle de la communauté de pratiquants, ces deux tendances témoignent de recompositions qui rompent avec l'orthodoxie de « l'âge d'or des années quarante », ainsi qu'avec l'esprit militant des précurseurs qui ont ravivé l'intérêt pour le tango en Europe dans les années 1980.

La délocalisation influe également sur les territoires de pratique. Les bals tango en plein air illustrent cette évolution et les effets qu'elle produit. L'un des premiers en France fut celui des quais de la Seine, inauguré en 1992, à l'époque du premier voyage de Federico. Depuis, dès l'arrivée des beaux jours, les places, les parvis et les trottoirs des villes européennes se couvrent d'un rouge manteau de bals tango. Certains, comme ceux du festival de Sitges, ont lieu au-dessus de la mer. Ce type de bal constitue une innovation exogène au foyer d'origine, danser dans la rue à Buenos Aires étant, la plupart du temps, une activité destinée

35. « Le Contact Improvisation : forme démocratique de duo qui emprunte aux arts martiaux, aux danses de société, aux sports et aux jeux d'enfants. » (Banes, 2002 : 105).

aux touristes. Parfois, ces bals itinérants sont organisés en association avec des marches urbaines, investissant pelouses, terrains vagues, friches industrielles ou estran ; les escarpins et les chaussures vernies côtoient alors baskets, tongues et pieds nus… En se faisant vagabond, le tango dansé a franchi une étape supplémentaire, poursuivant sa trajectoire au-delà des salons et des scènes sociales ou artistiques conventionnelles.

Les musiques d'Égypte ne connaissent pas à l'heure actuelle des déplacements d'une telle amplitude. Elles demeurent ancrées dans leur localité, d'où s'établissent les connexions avec des pratiques et des manières de faire d'ailleurs, ou considérées comme telles. Ces formes d'indexation à l'étranger se révèlent assez complexes lorsque l'observation épouse le relief des pratiques et tente de rendre justice de la subtilité des discours. Les débats se développent sur deux plans : il s'agit tout d'abord d'assumer une position, disons un « nous » égyptien, par rapport à l' « Occident », qui reflète alors une façon collective de se penser dans le monde. Mais ces délibérations incluent des stratégies discursives qui servent des enjeux de différenciations sur la scène locale.

De plus, les échanges culturels qui sont discutés relèvent tout autant d'emprunts locaux, par exemple à la musique dite savante, que d'un processus de modernisation réputé découler d'influences occidentales. La création du *néo-mawwal* au début des années 1970, provient de la transformation d'une tradition de chant poétique en chanson populaire rythmée, adaptée au format des nouveaux supports et à l'évolution des goûts. Elle suscita à ses débuts des critiques acerbes sur le dévoiement d'une tradition et son occidentalisation. Aujourd'hui, elle est bien plus reconnue, et parfois même érigée au titre de contribution au génie national égyptien [36]. Dans un autre registre, les musiciens n'hésitent pas à souligner à l'occasion une parenté avec l'univers de la musique occidentale. Dans ce sens, on soulignera l'excellence de tel violoniste pour sa capacité à adapter à la musique arabe des sonates « romantiques » empruntées au répertoire occidental. Des traces de cosmopolitismes assumés nichent dans de nombreux domaines de la musique arabe. En témoigne la nostalgie qui se fait jour pour le temps de l'entre-deux-guerres et la façon dont, par exemple, des influences latines étaient subtilement intégrées dans les chansons arabes.

On identifie ainsi l'origine italienne des mots maestro ou *prova* (*brûva*, répétition). Car sous le vernis arabes des termes vernaculaires, apparaît un lexique multilingue témoignant des nombreuses circulations dans lesquelles la capitale égyptienne est insérée : ainsi du recours à la notation solfégique européenne (do, ré, mi, bémol,…), à une terminologie italienne donc, ou plus récemment,

36. Il est vrai que le président égyptien du syndicat des métiers de la musique dans les années 2000, Hasan Abu Sa'ud, fut l'un des compositeurs les plus en vue de cette musique.

aux termes en anglais égyptianisé (*drums, guitar, bass, sound, l'echo* ou *reverb*). Ces apports sont versés au crédit d'une musique arabe réputée avoir su capter différents héritages pour construire sa richesse. Celle-ci passe par l'arabisation des influences, dont témoigne le traitement des instruments importés : le limage des anches de l'accordéon pour la production de quarts de ton ou encore de l'accordage spécifique du violon oriental (ré-sol-ré-sol) les réinventent en tant qu'instruments arabes, désormais propres à transcrire la riche palette émotionnelle de cette musique. Devenus « arabes », l'aspect exogène de leur origine s'efface à mesure que progresse leur intégration locale. Autant que la diversité des pratiques et des délibérations, la prise en compte de la dimension temporelle s'avère donc essentielle pour comprendre les modes de référencement à une extériorité, produisant un changement qui, ailleurs, peut être pensé en termes de métissage ou d'hybridité.

Conclusion

La mise en dialogue de parcours anthropologiques de musiciens et de danseurs déclinés sur sept terrains constitue une ressource stimulante pour appréhender les phénomènes culturels contemporains. D'une part, l'échelle d'observation privilégiée, en mettant l'accent sur les pratiques individuelles, se révèle particulièrement bien adaptée pour capter la variété des déplacements et des échanges que l'on verse habituellement au crédit de la mondialisation. D'autre part, la multiplication des situations étudiées, issues de pays et de continents différents, met en lumière la variété des mobilités d'un monde à un autre et les effets dont ils sont assortis. Plusieurs types de mobilités sont en jeu, tant géographiques que sociales, statutaires et contextuelles.

Les circulations concernent les musiciens, les musiques dont ils sont porteurs, mais également les représentations et les savoirs qu'ils véhiculent. Les rencontres et les passages dans des lieux décisifs apparaissent comme des déclencheurs efficaces de ces déplacements. En franchissant les frontières, quelles qu'en soient la nature et l'échelle (sociale, locale, régionale, nationale), musiques et musiciens gagnent prestige et reconnaissance, sans pour autant que cette validation soit dénuée ni de contradictions ni d'illusions perdues. Le recours au parcours permet de rendre compte de passages de l'anonymat à la notoriété, ou parfois l'inverse, dans le cadre de mobilités liées à la migration. Ces circulations d'artistes et de musiques s'accompagnent ainsi de changements de statut et de passages, de l' « amateur » au « professionnel », d'une popularité locale à une popularité internationale, d'une position dévalorisée à une position reconnue socialement. Les changements de statut peuvent reconfigurer les hiérarchies et les légitimités en place. Ces nouvelles postures ne s'inscrivent pas dans des catégories strictement définies mais se caractérisent par leur enchevêtrement et leur labilité. Projets de carrière, imaginaires et représentations de soi doivent aussi s'ajuster à la réalité des interactions avec les pairs, le public, les médias, les institutions culturelles et l'industrie musicale.

En réinvestissant leurs pratiques d'un sens nouveau, les acteurs contribuent à des délibérations autour des questions d'emprunts culturels. Entre rhétorique des origines et valorisation de la mixité, ces débats soulignent la construction

problématique de ce qui est partagé (l'entre-soi) et de ce qui ne l'est pas (l'altérité). Loin de nous l'intention de réfuter la parole des acteurs à propos de leur engagement, en ne nous souciant que du faire et non plus du dire. Nous l'avons précisé : en tant que catégories en usage, mobilisées par les individus, le métissage et l'hybridation nous informent sur les différents ressorts identitaires, sur les stratégies et les positionnements individuels et collectifs. En revanche, leur utilisation en tant que catégories analytiques pose question car elle ouvre la porte à des interprétations généralisantes dont les soubassements idéologiques ne sont pas toujours explicités, à moins qu'ils ne soient, volontairement ou non, totalement ignorés.

Nous espérons avoir démontré au fil de cet ouvrage que le lexique de la circulation et des transformations est bien plus précis que les catégories englobantes pour rendre compte des dynamiques sociales culturelles contemporaines. Ainsi, n'y a-t-il pas tant « métissage » qu'ajustements, adaptations et négociations qui relèvent aussi bien du compromis et de la tension que du conflit. Autant de processus de raccordement qui entraînent des ajustements et différentes formes de légitimation attachés aux déplacements ainsi opérés.

Cette réalité, approchée à travers les parcours et synthétisée dans ce chapitre, n'en questionne pas moins directement les conséquences culturelles de la mondialisation. Pris dans un ensemble d'enjeux, de pratiques, et mobilisant des savoir-faire divers à des échelles variées (locales, régionales, internationales…), les musiciens et danseurs auxquels nous nous sommes intéressés partagent des aspirations qui, si elles ne peuvent être véritablement tenues pour communes, n'en sont pas moins parallèles. Au chapitre de ces aspirations, la recherche de reconnaissance, de légitimité et de renommée, la poursuite d'une carrière, ainsi que l'investissement dans des formes et des pratiques culturelles collectives constituent les moteurs de trajectoires individuelles marquées par l'accès à des types de ressources identiques : pairs, réseaux, industries culturelles, institutions, pouvoirs politiques, médias… Ces ressources, intimement liées aux processus de globalisation culturelle où les circulations jouent un rôle central (et souvent de façon unilatérale), restent cependant investies et interprétées de façon particulière par les acteurs, en fonction de contextes historiques, culturels et politiques parfois très contrastés. La pluralité des échelles d'appartenance et la variabilité des niveaux d'interconnexion dans lesquels sont engagés les artistes illustrent ainsi la complexité et la polysémie potentielle des positionnements culturels dans les mondes artistiques contemporains.

