CREATIONS EN MIGRATIONS
PARCOURS, DEPLACEMENTS, *RACINEMENTS*

Coordination :
Marco Martiniello, Nicolas Puig et Gilles Suzanne

Revue Européenne des Migrations Internationales

Éditorial

Marco **Martiniello,** Nicolas **Puig** et Gilles **Suzanne** : Créations en migrations. Parcours, déplacements, *racinements*

Gilles **Suzanne** : Musiques d'Algérie, mondes de l'art et cosmopolitisme

Farid **El Asri** : L'expression musicale de musulmans européens. Création de sonorités et normativité religieuse

Catherine **Choron-Baix** : Le vrai voyage. L'art de Dinh Q. Lê entre exil et retour

Denis **Vidal** : Anish Kapoor et ses interprètes. De la mondialisation de l'art contemporain à une nouvelle figure de l'artiste universel

Nicolas **Puig** : Exils décalés. Les registres de la nostalgie dans les musiques palestiniennes au Liban

Jean-Michel **Lafleur** et Marco **Martiniello** : Musiques, musiciens et participation électorale des citoyens issus de l'immigration. Le cas des élections présidentielles américaines de 2008

Kali **Argyriadis** : Réseaux transnationaux d'artistes et relocalisation du répertoire « afro-cubain » dans le Veracruz

Volume 25 - N°2 - 2009
Association pour l'Étude des Migrations Internationales (AEMI)
ISSN 0765-0752 – ISBN 978-2-911627-52-1

2009 Volume 25 - numéro 2

CRÉATIONS EN MIGRATIONS

PARCOURS, DÉPLACEMENTS,

RACINEMENTS

Coordination

Marco MARTINIELLO, Nicolas PUIG et Gilles SUZANNE

Publication éditée avec le concours de

Université de Poitiers
Institut des Sciences Humaines et Sociales du Centre National
de la Recherche Scientifique (INSHS du CNRS)
Direction de l'Accueil, de l'Intégration et de la Citoyenneté (DAIC)
MIGRINTER (Migrations internationales, espaces et sociétés - UMR 6588)
Maison des Sciences de l'Homme et de la Société de Poitiers (MSHS)

Revue Européenne des Migrations Internationales
2009 (25) 2

SOMMAIRE

Coordination
Marco MARTINIELLO, Nicolas PUIG et Gilles SUZANNE

CRÉATIONS EN MIGRATIONS
PARCOURS, DÉPLACEMENTS, *RACINEMENTS*

Éditorial : Marco MARTINIELLO, Nicolas PUIG et Gilles SUZANNE **7**
Créations en migrations. Parcours, déplacements, *racinements*

Gilles SUZANNE **13**
Musiques d'Algérie, mondes de l'art et cosmopolisme

Farid EL ASRI **35**
L'expression musicale de musulmans européens. Création de sonorités et normativité religieuse

Catherine CHORON-BAIX **51**
La vrai voyage. L'art de Dinh Q. Lê entre exil et retour

Denis VIDAL **69**
Anish Kapoor et ses interprètes. De la mondialisation de l'art contemporain à une nouvelle figure de l'artiste universel

Nicolas PUIG **83**
Exils décalés. Les registres de la nostagie dans les musiques palestiniennes au Liban

Jean-Michel LAFLEUR et Marco MARTINIELLO **101**
Musiques, musiciens et participation électrorale des citoyens issus de l'immigration. Le cas des élections présidentielles américaines de 2008

Kali ARGYRIADIS **119**
Réseaux transnationaux d'artistes et relocalisation du répertoire « afro-cubain » dans le Veracruz

Notes de lecture **141**
Armelle CHOPLIN ; Véronique LASSAILLY-JACOB ; Stéphane de TAPIA

Livres reçus **149**

Note aux auteurs **153**

Revue Européenne des Migrations Internationales
2009 (25) 2

CONTENTS

Coordination
Marco MARTINIELLO, Nicolas PUIG and Gilles SUZANNE

ARTISTIC CREATION IN MIGRATION
Routes, Mobility, *Racinements*

Editorial : Marco MARTINIELLO, Nicolas PUIG and Gilles SUZANNE **7**
Artistic Creation in Migration. Routes, Mobility, *Racinements*

Gilles SUZANNE **13**
Musics from Algeria, Cosmopolitism and the Art Worlds

Farid EL ASRI **35**
The Musical Expression of European Muslims. Creation of Tones in the Event of the Religious Norms

Catherine CHORON-BAIX **51**
True Journey. Dinh Q. Lê's Art, Between Exile and Return

Denis VIDAL **69**
Anish Kapoor and his Critics. The Making of a Contemporary Universal Artist

Nicolas PUIG **83**
Unwedged Exodus. Registries of Nostalgia in Palestinian Musics in Lebanon

Jean-Michel LAFLEUR and Marco MARTINIELLO **101**
Musics, Musicians and Political Participation of Immigrants. The case of the 2008 US Presidential Election

Kali ARGYRIADIS **119**
Transnational Artist Networks and Relocalisation of the "Afro-Cuban" Repertory in Veracruz

Books reviews **141**
Armelle CHOPLIN ; Véronique LASSAILLY-JACOB ; Stéphane de TAPIA

Books received **149**

Notes to Contributors **153**

Revue Européenne des Migrations Internationales
2009 (25) 2

ÍNDICE

Coordinación
Marco MARTINIELLO, Nicolas PUIG y Gilles SUZANNE

CREACIONES EN MIGRACIONES
Trayectos, desplazamientos, *racinements*

Editorial : Marco MARTINIELLO, Nicolas PUIG y Gilles SUZANNE **7**
Creaciones en migraciones. Trayectos, desplazamientos, *racinements*

Gilles SUZANNE **13**
Músicas de Algeria, mundos del arte y cosmopolitismo

Farid EL ASRI **35**
La expresión musical de musulmanes europeos. Creación de sonoridades a la luz de las normas religiosas

Catherine CHORON-BAIX **51**
El verdadero viaje. El arte de Dinh Q. Lê, entre exilio y retorno

Denis VIDAL **69**
Anish Kapoor y sus intérpretes. De la globalización del arte contemporáneo a una nueva figura del artista universal

Nicolas PUIG **83**
Exilios desfasados. Los registros de la nostagia en las músicas palestinas an el Líbano

Jean-Michel LAFLEUR y Marco MARTINIELLO **101**
Músicas, músicos y participación política de los migrantes. El caso de las elecciones presidenciales en EEUU en 2008

Kali ARGYRIADIS **119**
Redes transnacionales de artistas y relocalización del repertorio "afrocubano" en el Estado de Veracruz

Notas bibliográficas **141**
Armelle CHOPLIN ; Véronique LASSAILLY-JACOB ; Stéphane de TAPIA

Libros recibidos **149**

Nota a los autores **153**

Éditorial

Créations en migrations

Parcours, déplacements, *racinements*

Marco MARTINIELLO[*], Nicolas PUIG[**] et Gilles SUZANNE[***]

La complexification actuelle des modalités de la migration tient à la mise en place d'un transnationalisme migratoire caractérisé par les initiatives de migrants dont les existences et les identités sont multi-situées, les mentalités et les imaginaires pluri-contextualisés[1]. En cela, les mondes de l'art et leurs acteurs ne font pas exception. Certes, d'anciennes formes de circulation demeurent, dont celle de la migration forcée et de l'exil. Mais de nouvelles logiques de mobilités apparaissent à l'instar de parcours plus volontaires engagés en fonction de motivations empreintes d'un nouvel esprit migratoire, même si celui-ci ne se départi jamais complètement de contingences politiques ou de nécessités matérielles. Dans les deux cas, on observe également que ces mobilités peuvent entraîner, dans des contextes sociaux et selon des temporalités contrastées, des processus d'installation dans un ou différents pays d'accueil. Ceux-ci deviennent alors progressivement, au gré de rapports variés aux sociétés locales, des formes du chez-soi allant du simple point de chute au lieu durable d'installation. De la sorte, les mobilités contemporaines suscitent parfois des réactions de rejets, nourrissent des stigmatisations, ou bien, elles provoquent au contraire des formes bien acceptées d'interculturalité et de cosmopolitisme. Ce dualisme est observé classiquement dans le processus actuel de globalisation qui articule de façon contrastée citoyenneté et mobilité. Tandis que la circulation se prête aux expérimentations identitaires plurielles, elle provoque parallèlement un resserrement sur des traditions nationales, une limitation de l'accès à l'espace public et un raidissement des

* Sociologue, FRS-FNRS, directeur du CEDEM, Université de Liège, Bâtiment 31 - Boîte 45, 7 boulevard du Rectorat, 4000 LIÈGE, Belgique ; m.martiniello@ulg.ac.be

** Anthropologue, chercheur à L'IRD, URMIS, Université Paris Diderot - Paris 7, UFR Sciences Sociales, URMIS, Case courrier 7027, 75205 PARIS Cedex 13 ; nicolas.puig@free.fr

*** Sociologue, maître de conférences, LESA (Laboratoire d'Études en Sciences des Arts), Université de Provence, Aix/Marseille 1, 29 avenue Robert Schumann, 13621 AIX-EN-PROVENCE Cedex 1 ; gilles.suzanne@univ-provence.fr

1 Un éclairage sur ce phénomène dans un récent numéro de la *Revue Européenne des Migrations Internationales* : FIBBI Rosita, D'AMATO Gianni et HILY Marie-Antoinette (2008), Pratiques transnationales - mobilité et territorialités, in *Revue Européenne des Migrations Internationales*, 24 (2), 227 p.

États-nations quant à leurs attributs souverains (Abélès, 2008 : 210-211). Il n'en demeure pas moins que les temps et les espaces du travail artistique (la création artistique) sont de plus en plus structurés par la mobilité des acteurs. Et, inversement, l'organisation locale des mondes de l'art se transnationalise pour donner lieu à des configurations d'acteurs et des chemins migratoires qui défient sans cesse les frontières, quitte parfois à s'y enliser, voire s'y briser.