Nos parcours illustrent à ce titre un équilibre toujours variable entre agir et subir, entre autonomie artistique et adaptation à des contextes spécifiques tant culturel que social, religieux, politique et commercial. Saisir la multiplicité des circulations en jeu et éclairer leurs effets, tel a été notre projet au fil de ces pages.

Au plus près du terrain, soucieux de densité ethnographique, nous avons voulu restituer les itinéraires des artistes dans toute leur épaisseur sans les cantonner à des rôles spécifiques, ni les enfermer dans des cultures uniformément partagées.

La confrontation de ces vies en musique donne à voir la richesse des expériences individuelles dans leurs similitudes et leur singularité. Des vies d'artistes, des vies tout court, dont les multiples bifurcations dessinent les circulations contemporaines autant qu'elles en sont le produit. Des singuliers au pluriel.

Bibliographie

American Ethnologist, « Forum: Locating or liberating creolization », 33, 4, 2005, p. 549-592.

Amselle (Jean-Loup), *Anthropologie de l'Université des cultures*, Paris, Flammarion, 2004.

Amselle (Jean-Loup), M'bokolo (Elikia) (dir.), *Au cœur de l'ethnie. Ethnies, tribalisme et État en Afrique*, Paris, Éditions La Découverte, 1985.

Apprill (Christophe), « Les métamorphoses d'un havane noir et juteux… Comment la danse tango se fait «argentine» », *Volume !* 8-1, 2011, p. 41-67.

Apprill (Christophe), Djakouane (Aurélien), Nicolas-Daniel (Maud), *Enseigner la danse en France. Le cas des danses non réglementées*, Paris, L'Harmattan, 2012 (sous presse).

Argyriadis (Kali), « Les *batá* deux fois sacrés. La construction de la tradition musicale et chorégraphique afro-cubaine », numéro spécial, « Musiques 'populaires', catégorisations et usages sociaux » (sous la dir. de S. Le Menestrel), *Civilisations,* LII, 1-2, janvier 2006, p. 45-74.

— « Réseaux transnationaux d'artistes et relocalisation du répertoire "afro-cubain" dans le Veracruz », *Revue Européenne des Migrations Internationales,* 25, 2, novembre : 119-140, 2009.

Balandier (Georges), *Sociologie des Brazzavilles noires*, Paris, Armand Colin, 1955.

Banes (Sally), *Terpsichore en baskets. Post-modern dance*, Paris, Éditions Chiron, 2002.

Beaud (Stéphane), « L'usage de l'entretien en sciences sociales. Plaidoyer pour l'entretien ethnographique », *Politix*, 35, 1996, p. 226-257.

Bernabé (Jean), Chamoiseau (Patrick), Confiant (Raphaël), *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1993 [1989].

Bonniol (Jean-Luc), *Paradoxes du métissage*, Paris, Éditions du CTHS, 2001.

Bourdieu (Pierre), « L'illusion biographique », *Actes de la recherches sociales*, 62, 1, 1986, p. 69-72.

— *La misère du monde*, Éditions du Seuil, 1993.

Camelain (Sylvaine), Jungen (Christine), Massard-Vincent (Josiane), *Portraits. Esquisses anthropographiques*, Éditions Pétra, coll. « Anthropologiques », 2011.

Capone (Stefania), « La quête de l'Afrique dans le candomblé », Paris, Karthala, 1999.

Castells (Manuel), *La era de la información. Tomo 1: La sociedad red*, México, Siglo XXI, 1999, [1996].

Cefaï (Daniel), *L'Enquête de terrain*, Paris, Éditions La Découverte, Recherches, Série « Bibliothèque du MAUSS », 2003.

— *L'engagement ethnographique*, Paris, Éditions de l'EHESS, coll. « En Temps & Lieux », 2010.

Cohen (Anthony), *Self Consciousness. An Alternative Anthropology of Identity*, London & New York, Routledge, 1994.

Cohen (Patrice), « Le chercheur et son double. À propos d'une recherche sur le vécu des jeunes de La Réunion face au sida », dans Ghasarian (Ch.), *De l'ethnographie à l'anthropologie réflexive. Nouveaux terrains, nouvelles pratiques, nouveaux enjeux*, Paris, Armand Colin, 2002, p. 73-89.

Colonomos (Ariel), *Sociologie des réseaux transnationaux. Communautés, entreprises et individus : lien social et système international*, Paris, l'Harmattan, 1995.

Coulangeon (Philippe), *Les musiciens interprètes en France*, Paris, La Documentation Française, 2004.

Csordas (Thomas), « Modalities of transnational transcendence », *Anthropological Theory*, 7, 3, 2007, p. 259-272.

Cunin (Élisabeth), « Chicago sous les tropiques ou les vertus heuristiques du métissage », *Sociétés contemporaines*, 2001/3, 43, 2001, p. 7-30.

Doquet (Anne), *Les masques Dogons. Ethnologie savante et ethnologie autochtone*, Paris, Karthala, 1999.

Dubet (François), *Sociologie de l'expérience*, Paris, Éditions du Seuil, 1994.

Fabre (Daniel) *et al.*, « Jeu et enjeu ethnographiques de la biographie », *L'Homme*, 2010/3, 195-196, p. 7-20.

Freeman (Derek), *Margaret Mead and Samoa. The Making and Unmaking of an Anthropological Myth*, Cambridge, Harvard University Press, 1983.

Frigerio (Alejandro), « De la "desaparición" de los negros a la "reaparición" de los afrodescendientes: Comprendiendo la política de las identidades negras, las clasificaciones

raciales y de su estudio en la Argentina. », Ph. D. (FLACSO/CONICET) dans Lechini (G.) (comp.), *Los estudios afroamericanos y africanos en America latina: Herencia, presencia y visiones del otro*, Buenos Aires, CLACSO, 2008.

García Díaz (Bernardo), « El Puerto de Veracruz, cabeza de playa de la música cubana en México », dans Ávila Domínguez (F.), Pérez Montfort (R.), Rinaudo (Ch.) (dir.), *Circulaciones culturales. Lo afrocaribeño entre Cartagena, Veracruz, y La Habana*, México D.F., CIESAS / IRD / Universidad de Cartagena /AFRODES, 2012 (sous presse).

Ginzbur (Carlo), *Le fromage et les vers. L'univers d'un meunier du XVI^e siècle*, Paris, Flammarion, 1995 [1980].

Gomart (Éric), Hennion (Antoine), Maisonneuve (Sophie), *Figures de l'amateur.*

Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui, Paris, La Documentation française, 2000.

Grafmeyer (Yves), Joseph (Isaac), *L'école de Chicago. Naissance de l'écologie urbaine*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2004 [1979].

Guibert (Gérôme), « Les musiques amplifiées en France. Phénomène de surface et dynamiques invisibles », *Réseaux*, 25, 141-142, 2007, p. 297-324.

Hall (Stuart), « The Local and the Global. Globalization and Ethnicity », dans McClintock (A.), *Dangerous Liaisons: Gender, Nation, and Postcolonial Perspectives*, London, Minneapolis, University of Minnesota Press,1997.

Hagedorn (Katherine) J., *Divine Utterances. The performance of Afro-Cuban Santería*, Washington & London, Smithsonian Institution Press, 2001.

Hein (Fabien), « Ethnographie d'un groupe de rock en tournée aux États-Unis », *ethnographique.org*, 5, avril 2004, [en ligne].
http://www.ethnographiques.org/2004/Hein.html.

Heinich (Nathalie), « Pour en finir avec "l'illusion biographique" », *L'Homme*, 2010/3, 195-196, p. 421-430.

Hennion (Antoine), « D'une sociologie de l'amateur à une pragmatique de l'attachement » dans Mervant-Roux (M.-M.) (dir.), *Le théâtre des amateurs : un théâtre de société(s)*, Théâtres en Bretagne, Rennes, ADEC-Maison du théâtre amateur, 2005, p. 127-132.

Hesmondhalgh (David), « Musique, émotion et individualisation », *Réseaux,* 2, 141-142, 2007, p. 203-230.

Kaeppler (Adrienne), « Dance in a Anthropological Perspective », in *Annual Review of Anthropology*, 7, 1978. (Publié en français, 1998, « La danse selon une perspective anthropologique », *Nouvelles de danse*, 34-35, p. 24-46).

Keller (Marcello Sorce), compte rendu de lecture de Thomas Turino, *Music as Social Life*, numéro spécial, « Émotions », *Cahiers d'ethnomusicologie*, 2011, p. 266-271.