Partant de ce constat, ce numéro souhaite apporter quelques clés de compréhension à propos de la place et des caractéristiques de la création artistique lorsqu'elle est l'œuvre de personnes ou de milieux artistiques en circulation : migrants, exilés, minorités ethnicisées et racialisées, etc. On pense évidemment à des productions et des pratiques relocalisées ou multi-localisées mais aussi à des productions artistiques qui ont pour vocation explicite le maintien d'une mémoire et la construction d'une identité comme c'est le cas à travers de nombreuses formes musicales, théâtrales, poétiques, littéraires et plastiques dans le monde. Ces processus de production artistique qui alternent mobilités et inscriptions multiples sont à l'origine de créations spécifiques dont les esthétiques peu ou prou les réalisent ou les matérialisent. La prise en compte de la dimension politique permet, par ailleurs, de dégager à la lumière des formes contemporaines de création artistique des dynamiques culturelles, des types de participations citoyennes ou encore des modalités inédites de la mobilisation collective. De même, les différentes sortes d'instrumentalisation politique des cultures des immigrés, notamment dans des buts électoraux ou par l'institutionnalisation des différences culturelles (politiques multiculturalistes, patrimonialisation des « cultures des immigrés », etc.), ne sont pas sans impacts sur les itinéraires et les existences de ceux qui cherchent à leur échapper ou au contraire à en tirer bénéfice. Quoi qu'il en soit, pour les acteurs culturels en migration, les pratiques artistiques, tout autant que les activités propres aux mondes de l'art, produisent des modes d'inscription territoriale, décident ou dérivent de circulations et informent des subjectivités. De ce point de vue, les nouvelles formes migratoires nous aident à appréhender les qualités formelles et les significations attachées aux créations artistiques : elles mettent en perspective, voire initient de nouveaux modes de production des œuvres, d'autres conventions stylistiques ou promulguent des frontières esthétiques encore inédites entre les arts. Ces mobilités parfois réversibles, en ce qu'elles finissent par reconduire le migrant à son point de départ, inscrivent les acteurs culturels et leurs productions dans des doubles localisations, voire des multiplicités de lieux, et renvoient à une réalité définie comme « post-migratoire » par Alain Tarrius (2007) et Marco Martiniello (1993) qui vaut donc aussi pour les mondes de l'art et la création artistique. Cette nouvelle donne nous conduit alors à envisager la relation qui s'instaure entre la création artistique et cet usage circulatoire du monde, quelles qu'en soient les circonstances. Aussi, les auteurs de ce numéro décrivent-ils des pratiques artistiques pour comprendre comment, à leur tour, elles « font monde » tout en étant travaillées par des dynamiques de mobilité et la manifestation de tensions propres à l'exil, à la migration et à la circulation. Celles-ci résultent du frottement entre des spatialités et des temps, entre « l'ici et le maintenant », le souvenir et la projection d'un là-bas, voire l'imaginaire d'un « ailleurs » quand on a jamais connu le pays d'origine, comme c'est le cas désormais pour la plupart des réfugiés palestiniens. Depuis les formes de mondialisation les plus inégalitaires jusqu'aux cosmopolitismes les plus créolisés, les acteurs des mondes de l'art, à l'instar d'autres migrants, tentent d'avoir prise sur leurs destins.

S'agissant de l'appréhension des phénomènes migratoires contemporains, il y a sans nul doute des enseignements à tirer du suivi des pratiques et des créations artistiques de ceux, de plus en plus nombreux, qui vivent l'expérience de l'exil et de la mobilité sous des formes diverses. Il s'agira bien sûr de le faire sans mettre de côté la question de la spécificité d'une création en migration qui seule permet de réinterroger les significations même de ces productions et, à travers elles, de comprendre comment, en retour, leurs acteurs/auteurs les réinvestissent dans leurs conceptions d'eux-mêmes, des autres et du monde.

La création artistique constitue par conséquent une entrée privilégiée pour appréhender les questions liées aux migrations, à leurs acteurs et à leurs productions. Cela signifie que le domaine des arts, tout autant que l'organisation sociale des mondes de l'art ou des champs de la production artistique, n'est pas moins pertinent que ceux du fait religieux, de l'économie ou des médias pour prendre en charge épistémologiquement la question du transnationalisme, des circulations migratoires, c'est-à-dire de l'étude des modes de circulations et d'ancrages et celle des configurations d'acteurs et de territoires dans leurs dimensions culturelles et sociales, symboliques et identitaires, voire politiques.

Parcours, déplacements et *racinements* constituent trois lignes de sens traversant les textes réunis. Les parcours sont ceux des artistes et des entrepreneurs culturels en général tandis que les déplacements, à savoir les transformations des contenus artistiques et culturels, sont liés à la mobilité et, enfin, les *racinements* désignent les modes d'insertion, et les formes d'ancrages dans les lieux de vie. Le *racinement* désigne de la sorte un mode spécifique d'attachement à un environnement déterminé par une origine exogène. Il renvoie à une conception « ouverte » de l'autochtonie, à la différence de celle qui s'est imposée en Occident et qui, selon un modèle que Marcel Detienne (2003 : 54) identifie dans la mythologie grecque, se définit par le fait d'avoir toujours la même terre plutôt que par le fait d'être « né du sol même ». Né ici, originaire d'ailleurs, la relation entre autochtonie et origine est au centre de la problématique du *racinement*.

Les terrains sont quant à eux très divers et replacent la notion de migration dans la complexité de ses situations sociales (de l'exil au déplacement volontaire, etc.). Ils renvoient à des espaces géographiques variés et à propos desquels on a parfois l'intuition que, mis bout à bout, ils pourraient se présenter comme un atlas de flux migratoires artistiques : entre Europe et Maghreb, entre Mexique et Caraïbes, entre Angleterre et péninsule indienne, entre États-Unis et Vietnam, ou encore entre Liban et Palestine. Le suivi des trajectoires des musiciens issus du Maghreb, vis-à-vis de la constitution d'un cosmopolitisme par le bas, la description de formules musicales et poétiques dont l'originalité tient aussi au caractère migratoire de leurs auteurs et la restitution de la complexité des positionnements de ces artistes et acteurs culturels par rapport aux représentations sociales qu'ils inspirent là où ils s'ancrent au moins pour un temps, resituent la migration dans la complexité de ses échelles temporelles et spatiales tout autant qu'elle replace le migrant au cœur du débat public qui le plus souvent le définit en fonction de stéréotypes (Gilles Suzanne et Farid El Asri).

Proposant une sorte d'épure de la problématique en la ramenant à sa dimension fondamentale, un artiste en exil et son œuvre, Catherine Choron Baix et Denis Vidal inter-

rogent le rapport entre mobilité et création dans une approche qui ressortit à une anthropologie de l'art. Chacun met en exergue cette relation de façon différente : ainsi les deux textes se font échos, l'un sur la figure de l'artiste universel, un plasticien indien installé en Angleterre qui brouille les traces conduisant à une interprétation univoque de son œuvre et l'autre, au contraire, met en scène un artiste vietnamien, qui, à un moment de son parcours, doit user de la référence aux origines comme mode d'accès au marché international de l'art.