Lahire (Bernard), *La culture des individus. Dissonance culturelle et distinction de soi*, Éditions La Découverte, 2004.

Laplantine (François), *Le social et le sensible. Introduction à une anthropologie modale,* Paris, Téraèdre, 2008.

Le Guern (Philippe), « En arrière la musique ! Sociologie des musiques populaires en France », *Réseaux*, 25, 141-142, 2007, p. 15-45.

Le Menestrel (Sara), « Introduction », numéro spécial, « Musiques "populaires", catégorisations et usages sociaux », (sous la dir. de S. Le Menestrel), *Civilisations*, LIII, 1-2, 2006, p. 7-22, [en ligne] http://civilisations.revues.org/index513.html

Leiris (Michel), *La possession et ses aspects théâtraux chez les Éthiopiens de Gondar*, Paris, Plon, 1958.

Lenclud (Gérard), « La tradition n'est plus ce qu'elle était… Sur les notions de tradition et de société traditionnelle en ethnologie », *Terrain*, 9, 1987, p. 110-123. [en ligne] http://terrain.revues.org/index3195.html

Leveratto (Jean-Marc), *La mesure de l'art. Sociologie de la qualité artistique*, Paris, La Dispute, 2000.

Lewis (Oscar), *Five Families (Mexican Case Studies in the Culture of the Poverty)*, New York, Basic Book Inc.,1959.

Magnani José Guilherme Cantor, « O circuito neo esoterico na cidade de Sao Paulo », dans Carozzi (M. J.) (org.) *A Nova Era do Mercosul*, Petrópolis, Editorial Vozes,1999, p. 27-46.

Mallet (Julien), « "World Music" : une question d'ethnomusicologie ? », *Cahiers d'Études Africaines*, 168, XLII-4, 2002, p. 831-852.

Marcus (George), « Ethnography in/of the World System: the Emergence of Multi-sited Ethnography », *The Annual Review of Anthropology*, 24, 1995, p. 95-117.

Martí (José), « Mi raza », *Patria*, New York, 16 avril 1893.

Massard-Vincent (Josiane), *Edie, une vie anglaise – Du portrait comme ethnographie,* Paris, Aux Lieux d'Être, 2008.

Mead (Margaret), *Mœurs et sexualité en Océanie*, trad. de George Chevassus, Paris, Plon, 1963 [1928].

Memmi (Dominique), Guillo (Dominique), Martin (Olivier) (dir.), *La tentation du corps*, Paris, Édition de l'EHESS, 2009.

« Métissages », numéro spécial, *Cahiers de Musiques Traditionnelles*, Genève, Georg éditeur, 2000, 13.

Monnier (Mathilde), Nancy (Jean-Luc), *Allitérations. Conversations sur la danse*, Paris, Éditions Galilée, 2005.

Moulin (Raymonde), Passeron (Jean-Claude), *Les artistes. Essai de morphologie sociale*, Paris, La Documentation Française, 1985.

Olivier de Sardan (Jean-Pierre), « Le 'je' méthodologique. Implication et explicitation dans l'enquête de terrain, *Revue française de sociologie*, 41-3, 2000: 417-445.

Ortiz (Fernando), « La cubanidad y los negros », in *Estudios Afrocubanos*, La Habana, 3, 1-4, 1939.

— « Por la integración cubana de blancos y negros », in *Estudios Afrocubanos*, La Habana, 5, 1945-1946.

Passeron (Jean-Claude), « Biographies, flux, itinéraires, trajectoires », *Revue française de sociologie*, XXXI, 1989, p. 3-22.

Pelinski (Ramón) (dir.), *Tango nomade*, Montréal, Triptyque, 1995.

Perrenoud (Marc), « Ne faire que ça. Les musicos : identités professionnelles, habitus musiciens », in M. Perrenoud (dir.), *Terrains de la musique. Approches socio-anthropologiques du fait musical contemporain,* Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques Sociales », 2006, p. 133-161.

— *Les musicos. Enquête sur des musiciens ordinaires*, coll. « Enquête de terrain », La Découverte, Paris, 2007.

Puig (Nicolas), « Habiter à Dûwîqa au Caire. Dedans et dehors d'une société de proximité », *Autrepart,* numéro spécial, « Dynamiques résidentielles dans les villes du Sud : positions sociales en recomposition », (sous la dir de Monique Bertrand), 25, 2003, p. 137-152.

— « Amour, honte et prestige au Caire : les musiciens de l'avenue Mohamed-Ali entre intimité urbaine et mise à distance sociale », *L'Homme*, 2, 190, 2009, p. 51-77.

Rannou (Janine), Roharik (Ionela), *Les danseurs, un métier d'engagement*, Paris, La Documentation Française, 2006.

Revel (Jacques) (dir.), *Jeux d´échelles, La micro-analyse à l´expérience*, Paris, Éditions de l'EHESS, 1996.

Rouget (Gilbert), *La musique et la transe,* Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1990 [1980].

Savigliano (Marta E.), *Tango and the political economy of passion*, Boulder, Westview Press, 1995.

Seca (Jean-Marie), *Vocations rock*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1988.

Stewart (Charles), *Creolization. History, Ethnography, Theory,* in Ch. Stewart (ed.), *Creolization. History, ethnography, theory.* Walnut Creek, CA., West Coast Press, 2007, p. 1-25.

— « Syncretism and its Synonyms: Reflections on Cultural Mixture », *Diacritics*, 29, 3 (Autumn), 1999, p. 40-62

Stokes (Martin), « On Musical Cosmopolitanism », Institute for Global Citizenship, The Macalester International Roundtable, 2007.

Tassin (Damien), *Rock et production de soi. Une sociologie de l'ordinaire des groupes et des musiciens*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2004.

Tcherkézoff (Serge), *Le mythe occidental de la sexualité polynésienne, 1928-1999. Margaret Mead, Derek Freeman et Samoa*, Paris, PUF, coll. « Ethnologies », 2001.

Vila (Pablo), « Le tango et la formation des identités ethniques en Argentine, dans Pelinski (R.) (dir.), *Tango Nomade*, Montréal, Éditions Triptyque, 1995, p. 77-107.

Wade (Peter), *Music, race and Nation: Música tropical in Columbia*. Chicago, University of Chicago Press, 2000.

— « Rethinking mestizage: ideology and lived experience », Journal of Latin American Studies, 2005, 37: p. 239-257.

Znaniecki (Florian W.), Thomas (William I.), *Le Paysan polonais en Europe et en Amérique – Récit de vie d'un migrant*, Armand Colin (1998) [1919].

Index

Notions

A

Afro 10, 11, 16, 19, 28, 123, 124, 125, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 134, 137, 139, 140, 141, 142, 143, 145, 147, 148, 149, 239, 242, 254, 255, 264, 274, 285, 309, 151

Abakuá 124, 132, 134

Adaptation 8, 81, 82, 93, 102, 171, 190, 258, 263, 264, 265, 267, 268, 275, 277, 282

Adolescence 39, 43, 163, 181, 211, 216, 258

Afro-cubain ; répertoire ; religion 10, 28, 43, 44, 45, 46, 47, 49, 63, 81, 82, 94, 102, 104, 106, 112, 113, 117, 118, 119, 120, 123, 124, 125, 127, 128, 130, 131, 132, 134, 137, 139, 141, 142, 143, 145, 147, 148, 149, 151, 169, 211, 213, 239, 242, 243, 244, 245, 254, 255, 268, 273, 274, 277, 279, 285

Afrométis 269, 274

Alternative 21, 83, 104, 259, 265, 274

Amateurs 7, 9, 16, 60, 93, 95, 100, 104, 106, 107, 108, 109, 110, 117, 118, 142, 185, 188, 198, 199, 202, 204, 207, 232, 238, 240, 242, 248, 252, 255, 271, 287

Ambassadeur 65, 82, 123, 261

Ami 76, 81, 118, 134, 140, 142, 143, 208

Añá 130, 131, 132

Ancêtres ; *sèrvis kabaré* 7, 11, 35, 37, 39, 40, 41, 42, 43, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 52, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 63, 92, 132, 133, 141, 142, 239, 241, 244, 245, 246, 247, 276

Anonyme/Anonymat 79, 83, 169, 170, 205, 243, 249, 281

Appartenance (sentiment d') 21, 90, 104, 123, 124, 127, 130, 141, 142, 144, 147, 148, 176, 180, 255, 282

Apprentissage ; formation ; 10, 45, 46, 48, 49, 68, 79, 100, 108, 117, 118, 119, 120, 126, 128, 139, 143, 144, 145, 148, 163, 171, 176, 178, 179, 183, 184, 185, 191, 192, 193, 196, 197, 206, 207, 208, 209, 210, 212, 222, 224, 225, 227, 230, 238, 242, 246, 247, 250, 260, 276, 278, 290