Cette première série de textes renforce l'approche que nous souhaitons développer dans ce numéro. Ils analysent la relation entre création et migration à partir de différentes modalités d'usage des *racinements* et des insertions dans des sphères locales ou internationales de l'art. L'exemple de Dinh Q. Lê, mais aussi l'expérience des musiciens d'Algérie en France, nous rappellent qu'il est des histoires dont il est difficile de se passer et que l'on emmène souvent avec soi dans la migration et dans l'exil[2].

Ces histoires migratoires alimentent des traces mémorielles qui s'incarnent le plus souvent dans des œuvres plus ou moins créatives. Le texte de Nicolas Puig explore cette représentation/expression de l'exil et de la mémoire dans l'œuvre en s'appuyant non plus sur des artistes en migration mais, tout au contraire, sur les membres d'orchestres de musique politique palestinienne inscrits dans les camps de réfugiés du Liban et pour autant dépositaires et acteurs d'une mémoire migratoire. Le travail sur l'identité et la mémoire prend alors des aspects beaucoup plus formalistes et les musiciens, tout en souscrivant globalement au discours des institutions culturelles palestiniennes, superposent leur propre histoire de *racinement* dans le pays d'exil, jusqu'à ce qu'une nostalgie vécue se substitue à la nostalgie institutionnelle suggérée par les musiques nationalistes et identitaires. Cet écart entre une version officielle et une version vécue de l'histoire collective entretient ainsi des « exils décalés ».

La création artistique, objet encore peu usité par la sociologie des migrations et l'anthropologie culturelle de la mondialisation, du moins dans l'espace francophone, permet de questionner différents types de frontières et à différents niveaux empiriques : le cas d'un artiste exilé mais également celui de réseaux transnationaux de producteurs culturels, des causes publiques englobantes comme la cause palestinienne, des reconfigurations locales de rites sociaux déplacés ou encore des enjeux électoraux aux États-Unis. Ainsi, en examinant le cas de la campagne électorale présidentielle de 2008 dans ce dernier pays, Jean-Michel Lafleur et Marco Martiniello montrent comment la musique et les musiciens permettent, dans certaines conditions spatio-temporelles, à une partie des populations issues de l'immigration, d'exprimer des positions politiques et de se mobiliser politiquement aux États-Unis.

Ces frontières sont bien entendues celles des États-nations mais également celles du local et des nouvelles démarcations infranationales instaurées par les formes contemporaines de la mondialisation. À cet égard, le texte de Farid El Asri sur les expressions musicales des Musulmans en Europe est éclairant car il montre comment un référentiel religieux fait sens pour une partie des musiciens, se traduisant par l'adoption de normes

2 L'intellectuel égyptien Sayyid Uways intitule ses mémoires « L'histoire que je porte sur mon dos ».

influant tout à la fois sur les comportements des artistes et les contenus de leurs œuvres. Les frontières sont aussi sociales car, dans une certaine mesure, la création artistique permet, via la captation et l'adoption de conventions artistiques allogènes, de « changer de monde », c'est-à-dire de générer des imaginaires qui réarticulent des normes locales : ainsi du passage d'un monde de la cause collective à des exigences plus individualisées (désir de se construire comme jeune de son temps par exemple). D'autres trajectoires font apparaître, à travers les inscriptions multisituées de leurs acteurs, à l'instar des musiciens algériens dont les parcours méditerranéens informent peu ou prou les créations, de nouvelles manières de se positionner toujours entre plusieurs lieux.

Ainsi, les terrains appréhendés mettent en lumière des temporalités différenciées et des formes de mobilité variées, entre le temps bloqué du refuge et l'usage plus ou moins raisonné du déplacement pour la construction d'une carrière dans le domaine artistique. Reste à souligner que si les hommes circulent, du moins lorsqu'ils n'en sont pas empêchés, les contenus culturels eux aussi migrent, à l'instar du répertoire « afro-cubain », « fruit de plusieurs étapes de transnationalisation », qui, tout comme d'autres, « continue à être mobilisé et *indigénisé* de façon très diverse par des acteurs qui se côtoient, s'affrontent, s'allient et se rencontrent » (Kali Argyriadis). Le déplacement crée alors du sens ou, à tout le moins, modifie les significations investies dans des pratiques artistiques. La performance du répertoire afro-cubain dans le Veracruz mexicain se différencie par exemple de celle de La Havane et cette redéfinition est le fruit d'enjeux locaux et transnationaux qui s'expriment à travers l'inscription d'artistes hiérarchisés au sein de réseaux migratoires. Cependant, ces réseaux qui restent dominés par les artistes-religieux cubains, montrent bien en quoi la diffusion des productions culturelles se fait sous certaines contraintes et pas seulement le long de canaux médiatiques et commerciaux fluides et globalisés.

Ce qui unit l'ensemble de ces travaux tient à ce rapport étroit entre le déplacement des acteurs culturels et la transformation de la matière artistique : les productions artistiques sont travaillées différemment en fonction de leurs contextes sociaux de production et de réception, les qualités formelles et symboliques des œuvres résonnent aux circulations de leurs acteurs, leur diffusion bénéficie ou supporte le poids de la migration nécessaire, souhaitée ou contrainte. C'est ici une manière de rendre compte empiriquement de la façon dont aujourd'hui l'art se mondialise en articulant des territoires, des acteurs, des usages, des représentations sociales et de nouvelles formes de mobilisations collectives.

Références bibliographiques

ABÉLÈS Marc (2008) *Anthropologie de la globalisation*, Payot, 280 p.

DETIENNE Marcel (2003) *Comment être autochtone, du pur athénien au français raciné*, Seuil, 173 p.

TARRIUS Alain (2007) *La remontée des Sud, Afghans et Marocains en Europe Méridionale*, Éditions de L'aube, Essai, 201 p.