Appropriation 10, 182

Argent 67, 69, 70, 71, 72, 73, 75, 78, 86, 107, 166, 168, 211, 216, 250, 259

Artiste : bohème, musicos, *mezikati* 21, 27, 79, 96, 125, 133, 153, 154, 155, 159, 164, 166, 198, 201, 203, 205, 206, 207, 208, 211, 214, 216, 217, 218, 221, 223, 224, 226, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 238, 239, 240, 247, 248, 249, 250, 252, 254, 256, 257, 258, 260, 272, 276, 289
Association 40, 61, 77, 174, 211, 238, 253, 255, 279
Audition : casting ; concours 50, 203, 222, 223, 254, 291
Auditorium ; auditeur 205, 223, 226
Authenticité ; conflits d' ; 10, 11, 12, 36, 56, 57, 111, 114, 173, 244, 250, 259, 261, 264, 265, 271, 272, 273, 277
Autodidacte 144, 208, 247, 260

B

Babalao 123, 130, 132, 134
Backliner 220, 232
Balance 50, 213, 214
Bals/Salles de danse 7, 44, 65, 70, 82, 83, 92, 95, 99, 100, 102, 103, 111, 113, 118, 143, 177, 193, 201, 207, 240, 244, 274, 278, 279
Bricolage

C

Cachet/rémunération/salaire 198, 207, 253
Café/café-concert/café d'artistes 105, 145, 165, 166, 167, 168, 179, 223, 226
Capital musical 79
Carrière 10, 27, 28, 29, 35, 36, 37, 40, 41, 42, 43, 47, 48, 55, 58, 59, 60, 61, 63, 69, 78, 82, 85, 96, 97, 98, 108, 109, 145, 149, 155, 162, 169, 174, 175, 198, 201, 211, 212, 216, 218, 221, 222, 223, 224, 225, 232, 238, 239, 240, 241, 243, 244, 249, 250, 256, 258, 259, 261, 262, 274, 276, 281, 282
Catégorie : analytique ; vernaculaire 12, 46, 79, 104, 113, 119, 134, 174, 178, 179, 188, 197, 202, 249, 251, 252, 264, 265, 271
Célébrité 8, 154, 155, 168, 171, 240
Changement social 102, 263
Circuit 84, 165, 190, 223, 224, 241, 242, 243, 274
Clivages sociaux 267, 277
Codes 13, 22, 28, 79, 81, 82, 89, 90, 114, 145, 147, 149, 186, 187, 193, 243, 247, 251, 264, 272, 278
Communauté 96, 99, 100, 102, 104, 108, 110, 112, 142, 143, 191, 268, 271, 272, 278
Comparsa 125, 129, 145
Composition 15, 23, 28, 52, 53, 61, 125, 213, 227, 228, 256
Compromis 16, 81, 248, 262, 273, 282

Concert 35, 36, 37, 43, 51, 59, 65, 76, 77, 78, 79, 81, 82, 85, 86, 94, 107, 130, 211, 212, 213, 214, 220, 221, 222, 223, 225, 226, 231, 232, 242, 248, 250
Confiance 5, 16, 26, 27, 80, 82, 88
Conflit ; de culture 16, 67, 89, 90, 149, 229, 260, 268, 282
Conservatoire 162, 208
Contraintes 23, 25, 30, 36, 63, 68, 80, 91, 157, 158, 214, 217, 244, 256, 258, 262, 264, 273
Corps 5, 12, 25, 30, 47, 52, 73, 93, 112, 137, 164, 168, 184, 189, 197, 201, 202, 206, 221, 224, 247, 251, 256, 289
Créativité/création 12, 20, 36, 40, 48, 49, 50, 52, 61, 63, 64, 70, 84, 92, 108, 179, 198, 201, 202, 213, 217, 227, 228, 232, 242, 244, 245, 246, 247, 254, 255, 256, 262, 263, 264, 265, 267, 268, 270, 273, 274, 275, 279
Créole : louisianais ; musique créole de louisiane ; créolité, 11, 12, 36, 40, 44, 47, 48, 51, 52, 58, 59, 60, 93, 94, 95, 97, 98, 100, 101, 102, 103, 106, 109, 110, 111, 112, 113, 115, 118, 119, 120, 121, 142, 238, 242, 246, 251, 255, 256, 259, 262, 265, 266, 268, 269, 271, 278, 285, 293
Créolisation 12, 51, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 293
Croyance 66, 125, 142

D

Danse : cadienne ; folk ; one-step ; tango (*voir aussi* tango) ; tango-canción ; tango contact ; two-step ; valse (louisianaise) ; zydeco 7, 13, 15, 16, 20, 25, 29, 30, 47, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 105, 106, 107, 108, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 125, 127, 129, 137, 140, 142, 143, 144, 145, 174, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 237, 238, 240, 241, 243, 244, 245, 246, 250, 253, 255, 257, 259, 260, 262, 268, 271, 272, 274, 277, 278, 279, 285, 288, 289, 290
Danzón 128, 151
Délinquance 67, 254
Dépendance 68
Désignation : auto- ; hétéro- 84, 107, 248
Désir 27, 50, 59, 63, 83, 105, 174, 178, 179, 182, 183, 185, 210, 255, 258, 259, 277
Destinée 35, 49, 67, 108, 154, 156, 193, 222, 278
Différenciation 189, 258
Diffuseur/diffusion 9, 36, 38, 50, 59, 60, 87, 94, 107, 110, 124, 145, 149, 180, 197, 223, 224, 225, 231, 237, 238, 248, 271, 273
Diffusion (liste de) 107
Diplôme 98, 190, 210
Discothèque 38, 59

Distributeur 80
Dub 211

E
Échec 74, 216, 257, 262, 274
Échelle 9, 16, 20, 22, 23, 38, 53, 65, 93, 94, 95, 120, 143, 144, 148, 167, 198, 201, 216, 239, 242, 245, 247, 249, 250, 254, 263, 274, 278, 281
Écriture 16, 23, 26, 29, 30, 35, 38, 93, 175, 228
Émotion : *voir* subjectivité 59, 288
Empathie 25
Enquêté 24, 25, 26, 27, 30
Enregistrement : disque ; maquette ; CD ; album ; clip ; DVD ; cassette 9, 29, 38, 40, 42, 47, 50, 56, 58, 60, 61, 63, 65, 66, 70, 71, 74, 76, 78, 80, 96, 211, 213, 220, 222, 231, 257
Enseignement ; cours 5, 9, 13, 15, 16, 23, 25, 95, 99, 106, 111, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 126, 128, 132, 137, 139, 142, 143, 144, 145, 154, 157, 158, 167, 177, 178, 179, 181, 184, 185, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 201, 208, 209, 218, 240, 242, 244, 245, 246, 253, 254, 258, 259, 262, 268
Entretien *voir* interview 10, 20, 27, 28, 29, 30, 37, 38, 96, 110, 125, 130, 132, 133, 134, 137, 142, 144, 179, 187, 231, 247, 256, 285
Érotisme/sensualité 119, 187, 259, 277
Étape 29, 45, 66, 68, 69, 78, 126, 231, 239, 257, 279
Ethnomusicologie 15, 91, 92, 265, 288
Extériorité 84, 272, 280

F
Fabrication 7, 14, 90, 156, 157
Famille 22, 37, 39, 40, 41, 42, 44, 45, 59, 69, 70, 71, 73, 85, 86, 87, 90, 102, 132, 143, 145, 147, 148, 153, 156, 159, 160, 161, 162, 164, 168, 173, 181, 182, 184, 185, 187, 188, 189, 209, 229
Fanzines 215
Fête 77, 83, 86, 96, 130, 144, 145, 161, 163, 166, 172, 214, 221, 226, 229, 244, 249
Filiation 40, 41, 42, 124, 148, 187
Filleul 131
Fondement 21, 29, 131, 132, 134, 195, 202, 270
Format/formatage 10, 16, 61, 217, 273, 274, 279
Frontière 228, 273

G
Génération 44, 46, 88, 178, 181, 184, 186, 187, 191, 195, 239, 245, 250

Goût 95, 116, 119, 130, 155, 201, 207
Groupe / collectif / formation musicale 5, 10, 11, 16, 20, 21, 29, 35, 36, 37, 38, 40, 41, 42, 43, 44, 48, 49, 51, 50, 55, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 75, 76, 77, 79, 80, 82, 83, 90, 91, 96, 100, 103, 105, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 114, 115, 117, 118, 125, 130, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 173, 185, 186, 190, 191, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 232, 238, 239, 241, 244, 248, 249, 250, 256, 258, 260, 274, 275, 276, 277, 287
Guitariste 65, 66, 82, 106, 107, 227

H

Hardcore 211
Héritage 11, 42, 44, 57, 86, 120, 209, 245, 246, 247, 268, 270, 274
Hexis : corporelle ; ascétique ; paroxystique 183, 201, 208, 247
Hiérarchisation : logiques de ; rapports de domination ; conflits de pouvoir 11, 21, 23, 110, 119, 153, 166, 228, 243, 245, 248, 256, 258, 260, 261, 273, 277, 278
Hindouisme populaire 35, 40, 43
Hip hop 119, 211, 277
Histoire de vie
Hybridité 12, 171, 263, 264, 265, 266, 280

I

Identification/identité : noire ; collective ; individuelle ; double ; nationale 7, 14, 39, 47, 56, 61, 64, 88, 89, 90, 91, 100, 110, 125, 126, 130, 142, 143, 149, 155, 164, 176, 182, 191, 202, 228, 229, 230, 245, 259, 266, 267, 269, 270
Ifá 131, 134, 137
Implication/engagement (musical ; « de loisir » ; « exclusif »)
Improvisation
Individualité 22, 89, 90, 96
Ingénieur du son 69, 70, 77, 78, 227, 229, 257
Initiation 10, 43, 45, 126, 137, 139, 147, 192, 208, 246, 247, 258
Institut 162, 163
Instruments de musique : accordéon ; banjo ; basse ; caisse claire ; guitare ; harmonica ; luth arabe (*oud)* ; luth malgache (*kabosy*), mandoline ; synthétiseur (*urg*) ; ukulele ; violon ; percussions (batá ; bongó ; cajón ; clave ; *frottoir* ; kayamb ; roulèr ; pikèr ; djembé ; dum dum/dundún ; maracas ; quinto ; tambour malbar ; *tit fer* (triangle) tumbadora ; batucadas ; balafon) 10, 11, 13, 36, 43, 44, 46, 47, 48, 53, 55, 63, 67, 70, 72, 73, 78, 81, 82, 89, 98, 100, 101, 105, 106, 107, 113, 116, 117, 118, 120, 126, 130, 132, 133, 139, 143, 145, 146, 151, 155, 156, 162, 163, 166, 170, 171, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 222, 225, 227, 236, 238, 247, 274, 276, 277, 280

Intériorité ; intime ; 29, 141, 173, 186, 201, 238
Intermédiaire 66, 76, 107, 108, 126, 149, 173, 210, 222, 240, 243
Intermittent 38, 61, 79, 250
International 66, 151, 198, 205, 242, 254, 261, 262, 286
Interview 72, 214, 215

J
Jalousie 84
Jam 103, 105, 107
Jarocho 139, 151, 245

L
Labell 76, 78, 94, 118, 222, 269
Légitimité ; reconnaissance ; *voir aussi* mobilités sociale et statutaire 10, 24, 35, 42, 46, 49, 57, 119, 134, 149, 161, 179, 193, 197, 198, 225, 241, 242, 244, 245, 246, 251, 254, 255, 257, 261, 262, 263, 265, 269, 270, 272, 282
Lien faible 149
Lieux : spécialisés ; non spécialisés ; nodal ; polyvalents 8, 11, 39, 40, 96, 97, 104, 105, 117, 124, 131, 132, 133, 142, 144, 149, 153, 155, 157, 158, 164, 166, 174, 182, 216, 217, 223, 224, 226, 231, 233, 237, 239, 241, 242, 243, 248, 249, 281
Lignage 133, 148, 246, 255

M
Maison de disques : label
Manager
Marché
Marge/marginal/marginalité
Mariage
Matériel : amplis : pédales d'effets ; tables de mixage
Médias : presse locale ; presse spécialisée ; radio ; télévision ; journaliste
Médiation
Mélange
Mémoire
Méthodologie
Métier ; profession ; emploi ; contrat
Métissage : *Voir aussi* créolisation et hybridité.
Milongua ; Caning ; *Milonguera/os*
Minibus ; Tour-bus
Mixage
Mixité culturelle : voir mélange

MJC
Mobilité : sociale ; géographique ; contextuelle ; statutaire ; déplacement
Mondialisation
Morceaux
Mouvement
Musique « folk »/ « traditionnelle »
Musique actuelle
Musique franco-louisianaise : cadienne/*cajun* ; zydeco ; créole ; *musique française/French music*
Musique *old time*
Musique *roots*
Musiqué ; musiquant
Musique amplifiée
Musiques du monde
Mutations
Mythe

N
négoc
iations 13, 16, 23, 61, 80, 161, 266, 273, 275, 282
New age
Néo-mawwal 279
Nom 8, 19, 39, 40, 45, 49, 67, 85, 87, 88, 113, 114, 116, 124, 133, 134, 142, 144, 154, 164, 165, 168, 218, 227, 228, 229, 231
Notoriété 58, 59, 66, 205, 226, 243, 249, 250, 251, 262, 281

O
Occident/Occidentalisation 13, 156, 170, 172, 173, 174, 175, 176, 272, 279
Orchestre 44, 66, 68, 128, 129, 155, 162, 171, 174, 233, 250, 252
Orichal/orisha
Outil 9, 16, 19, 20, 21, 22, 30, 90

P
Pairs 21, 132, 154, 165, 168, 172, 173, 196, 201, 206, 210, 225, 226, 228, 230, 247, 252, 256, 281, 282
Palero 132
Palo-monte 124
Panafricain 124
Panafricanisme 62, 269

Parcours/itinéraire/trajectoire 5, 9, 10, 13, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 33, 35, 36, 37, 38, 40, 42, 45, 49, 65, 66, 68, 69, 70, 79, 82, 86, 89, 90, 91, 93, 98, 100, 117, 123, 124, 125, 132, 133, 139, 140, 145, 146, 147, 148, 149, 153, 154, 156, 158, 159, 162, 170, 174, 175, 179, 180, 186, 188, 195, 196, 201, 203, 205, 206, 207, 216, 222, 223, 231, 238, 239, 240, 241, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 257, 261, 273, 275, 279, 281, 282
Passage ; obligé 9, 11, 51, 60, 80, 102, 106, 108, 111, 116, 126, 132, 133, 166, 189, 198, 226, 229, 240, 241, 243, 244, 249, 256, 257, 258, 271, 273
Passion/passionné 91, 94, 98, 100, 104, 112, 116, 119, 121, 142, 143, 160, 200, 201, 202, 203, 238, 253, 256, 260
Patrimoine 42, 124, 188, 209, 245, 269
Patrimonialisation 13, 125, 173, 274
Performance 36, 38, 46, 47, 59, 61, 81, 82, 118, 120, 155, 166, 220, 237, 240, 243, 248, 250, 259, 275, 276
Piratage : copie
Piston/parrainage/cooptation 223, 239
Place/déplacement 22, 30, 35, 36, 40, 43, 52, 56, 58, 65, 69, 70, 75, 78, 84, 85, 86, 87, 90, 100, 112, 113, 115, 117, 129, 134, 154, 156, 165, 166, 167, 168, 170, 171, 172, 173, 177, 180, 185, 202, 207, 209, 216, 217, 220, 221, 226, 228, 232, 238, 240, 242, 243, 247, 249, 253, 256, 257, 268, 269, 271, 273, 281
Populaire 27, 35, 40, 43, 45, 59, 108, 143, 173, 223, 248, 251, 252, 279
Portrait 21, 62, 89, 154, 158, 175, 216, 217, 289
Position/posture du chercheur 20, 23, 26, 38, 41, 42, 45, 56, 58, 63, 90, 132, 133, 134, 142, 148, 156, 159, 165, 166, 167, 170, 173, 174, 196, 198, 200, 229, 241, 242, 243, 248, 249, 250, 251, 252, 260, 264, 273, 279, 281
Pratique 7, 12, 13, 19, 25, 28, 29, 30, 40, 42, 44, 45, 56, 83, 87, 93, 95, 104, 112, 113, 114, 117, 120, 123, 124, 125, 130, 132, 137, 139, 140, 145, 146, 147, 161, 169, 178, 182, 185, 186, 187, 188, 191, 196, 197, 198, 200, 201, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 214, 222, 225, 237, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 250, 252, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 271, 275, 278
Précarité 158, 169, 175, 205, 216, 240, 248, 254, 257, 260
Prestige 35, 79, 110, 164, 167, 168, 240, 242, 244, 247, 249, 250, 255, 281, 289
Producteur 61, 80, 205, 257
Production/auto-production/producteur 28, 49, 52, 63, 70, 80, 95, 104, 117, 171, 174, 175, 197, 201, 218, 228, 233, 240, 260, 261, 266, 267, 273, 280
Profane : voir sacré 56, 244
Profession : voir métier 126, 167, 179, 186, 189, 190, 193, 195, 255, 260
Professionnel 13, 24, 27, 37, 58, 68, 69, 80, 113, 131, 132, 134, 145, 179, 190, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 202, 203, 205, 210, 219, 222, 230, 232, 238, 252, 253, 254, 256, 258, 260, 271, 276, 281

Projet : musical ; artistique ; de vie 5, 15, 20, 24, 25, 26, 27, 36, 37, 38, 40, 41, 59, 61, 62, 66, 69, 70, 71, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 86, 87, 91, 101, 104, 128, 192, 210, 222, 227, 228, 230, 238, 241, 258, 262, 263, 272, 273, 282
Promoteur culturel 125
Promotion 78, 94, 95, 103, 106, 107, 108, 123, 126, 137, 140, 162, 174, 178, 213, 215, 220, 222, 242, 256, 259, 262
Public ; fan, spectateur 10, 21, 26, 55, 58, 59, 61, 79, 81, 82, 83, 87, 93, 94, 106, 107, 109, 111, 112, 117, 121, 125, 127, 129, 130, 141, 159, 178, 184, 193, 194, 196, 200, 201, 207, 209, 211, 215, 225, 226, 228, 230, 243, 244, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 253, 255, 256, 260, 261, 274, 277, 281