MARTINIELLO Marco (1993) Pour une sociologie politique de la situation post-migratoire en Belgique, in Marco Martiniello et Marc Poncelet Éds., *Migrations et Minorités Ethniques dans l'espace européen*, Bruxelles, De Boeck Université, pp. 176-186.

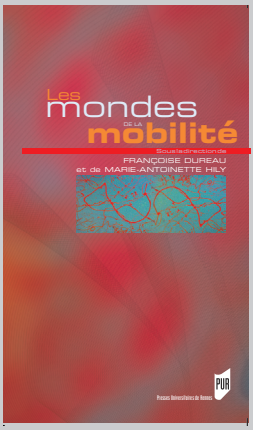
UWAYS Sayyid (1989) *L'histoire que je porte sur mon dos*, Le Caire, Cedej, 325 p.

Les mondes de la mobilité

sous la direction de Françoise Dureau et de Marie-Antoinette Hily

Proposer de parler de mobilité, c'est d'abord interroger les déplacements dans l'espace, mais aussi les facilités dont ils jouissent ou à l'inverse les freins qui les entravent. Interroger la mobilité, c'est aussi considérer les transformations sociales qu'elle produit et les nouvelles formes de socialisation qu'elle peut établir. Quels territoires, localités, lieux, les hommes dessinent dans leur mouvement, quels sont les ressorts de leur action et comment les hommes dans leurs déplacements produisent du social. Et c'est bien là, le sujet de cet ouvrage collectif dont les auteurs se sont emparés, chacun à leur manière, pour nous donner une lecture des pratiques de mobilité qui s'écarte de l'opposition classique entre ancrage et mobilité.Soutenues par des travaux empiriques, les interrogations théoriques qui animent les auteurs visent à réfléchir à différentes échelles spatiales et temporelles aux modalités d'articulation des conditions matérielles et sociales de la mobilité avec les projets des hommes inscrits dans des rapports sociaux: parenté, famille, voisinage, groupe de pairs, réseaux professionnels, etc. En nous livrant leurs analyses des transformations sociales et spatiales produites par la mobilité, les auteurs ont accepté de faire dialoguer «les mondes de la mobilité».

Les auteurs : Michel Agier (anthropologue, IRD - EHESS), William Berthomière (géographe, CNRS), Christophe Daum (anthropologue, Université de Rouen), Françoise Dureau (géographe et démographe, IRD), Marie-Antoinette Hily (sociologue, CNRS), Jean-Pierre Lévy (géographe, CNRS), Emmanuel Ma Mung (géographe, CNRS), André Quesnel (démographe, IRD), Thierry Ramadier (psychologue, CNRS).



ISBN 978-2-7535-0902-3
Prix 19€
Collection « Essai »

en librairie
à partir du 1er oct. 09

Bon de commande
Les mondes de la mobilité
sous la direction de Françoise Dureau et Marie-Antoinette Hily

• Je commande ..... exemplaire(s) de ***Les mondes de la mobilité*** au prix unitaire de 19€. (Frais de port gratuits en France - 5,40€ pour l'étranger).

• Ci-joint mon règlement d'un montant total de ..... €.

Le chèque doit être libellé à l'ordre de **Agent comptable Université Rennes 2.**

• Adresse de livraison :

Nom- Prénom .....

Adresse .....

Code postal / Ville .....

• Bon de commande et règlement sont à adresser à l'adresse ci-contre.

(Pour les administrations, merci de nous fournir votre numéro siret)

Vous pouvez également acheter ce livre (paiement en ligne) sur www.pur-editions.fr

PUR

Presses Universitaires de Rennes
Campus de la Harpe
2, rue du Doyen Denis Leroy
35 044 RENNES cedex

Musiques d'Algérie, mondes de l'art et cosmopolitisme

Gilles SUZANNE*

Dans le contexte actuel d'intensification et de diversification des pratiques de circulation, celles des acteurs des mondes de l'art contribuent sans nul doute au renouvellement du phénomène migratoire. S'intéresser aux pratiques artistiques transfrontalières, voire transnationales, à l'initiative de migrants, documente par conséquent le déploiement transnational de mondes de l'art et de leurs activités artistiques (Becker, 1988). Nous nous appuierons ici sur le cas des musiques d'Algérie. Du rap au raï en passant par la musique arabo-andalouse, les pratiques artistiques propres à ces esthétiques sont éminemment circulatoires et recomposent sans cesse à différentes échelles du territoire les rapports sociaux qui en organisent la production.

Concernant ces musiques d'Algérie et leur circulation, il ne peut plus s'agir de les réduire à l'empreinte culturelle de l'immigration algérienne. Non pas que cela n'ait plus de sens, puisqu'il semble aller de soit qu'une telle expression, disons de l'immigration, perdure de nos jours[1]. Mais compte tenu du fait qu'elle ne saurait plus à elle seule résumer les formes diverses de productions musicales ainsi conçues dans la migration. De la même manière, il serait tout à fait insuffisant de les envisager seulement comme des flux culturels circulant dans des environnements médiatiques, industriels et numériques globalisés et connectés les uns aux autres.

Bien peu visibles en comparaison de formes de circulations plus étudiées, comme celle de l'immigration de travail, ou plus dramatiques et plus médiatisées, comme celles des harragas, les « voyages » des acteurs culturels mettent en scène des figures contrastées du migrant (Abdelkhah et Bayart, 2007). Ils renouvellent les conceptions du migrant en tant qu'immigré et de la circulation en tant qu'immigration auxquelles ont longtemps été réduits les acteurs migrants des mondes de l'art et de la culture. Nous verrons ainsi quelles sont ces figures canoniques de l'immigré qui dissimulent encore aujourd'hui la diversité de la réalité migratoire des acteurs des mondes des musiques d'Algérie. Nous

* Sociologue, maître de conférences en Esthétique et Sciences des Arts, LESA (Laboratoire d'Études en Sciences des Arts), Université de Provence, Aix/Marseille 1, case 62, 3 place Victor Hugo, 13331 Marseille cedex 3, gilles.suzanne@univ-provence.fr

1 La création de la Cité Nationale de l'Histoire de l'Immigration semble aller dans ce sens.

décrirons ensuite le type de consistances sociales, les trames relationnelles et les régimes de mobilité, dont procèdent ces voyages des musiques d'Algérie. Il s'agira alors de nous arrêter sur la manière dont ces acteurs culturels en migration font milieux et entretiennent des formes de territorialités transnationales et des rapports complexes aux sociétés locales. Enfin, nous ferons le point sur les modes de vie et les formes de citoyenneté éminemment cosmopolites qui se décantent dans ces circulations.

DÉPLACEMENTS ET FIGURES DES ACTEURS CULTURELS EN MIGRANTS

Entreprenant une histoire culturelle de la chanson populaire d'Algérie, l'on s'aperçoit qu'en ce qui la concerne, la terre algérienne ne s'est pas suffit à elle-même. Au début du XX^{e} siècle, et encore aujourd'hui, les musiques populaires d'Algérie vivent d'une existence riche de diversité culturelle et faite d'extraterritorialités. Mais les parcours de leurs artistes, l'existence des lieux à travers lesquels elles résonnent et la prolifération des productions discographiques qui les diffusent, ne sont le plus souvent qu'assez peu visibles, connus de leurs seuls acteurs. Pis encore, les musiques populaires d'Algérie, leurs moments, leurs lieux et leurs acteurs, se résument la plupart du temps à une collection de clichés et de représentations tronquées de l'immigré.

De la déambulation des pionniers

Dès les années trente, les cafés des grandes villes françaises servent de chambre d'écho aux musiques d'Algérie. Dans les arrières salles, nombre d'artistes interprètent les répertoires les plus divers et trouvent leurs publics. Ils sont arrivés en France dans les cohortes de l'immigration coordonnée, économiquement programmée et politiquement contrôlée (Sayad, 1999). Simple force de travail docile et déplaçable qui finit, en grande majorité, harassée dans les usines et sur les chantiers de France et d'ailleurs. C'est dans cette écume de migrants du travail, que Cheikh El-Hasnaoui (1910-2002) foule le sol de la France métropolitaine vers 1930. D'abord happé par l'appétit sans fin des bassins industriels du nord de la France, puis par le S.T.O., on le retrouvera au tournant des années cinquante dans le cortège des noctambules et autres existentialistes du quartier latin. Slimane Azem (1918-1983) débarque à Longwy en 1937 comme manœuvre dans une aciérie avant d'être mobilisé à Issoudun en 1939. Après sa réforme, il passe la « drôle de guerre » à Paris comme ouvrier du rail dans les tunnels du métropolitain avant d'être déporté en Rhénanie jusqu'à la Libération. Dans les mêmes années, et jusque dans les années soixante-dix, de nombreux autres artistes suivent un parcours identique. Mohand Ammouche intègre l'industrie sidérurgique en 1946, Dahmane El-Harrachi (1925-1980), alors ouvrier, s'installe vers 1949 à Lille, puis à Marseille avant de se rendre à Paris. Salah Saadaoui (1936-2005) est, entre 1954-1956, manœuvre dans une usine tandis que Akli Yahiaten (1933-), immigré vers 1953, occupe des emplois de manœuvres.

S'ils ne sont, à l'instar de beaucoup d'autres migrants, que des variables d'ajustement sur le marché du travail français de cette époque, comme les bras anonymes d'une force de travail non qualifiée, simples enrôlés du contingent d'immigrés qui assura l'ur-

banisation et l'industrialisation de la France métropolitaine ; si même certains d'entre eux finirent seuls et ne revinrent jamais sur leurs pas, correspondant à la figure canonique du zoufri, l'histoire personnelle et professionnelle de ces artistes ne se réduit pas à leur existence d'immigrés en France. La plupart d'entre eux sont emblématiques d'une immigration qui a d'abord été interne à l'Algérie. Charriés tout autant que leurs sonorités par un exode rural qui déversera dans les villes une grande part de ces marges populaires les plus touchées par la déliquescence du monde paysan. Slimane Azem, fils d'un cultivateur, né à Agouni Gueghrane, un petit village situé sur les contreforts des monts du Djurdjura, immigre vers Alger pour devenir plagiste pour un colon de la région. Cheikh El-Hasnaoui, issu d'un village proche de Tizi-Ouzou, se retrouve rapidement orphelin après l'enrôlement de son père sur le front de la « der des ders » et le décès prématuré de sa mère. Contemporain de M'hemmed El Anka, de Khelifa Belkhacem et d'autres figures mythiques du chaâbi, il fait peu après ses débuts dans les rues d'Alger. Salah Saadaoui, né en 1936 à Tamelaht (Kabylie) rejoint lui aussi les faubourgs d'Alger où il s'affirme comme un artiste en vue. D'autres encore émergent des franges urbaines paupérisées. Dahmane El-Harrachi, dont le père est muezzin à la grande mosquée d'Alger, naît à Alger dans le quartier d'El Biar. Il grandit dans celui non moins populaire d'El Harrach où il exerce longtemps comme cordonnier puis receveur de tramway. Il mène en parallèle une carrière de banjoïste célébré dans tous les cafés de la casbah et à travers l'Algérie. Ce sont autant de brassages culturels qui défont l'image de l'artiste algérien comme entité culturelle homogène réductible à son statut d'immigré en France. Le seul exemple de Sultana Daoued (1910-1998), peut suffire à nous en convaincre. Sultana Daoued, dont le nom de scène, Rainette l'Oranaise, est éternellement liée au répertoire arabo-andalous, est née à Tiaret. Elle est issue d'une famille séfarade, devenue française suite à l'instauration du décret Crémieux (1870), et dont le père est un rabbin d'origine marocaine. C'est à Alger, auprès de Saoud Médioni, dit l'Oranais, un maître du hawzi, qu'elle s'initie à la musique arabo-andalouse. Elle y côtoiera les plus grands noms du chaâbi, tels que Hadj El Anka, ou encore le virtuose Mustapha Skandrani avant de rejoindre Paris vers 1936.