Q
Qualification

R
Rationalité/rationnel 180, 202, 210
Réajustements 23, 30, 244
Recomposition/réinterprétation 25, 289
Reconnaissance 5, 27, 35, 36, 40, 41, 43, 48, 58, 60, 68, 82, 124, 137, 140, 147, 153, 154, 155, 164, 165, 168, 179, 195, 196, 197, 199, 201, 205, 229, 230, 242, 248, 249, 250, 251, 255, 260, 264, 267, 269, 271, 272, 273, 281, 282
Réflexivité 24, 29
Régie/régisseur : son ; lumière 16, 23, 35, 37, 39, 42, 158, 200, 213, 215, 226, 227, 231, 232, 252, 256, 276, 281
Réglementation
Relation d'enquête 30
Religieux 42, 45, 124, 125, 129, 133, 137, 141, 158, 255, 282
Religión 7, 124, 132, 134, 254
Relocalisation 7, 129, 151, 285
Rencontre 24, 37, 38, 49, 62, 68, 76, 97, 101, 109, 117, 134, 140, 148, 156, 162, 177, 180, 181, 193, 208, 211, 215, 218, 220, 222, 223, 238, 239, 240, 262, 269, 271
Renommée : *voir* prestige 38, 58, 66, 68, 79, 90, 179, 225, 228, 239, 249, 255, 261, 282
Renouveau 13, 56, 93, 94, 120, 174, 178, 188, 272, 298
répertoire 10, 28, 43, 44, 46, 47, 49, 63, 81, 82, 94, 106, 112, 113, 117, 118, 119, 120, 123, 124, 125, 127, 128, 129, 130, 132, 137, 139, 140, 143, 144, 146, 148, 149, 151, 211, 213, 239, 242, 243, 244, 245, 255, 268, 273, 274, 277, 279, 285
Répertoire 10, 28, 43, 44, 46, 47, 49, 63, 81, 82, 94, 106, 112, 113, 117, 118, 119, 120, 123, 124, 125, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 134, 137, 139, 142, 143, 145, 147, 148, 149, 211, 213, 239, 242, 243, 244, 245, 255, 268, 273, 274, 277, 279, 285
Répétition 55, 57, 77, 153, 172, 212, 218, 233, 279

Représentation 2, 11, 12, 52, 82, 178, 195, 197, 202, 206, 223, 239, 252, 253, 258, 260, 267, 270
Représentativité 20, 38
Reprise 193, 213
Réseau 16, 22, 23, 26, 28, 83, 95, 100, 104, 105, 108, 109, 110, 118, 123, 124, 125, 132, 133, 134, 137, 139, 141, 143, 144, 146, 148, 149, 157, 210, 222, 238, 239, 242, 243, 250, 251, 255, 259, 261, 262, 271
Réseau social en ligne (Facebook, etc.) 109
Résidence 39, 61, 76, 77, 81, 96, 104, 109, 124, 132, 213, 220, 261, 272
Retour aux sources 35, 44, 52, 53, 58, 67, 68, 71, 74, 75, 84, 85, 86, 87, 108, 124, 156, 170, 174, 189, 238, 240, 241, 262
Rhétorique/imaginaire des origines 11, 12, 28, 246, 264, 268, 270, 271, 272
Rituel 56, 64, 126, 133, 137, 139, 142, 182, 243, 244, 246
Rituelle (famille, parenté) 46, 56, 131, 132, 133, 137, 143, 147, 148
Rmiste
Roadie 232, 256
Rock ; standard ; monde du ; modèle « rock » ; modèle « hyper-rock » 13, 16, 59, 94, 178, 186, 205, 206, 207, 208, 209, 211, 212, 213, 217, 225, 229, 231, 232, 233, 239, 247, 258, 260, 287
Rôles sociaux 16, 23, 29, 156, 169
Rue 2, 115, 130, 154, 155, 160, 167, 170, 237, 243, 278
Rumeur 73

S

Sacré/profane 56, 88, 89, 90, 199, 244
Sacrifice
Salle : salle de concerts ; salle de spectacles ; salle des fêtes ; salle polyvalente 50, 250
Salsa 125, 129
Santería 7, 26, 123, 124, 126, 132, 133, 137, 145, 146, 149, 150
Santero 132, 137
Scène : underground ; musicale ; de musiques actuelles (smac) 7, 10, 11, 13, 19, 27, 29, 35, 38, 39, 41, 43, 45, 49, 55, 56, 57, 60, 61, 62, 63, 76, 77, 80, 81, 82, 83, 95, 99, 103, 104, 107, 117, 129, 130, 154, 172, 177, 187, 192, 193, 196, 197, 199, 200, 201, 202, 205, 206, 208, 209, 211, 213, 214, 215, 217, 224, 226, 231, 232, 237, 243, 244, 245, 247, 249, 253, 255, 259, 260, 261, 275, 276, 277, 278, 279
Sensible 24, 29, 30, 132, 153, 180, 192, 202, 260, 288
Set 212, 226
Sexe ; hétérosexué/uel ; orientation sexuelle 104, 184, 185, 207
Site web 109, 110
Sociabilité 104, 105, 108, 109, 120, 173, 178, 187, 229, 241, 246, 259, 271

Solidarité ; mécanique ; organique 169, 190, 207, 229
Son 44, 81, 129, 130, 171, 208, 215, 275, 276
Son
Son jarocho 137, 149
Spécialisation 198, 205, 252, 253, 256, 257, 258
Spectacle 13, 35, 38, 41, 42, 50, 58, 59, 60, 61, 79, 86, 141, 142, 143, 178, 179, 187, 192, 193, 197, 198, 199, 201, 204, 231, 243, 244, 248, 249, 262
Spiritisme 124
Squats 223
Stages 96, 100, 107, 114, 116, 117, 118, 120, 128, 139, 140, 141, 143, 179, 181, 190, 240, 242, 247
Statut : *voir aussi* mobilité sociale et statutaire ; de l'ethnologue 15, 16, 23, 25, 26, 30, 60, 79, 84, 85, 86, 90, 93, 94, 95, 100, 107, 111, 112, 115, 116, 117, 119, 120, 121, 125, 126, 132, 134, 145, 148, 161, 164, 165, 166, 167, 168, 175, 178, 179, 180, 182, 193, 224, 226, 229, 230, 231, 240, 241, 242, 243, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 258, 259, 260, 281
Stratégie 82, 267
Studio : de répétition ; d'enregistrement 69, 71, 106, 110, 179, 191, 211, 213
Subjectivité ; émotion ; sentiments ; « du cœur » 24, 25, 28, 59, 103, 120, 149, 259, 272, 288
Succès 20, 36, 40, 53, 60, 63, 94, 127, 154, 178, 205, 208, 209, 210, 229, 251, 260, 262

T
Tablature
Tango ; *tanguero* 7, 13, 16, 30, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 240, 243, 244, 246, 253, 255, 259, 260, 262, 271, 272, 278, 279, 285
Techniciens : équipe technique ; régisseur (son, lumière) ; directeur technique 206, 212, 215, 217, 218, 219, 221, 224, 225, 226, 227, 228, 231, 232, 248, 256, 260
Techniques d'enquête ; observation ; entretien 8, 10, 20, 23, 24, 27, 28, 29, 30, 37, 38, 96, 110, 125, 131, 133, 134, 137, 139, 141, 144, 146, 158, 179, 187, 195, 231, 247, 256, 285, 300
272, 279, 281
Tension 16, 80, 147, 153, 155, 163, 195, 270, 273, 282
Terrain 15, 20, 22, 24, 28, 29, 58, 70, 71, 73, 75, 85, 86, 219, 225, 233, 251, 263, 266, 267, 270, 272, 283, 286, 288, 289
Territoire 66, 98, 161, 185, 245, 246, 259
Tournée ; tourneur 38, 48, 50, 60, 61, 62, 77, 87, 109, 178, 187, 213, 214, 215, 218, 219, 220, 222, 223, 224, 225, 226, 231, 232, 248, 249, 254, 256, 272, 276, 287

Tradition 10, 20, 21, 24, 28, 42, 45, 82, 90, 91, 124, 125, 141, 151, 180, 244, 245, 246, 270, 271, 274, 278, 279, 285, 288
Transe 47, 233, 244, 245, 274, 290
Transformation personnelle/bien-être 41, 93, 103, 104, 259
Transmission 11, 13, 42, 45, 46, 47, 110, 163, 178, 181, 184, 188, 191, 193, 194, 208, 209, 245, 246, 247, 250, 255
Transnational 123, 124, 131, 132, 139, 143, 149, 239, 251, 264, 271, 286
Transnationalisation 7, 124, 264
Transplants 11, 26, 93, 95, 96, 101, 102, 104, 105, 106, 108, 110, 111, 112, 114, 116, 117, 119, 120, 246, 255, 256, 258, 259, 262, 277
Travailleurs 39, 126
Troisième racine 11, 142, 274