Même circonscrite à leur seule présence en France métropolitaine, leur biographie déborde largement l'image du travailleur déraciné et sans passé. En effet, ils ne correspondent pas exactement, du moins durablement, à la figure du travailleur hôte. Ils ne se cantonnent pas plus à la figure de l'artiste immigré puisque nombre d'entre eux se lancent plus généralement dans des carrières d'entrepreneurs culturels. Pour les avoir sillonnés, parfois même pour les avoir rendus possibles, cette génération d'artistes connaît les segments de la production musicale jusque dans leurs moindres recoins. Forts de cette expérience, certains d'entre eux, comme Cheikh El-Hasnaoui ou Salah Saadaoui qui ouvriront des magasins de disques, se reconvertissent ainsi en producteurs ou pourvoyeurs de productions musicales. D'autres, comme Slimane Azem, Saoud Médioni ou encore le même Salah Saadaoui, se transforment en diffuseurs réputés des musiques du Maghreb en reprenant la gérance de cafés et autres cabarets. Qu'ils soient producteurs ou grossistes de disques, tenanciers de cafés ou patrons de cabarets, ils ont été les pionniers d'œuvres musicales originales, les promoteurs de véritables circuits professionnels du disque et du spectacle vivant et, enfin, les instigateurs d'un engouement public pour ces musiques.

Cela suffit-il à les circonscrire à une quelconque enclave ethnique (Portes et Bach, 1985 ; Portes et Jensens, 1985) ? Si les créneaux dans lesquels ils développent

leurs activités correspondent à une demande sociale spécifique et à un segment du marché musical laissé libre par les industries culturelles, elles ne sauraient se restreindre à une dynamique exclusivement diasporique. D'une part, elles ne se limitent pas à un entrepreneuriat ethnique qui serait comme un courant alternatif à un business de la musique mainstream. La nature artistique des productions, le haut niveau d'organisation de leur diffusion, leur connexion avec les acteurs de l'industrie culturelle et médiatique de l'époque, sont autant d'indicateurs qui empêchent d'envisager ces activités comme repliées sur elles-mêmes. Il est même avéré que la part de marché occupée par la chanson populaire d'Algérie est à l'initiative d'entrepreneurs culturellement hétérogènes dont elle tire profit des connexions variées. La place importante des éditeurs et des producteurs séfarades sur ce créneau musical est là pour en témoigner. D'autre part, si tant est que leurs activités répondent bien pour tout ou partie à une demande sociale préexistante, il n'en demeure pas moins qu'elles construisent et étendent l'espace de production et de réception de ces musiques entre la France et l'Algérie. Elles captent l'actualité musicale d'Alger tout autant que celle de Paris et en véhiculent toutes les variantes sonores. Par là, elles contribuent à déplacer les conventions esthétiques et à modifier l'expérience sensible de ses amateurs. C'est d'ailleurs dans cet espace, qui fonctionne comme un territoire transnational embryonnaire de la chanson populaire d'Algérie, que des artistes qui n'auront jamais suivi les chemins de l'immigration du travail ouvrier circulent déjà. Lorsque Kamel Hamadi (1936-) part pour Paris vers 1959, il officie sur Radio Alger depuis six ans. Il est alors réputé pour avoir composé des pans entiers de la chanson algéroise et nourri les répertoires des chanteurs de renom comme Hadj El Anka ou Ahmed Wahby. Parvenu à Paris, il intégrera rapidement Radio Paris pour y animer des émissions autour des musiques arabes et travaillera entre l'Algérie et la France pour de nombreuses maisons de disques (*Casaphone*, *La voix du globe*, *Pathé Marconi*, *Philips*, etc.). Sa femme, Nora (1942-), qui incarne la chanson algérienne tout au long des années soixante, vivra elle aussi entre Paris et Alger. D'autres artistes, empruntant les mêmes chemins, connaissent alors des destins plus incertains, à la façon des bohèmes. Ils explorent les plis et les replis des mondes de la chanson d'Algérie qui articulent l'Algérie et la France. Des linéaments dans lesquels Ahmed Wahby (1921-1993) fait carrière. Il est né à Marseille, mais retrouve très tôt Oran. Il grandit à travers l'Algérie comme chanteur itinérant, part pour Paris vers 1947, puis oscille d'un cabaret à l'autre entre la France et l'Algérie avant de s'engager auprès du F.L.N. Hanifa, elle aussi bohème transnationale avant l'heure, chante ses envies et ses plaisirs de femmes. Elle incarne l'émancipation féminine et défie la chronique. Souvent dans la misère et la précarité, elle passe de petits boulots en sous-emplois avant que Cheikh Noureddine, séduit par sa voix, ne lui permette de chanter sur les ondes de Radio Alger. Quelques années plus tard, vers 1957, elle rallie Paris, rencontre sur place la plupart des artistes algériens, fréquente les cafés et autres cabarets. Véritable âme nomade, elle vivra de sa voix et de ses déambulations jusqu'à ce qu'elle s'éteigne dans une chambre d'hôtel à la fin des années soixante-dix.