U
Univers 13, 16, 21, 23, 56, 57, 65, 79, 80, 81, 82, 84, 85, 86, 87, 89, 153, 158, 171, 178, 181, 182, 183, 184, 187, 201, 211, 217, 220, 247, 254, 256, 271, 272, 273, 277, 279, 287
Université 7, 8, 60, 64, 98, 126, 203, 285

V
Vazaha 76, 81, 84, 85, 88, 89, 90
Vedette 51, 205, 221, 228, 229, 250, 261
Ville 13, 22, 23, 27, 43, 66, 67, 68, 97, 104, 109, 126, 132, 134, 139, 144, 153, 154, 155, 156, 160, 163, 165, 166, 170, 176, 181, 182, 187, 207, 213, 214, 215, 217, 221, 223, 240, 241, 242, 249
Visa 189
Vocation 13, 79, 109, 179, 201, 204, 206, 216, 217, 258
Volume 74, 208
Voyage 52, 77, 97, 98, 102, 174, 175, 186, 193, 219, 224, 225, 226, 241, 248, 278

W
World music : *Voir* Musiques du monde

Y
Yoruba 144, 146, 151, 274

Z
Zydeco : club ; *voir aussi* musique franco-louisianaise 93, 100 109, 112, 115, 117, 121

Localités géographiques

Afrique 50, 62, 63, 119, 139, 140, 241, 261, 269, 277, 285, 286
Grande-Bretagne 79
Argentine : Buenos Aires 12, 177, 178, 181, 182, 184, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 203, 204, 240, 244, 255, 278, 287, 290
Brésil 36, 62, 63, 139, 140, 241, 277
Cuba : La Havane 7, 22, 28, 124, 125, 126, 127, 129, 130, 131, 132, 137, 139, 141, 142, 144, 145, 146, 147, 150, 151, 242, 245, 251, 253, 265, 267, 268, 269, 274
Danemark 79
Égypte : Le Caire, avenue Mohamed-Ali 15, 27, 153, 154, 155, 159, 162, 163, 165, 166, 167, 170, 171, 172, 175, 176, 240, 248, 249, 254, 257, 272, 279, 289
États-Unis : Californie (Bay area ; San Francisco ; Berkeley ; San Diego) ; Louisiane (Arnaudville ; Eunice ; Lafayette ; Sud-Ouest ; Thibodaux ; La Nouvelle-Orléans) ; New York (État de) ; Miami 10, 48, 79, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 101, 102, 103, 104, 105, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 115, 116, 117, 118, 124, 130, 131, 132, 137, 139, 151, 161, 173, 174, 176, 232, 236, 242, 259, 264, 268, 286, 287, 288
Europe
France : Bordeaux ; Corse ; Maine-et-Loire ; Marseille ; Nantes ; Paris 50, 69, 79, 89, 214, 231
La Réunion 8, 12, 25, 35, 36, 37, 39, 40, 42, 45, 46, 48, 49, 50, 51, 53, 55, 58, 60, 61, 62, 64, 79, 92, 239, 241, 244, 265, 267, 269, 286
Madagascar : Antananarivo ; Diego ; Tuléar ; Tongobory 7, 12, 13, 36, 38, 44, 48, 52, 53, 55, 60, 61, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 81, 82, 84, 85, 86, 87, 90, 91, 92, 97, 238, 241, 249, 261, 262, 276, 277
Maroc 36, 79, 178, 241
Mexique : Catemaco ; Mexico ; Veracruz ; Xalapa 7, 16, 22, 28, 107, 123, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 149, 150, 151, 239, 242, 265, 267, 269, 274, 285, 287
Pays-Bas 79, 213
Portugal 79
Suisse : Nyons 36, 79

Lieux de concerts, festivals, stages, salles de danse, labels

(L')Aéronef (Lille) 76, 77, 176, 221, 230, 231, 308
Arhoolie Records 95
Ashokan (New York State) 96, 100, 105, 114, 115, 116, 117, 118, 242, 308
Augusta (West Virginia) 117, 242
Balfa Camp/DBCCHW (Chicot State Park, Louisiane) 115, 117, 118, 242,

246
Bataclan (Le) (Paris) 231
Bellevilloise (La) 78
Blackpot Festival (Lafayette, Louisiane) 100, 118
Blue Moon (Lafayette, Louisiane) 103, 104, 108, 117
Cigale (La) (Paris) 219, 231, 275
Cité des Arts (Lafayette, Louisiane) 109
Clifftop (West Virginia) 118
Crawfish Festival (Breaux-Bridge, Louisiane)
Espace Médoquine (L') (Bordeaux) 231
Festival acadien et créole/A tribute to Cajun music (Lafayette, Louisiane) 100
Festival da Arte Negra (Bélo horizonte, Brésil) 62
Festival des Rives du Continent
Festival International Afro-Caribéen (Veracruz, Mexique)
Festival International de Louisiane (Lafayette)
Festival La Goutte d'Or en fête
Festival Musicas do Mundo
Festival Sakifo (Saint-Pierre/Saint-Leu, La Réunion)
Festival de Sitges
Fête de la Musique 209
Fnac 77, 223
Guillotine (La) 77
Hélico 61, 78, 79
Jour des sorciers (Catemaco, Mexique) 141
Les nuits du Piton (Saint-Joseph, La Réunion)
Mardi-Gras (Louisiane)
Musée du quai Branly
New Morning 77
New Orleans By The Bay (Californie) 98
Newport Folk Festival (Rhode Island) 94
Olympia (L') (Paris) 231
Paléo Festival de Nyons 79

Producteurs, maisons de disques :
Sony : Yellen Music 222, 229
Transbordeur (Le) (Lyon) 231
Universal 227
VIP de Saint-Nazaire
Whirlybird 108, 109
Womex 69, 79, 241
Zénith 231

Noms des musiciens, danseurs et groupes cités

Alizee 301
Araste Olivier 5, 25, 35, 36, 38, 40, 44, 307, 309
Balfa Dewey 94, 109, 242
Balfa Toujours 109, 115
Bazary sy groupe 67
Beastie Boys 211
Beausoleil 99, 117
Berbessou Catherine 5, 177, 179, 180, 192, 194
Broussard Sam
Cabrera Javier 5, 123, 137, 139, 140, 141, 142, 144, 274
Castello Puppy 183
Castle Linda 5
Cieri Rodolpho 195
Cimendef 60
Clapton Eric 207
Clash (The) 207
Claude 68, 70, 71, 74, 75, 78, 91, 180

Clouet Nathalie 180, 240
Curtis 222
Damily 5, 10, 13, 26, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 238, 243, 244, 249, 261, 262, 273
Danyèl Waro 49, 60
Danza Contemporánea 132, 251
DJ Dan 58
Doors (The) 207
Ensemble Folklorique National 141
Étincelles Panonaises 47
Farmer Mylène 220, 222
Fixi 276
Galán Tino
Gale Daniel
Ganygany 68, 70, 71, 74, 75, 82
Gonzales Graciella
Granmoun Lélé
Greely David
Grégoire 220
Groupe Folkorique de La Réunion
Guerra Cristóbal
Guimbert Françoise 50
Gulbankian Marc
Henderson Lori
Indochine 220, 222
Jajojoby
Kábulas 146
Kaf malbar
Keersmaeker de A.-T. 197
Keïta Karim
Kérgrin Didyé
Lâche Pas 93, 116, 117
Lamento Yoruba 144, 274
Lava 71, 72, 73, 75
Lindigo 10, 11, 35, 36, 37, 38, 40, 41, 42, 43, 44, 48, 49, 50, 51, 53, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 239, 241, 244, 249, 256, 261, 276, 277
Lo Rwa Kaf 46
Luz María Martínez Montiel 141, 144
Malandain Thierry
Mali Christophe 205, 220, 232
Maloney Missy 5
Masoandro 68
MC Solaar 205, 220, 221, 222, 223, 225, 226, 228, 229, 231, 232, 248, 256, 275, 276
Méndez Manuel 5, 123, 143, 145, 274
Méndez Norberto 5, 123, 142, 143, 145
Mojo 218, 221, 222
Naivo 68, 70, 71, 74, 75, 91
Naveira Gustavo 181, 188, 195
NG la Banda 129
No One Is Innocent 205, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 225, 226, 227, 229, 230, 231, 275
Obafemí 141, 142
Oneyed Jack 210, 211, 212, 213, 215, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 229, 230, 231, 248, 249, 275
Orí 123, 141, 144
Poullard Danny 100, 118, 120, 238
Powers Madeline 5
Pugliese Osvaldo 187
Rabaté Mathieu 220, 222, 223
Rage Against The Machine 211
Raíces Profundas 129
Rakapo 67, 68, 73, 74, 75, 91
Raphael 220, 222
Red Hot Chili Pepper 211
Red Stick Ramblers (The) 108, 118
Reymond Julien 5
Rodriguez Moreno Federico 177, 178, 180, 187, 192, 194, 200
Rolling Stones (The) 117, 207
Route 66 207, 209, 210, 211, 221, 231

Rubinstein Andrea 5
Rust Michèle 180, 189, 240
Safodrano
Sinimalé Serge 60
Steve Riley and the Mamou Playboys 103
Téléphone 207
Thiefaine Hubert Felix 222
Trahan Horace 113
Trust 220, 222
Tryo 205, 220, 222
Vaughan Steevy Ray
Veròn Pablo
Via Katlehong 61
Vieyra Victoria 195
Wahdan Ahmad 5, 27, 153, 154, 155, 156, 159, 164, 165, 170, 173, 248
Willem Christophe 220, 222
Williams Hank 98
Zazie 205, 220, 222

Noms d'auteurs

Balandier Georges 22, 285
Barfield Thomas 29
Bastide Roger 89, 91
Benoist, Jean 45, 64, 269
Bohlman Philip 264
Bonniol Jean-Luc 9, 264, 285
Bourdieu Pierre 20, 26, 29, 286
Brubaker Rogers 267
Cohen Anthony 286
Coulangeon Philippe 252, 286
Cunin Elisabeth 264, 286
Desroches, Monique 45, 64
Dumas-Champion, Françoise 46, 47, 49, 56, 64
Giraud Michel 13, 89, 90, 91
Hannerz Ulf 169, 176, 263, 266
Hein Fabien 206, 208, 213, 223, 232, 233, 248, 287
Hennion Antoine 77, 91, 287
Lahire Bernard 6, 20, 21, 288
Lehman Bernard
Lewis Oscar 22, 288
Lomax, John et Alan 94
Marcus Georges 28, 288
Marimoutou Carpanin 42, 51, 52, 56, 64
Massard-Vincent Josiane 28, 29, 175, 286, 289
Mintz Sidney 266
Oster Harry 94
Papinot Christian 90, 92
Park Robert 21, 300
Perrenoud Marc 6, 79, 92, 198, 203, 206, 207, 208, 209, 233, 247, 252, 289
Post Lauren 94, 285,
Radano Ronald 264
Rinzler Ralph 94
Rouget Gilbert 233, 260, 290
Sayad Abdelmalek 85, 92
Stonequist Everett 233, 252, 290
Seca Jean-Marie 89, 92
Tassin Damien 6, 207, 208, 209, 210, 222, 233, 256, 290

Table des cartes et des schémas

Cartes
– Carte 1 :
Années 80-90 : Naissance du mouvement à Xalapa à partir d'acteurs-clés 121
– Carte 2 :
Années 2000 : Xalapa, lieu nodal du mouvement 130

Schémas
– Schéma 1 :
Lignages professionnels 128
– Schéma 2 :
Lignages professionnels croisés ou non avec des lignages rituels 129

Table des illustrations

1 – Olivier Araste sur la scène du champ de foire de Bras-Panon (La Réunion), le 25 novembre 2011, lors du concert de lancement du quatrième album de Lindigo intitulé *Maloya Power*.

2 – Olivier et son père, Paniandy, 2009. © Guillaume Samson.

3 – Olivier jouant du tambour *malbar* lors d'une marche sur le feu à Paniandy, juillet 2010. © Guillaume Samson.

4 – Olivier en répétition, chez lui à Paniandy, avec son groupe et le bassiste réunionnais Didyé Kérgrin (à droite), novembre 2011. © Guillaume Samson.

5 – Olivier sur scène, champ de foire Bras-Panon, novembre 2011. © Guillaume Samson.

6 – Damily au « Bar du marché » à Montreuil. © Flavie Jeannin.

7 – De gauche à droite : Ganygany, Claude, Rakapo, Naivo et Damily (« Bar du marché », Montreuil). © Flavie Jeannin.

8 – Damily en concert place de la Bastille, Bal du 14 juillet, 2009. © Flavie Jeannin.

9 – « Bal » à La guillotine, Montreuil, 2006.

10 – Damily, portrait, Maine et Loire, 2011. © Flavie Jeannin.

11 – Lâche Pas à Num's, Arnaudville, 1er novembre 2009. De gauche à droite, Linda, Andrea, Missy.

12 – Linda et Madeline aux violons, jam à Tom Fiddle & Bow, Arnaudville, 3 août 2008.

13 – Lori et Shane, un Californien qui vient régulièrement séjourner dans la région. Au premier plan, Rick. Jam à Tom Fiddle & Bow, sur la terrasse à l'arrière de la boutique, Arnaudville, 1er novembre 2009.

14 – Lâche Pas à Nunu's, Arnaudville, 1er novembre 2009. De gauche à droite, Daniel (*special guest*) Linda, Andrea.

15 – Ashokan (New York State), Southern Week, août 2008. Jam avec les membres du groupe louisianais The Red Stick Ramblers.

16 – La troupe *Orí* se présentant dans la réserve écologique de Nanciyaga, Catemaco, Veracruz, nuit du vendredi 7 mars 2008. Au premier plan son directeur, Javier Cabrera. © K. Argyriadis.

17 – Comparsa *Aerosalsa*, Veracruz, carnaval 2009. © S Ryulin-Rinaudo.

18 – Tino et ses coreligionnaires jouant dans une cérémonie *palera*, Veracruz, 2 septembre 2010. © K. Argyriadis.

19 – Cours de danse de Guinée avec Karim Keïta, Instituto Veracruzano de Cultura, Veracruz, 26 août 2009. © K. Argyriadis.

20 – Manuel jouant des percussions (*quinto*, *tumbadora*, *dundún* et *cajón*) pour le groupe Kabulas, bar La República, Veracruz, 12 juin 2010. © K. Argyriadis.

21 – Ahmad Wahdan en 2005, lors d'une répétition à son domicile.

22 – Scène de mariage de rue dans le quartier de Darb al-Ahmar, Le Caire, 2003.

23 – Ahmad Wahdan devant un magasin de musique avenue Mohamed-Ali (n.d., environ 1970).

24 – 2003, Ahmad Wahdan à son domicile, quartier de Darb al-Ahmar.

25 – Le musicien Ad-Damanhuri sur une scène de fête de mariage. Quartier de Darb al-Ahmar, Le Caire, 2003.

26 – Federico Rodriguez Moreno, Corinne Barbara, A fuego lento, 1996.

27 – Affiche de stage de tango argentin avec Federico Rodriguez Moreno et Catherine Berbessou.

28 – Federico, Catherine Berbessou, 1997. © Nathalie Sternalski.

29 – Federico Rodriguez Moreno et Catherine Berbessou en stage, Italie, 2009.

30 – Federico Rodriguez Moreno, Teresa Cunha, Valser, 1999. © Nathalie Sternalski.

31 – Julien avec No One Is Innocent. L'Élysée Montmartre. Paris, avril 2005, Revolution Tour. © Pidz.

32 – Julien. période Oneyed Jack. 1993. © Mlor.

33 – Julien avec No One Is Innocent. La Cigale, Paris, octobre 2004, Revolution Tour. © Pidz.

34 – Julien avec MC Solaar. Aeronef, Lille, décembre 2007. © Pidz.

35 – Julien avec No One Is Innocent. Le Splendid, Lille, mars 2005, Revolution Tour. © Pidz.

Table des matières

Remerciements 5

Liste des auteurs 7

Préface 9

Introduction 15

CHAPITRE 1

LE PARCOURS COMME DÉMARCHE 19
Un outil méthodologique 19
Le parcours comme construction 24
– Un abord sensible 24
– La production du parcours 28

CHAPITRE 2

SEPT PARCOURS SINGULIERS

« Olivier Araste : ancêtres, mémoire et carrière dans le *maloya* réunionnais », par Guillaume Samson 35

« De Tuléar à la France : Damily musicien de *tsapiky* », par Julien Mallet 65

« Lori, Linda, Andrea… Cheminements d'amateurs de musique franco-louisianaise », par Sara Le Menestrel 93

Vivre et se penser (ou non) en réseau transnational. Les interprètes et promoteurs du répertoire afro-cubain dans le Veracruz, par Kali Argyriadis 123

Ahmad Wahdan : un maître dans l'agitation du Caire, par Nicolas Puig 153

« Du milonguero au professeur : l'invention d'un métier », par Christophe Apprill 177

Julien. Un bassiste sur les routes, par Gabriel Segré 205

CHAPITRE 3

DES SINGULIERS AU PLURIEL 237
Circulations 237
Moteurs de la circulation 238
Rencontres 238
Lieux décisifs 241
D'un contexte à l'autre 243
Circulation des savoirs 245
Changements de statut et catégorisations 247
Mobilité sociale et reconnaissance 248
Pluralité et labilité des statuts 252
Des catégorisations problématiques 252
Valorisation, reconnaissance : des expériences multiples 255
Projets de vie : imaginaire et représentation de soi 258
Du « métissage » aux ajustements 262
Un paradigme en question 263
Le paradigme à l'épreuve du terrain 267
Repartir des ajustements individuels 273

Conclusion 281

Bibliographie 285

Index 291

Table des cartes et des schémas 307

Table des illustrations 309