Du blédard à la star internationale

Dans les années soixante-dix, quatre-vingt, les artistes d'Algérie qui cheminent au-delà des frontières algériennes ne sont plus directement assimilés au monde ouvrier. Leurs carrières correspondent tout au long des années soixante-dix, et plus particulière-

ment encore autour de 1981, à la levée en France d'un mouvement associatif et politique pour la reconnaissance des droits civiques et d'expression des personnes issues de l'immigration. Ce militantisme social fixe, d'une part, l'attention publique sur la crise d'identité censée être vécue par la « seconde génération » entre culture d'origine et culture de la société d'accueil. Les enjeux liés à l'immigration se déplacent alors de l'usine à la ville ; cette dernière se substituant au monde clos du travail comme lieu par excellence de la mise en scène de la différence. Dès lors, la variété des acteurs migrants de la culture et leurs modes de vie contrastés ne sont plus pris en étau entre une conception de l'immigration comme processus d'exploitation économique et celle du zoufri comme archétype du migrant. La dimension migratoire des mondes des musiques populaires d'Algérie ne s'efface plus sous la figure jusque-là dominante de la classe ouvrière. Elle se retrouve à présent sous l'étreinte de nouvelles représentations. L'artiste migrant est progressivement associé à la figure du beur comme symbole de l'immigré dominé et de l'immigration comme processus de domination sociale. D'autre part, une collusion s'opère entre les enjeux sociaux, identitaires et culturels soulevés par cette France née de l'immigration, les réalités sociopolitiques mises en chanson par les interprètes d'Algérie et les crises culturelles algériennes dont ils témoignent. C'est ce qui explique par exemple que les itinéraires de Djamel Allam (1947-) et Idir (1949-) côtoient sans plus de distinction ceux de Rachid Taha (1958-) et d'autres artistes issus de cette seconde génération installée, voire née en France (Miliani et Daoudi, 2003). Djamel Allam, né à Béjaïa, ne quitte en effet l'Algérie qu'à vingt ans pour se rendre à Marseille, puis à Paris, d'où il poursuivra entre l'Europe, le Maghreb et les États-Unis, une carrière de musicien réputé. Le second, Hamid Cheriet de son vrai nom, est né dans un village berbère de Haute Kabylie. Fils de paysan, il reçoit son éducation des jésuites, suit des études supérieures et débutera sa carrière de chanteur, en 1973, lors d'un passage impromptu sur Radio Alger. Interprète d'un véritable tube que les ondes radio distillent du Maghreb à l'Europe, *A Vava Inouva* le propulse jusqu'aux studios d'enregistrement *Pathé Marconi*. Il attendra ainsi 1975 pour s'installer dans la région parisienne à partir de laquelle il rayonne depuis, à travers la France et le reste du monde. En comparaison Rachid Taha, immigré en France très jeune, incarne la France des beurs à travers le groupe Carte de séjour et des chansons telles que *Zoubida* (qui évoque la question du mariage forcé), *Hallouf El Nar* (qui parle du conflit de génération entre le père ouvrier et le fils en rébellion contre l'ordre social), *Zamana* (qui revient sur le mythe du retour au pays) ou encore *Désolé* (qui dénonce la discrimination et le racisme). Mounsi, archétype de la double culture, arborant Perfecto et keffieh, drapeau français et algérien flottant sur la pochette de *Seconde génération*, s'inscrit lui aussi clairement comme une voix symbolique de la jeunesse beur. Il en est de même pour des groupes comme Les Abranis qui se composent de musiciens Kabyles influencés par le disco, portant cheveux longs décolorés et s'affichant en tuniques berbères portées façon hippies, costumes à paillettes et chemises à jabot, et qui défient par leur attitude à la fois les clichés sur l'immigré et les valeurs morales de la première génération dont ils sont issus.

L'assimilation de la musique de ces artistes migrants à une sous-modalité du rock comme expression des banlieues françaises et tout autant l'occultation de la dimension circulatoire de leurs existences derrière une sub-culture jeune, installent une confusion entre artistes migrants et artistes issus de l'immigration. Un amalgame qui réduit à nouveau la biographie d'artistes migrants, au fond plus blédards que beurs, à leur présence en

France. Comme si elle n'avait pas de sens ni d'autres enracinements que ceux de l'immigration.

C'est à la faveur d'une quadruple conjoncture qu'une nouvelle représentation de l'artiste migrant s'élabore au fil des années quatre-vingt puis quatre-vingt-dix. Elle tient à l'émergence du raï en Algérie (Miliani et Daoudi, 1996), à l'intervention des industries culturelles internationales, à l'engouement public pour cette musique et au soutien des politiques publiques de la culture en France. Au début des années quatre-vingt, l'Algérie voit émerger le raï comme la bande son de la vie quotidienne de la jeunesse du pays. C'est entre les cabarets et les studios d'enregistrement d'Oran qu'un milieu dense de chanteurs et d'acteurs culturels revisite le répertoire de la chanson populaire d'Algérie, se forge ses propres standards et rassemble autour d'un véritable déluge de concerts et de cassettes une audience pour cette nouvelle musique. Dans leur rang, se distingueront les plus grands noms du genre : de Khaled à Mami, en passant par Hasni et Sahraoui. Comme s'il n'y suffisait pas, la réputation sulfureuse de cette musique et la vie de bohème de ses interprètes élèvent rapidement ces derniers au rang de mythes vivants. Sitôt parvenu en France, le raï résonne aux oreilles affûtées des directeurs artistiques des majors compagnies comme une sous-modalité de la world music et contribue à élargir la palette de cette sono mondiale. Les pionniers du genre soutireront leur réussite commerciale et artistique sans précédent de ce succès mondial. Côté public, il va sans dire que le raï vient tantôt renouveler le répertoire habituel de la chanson populaire algérienne, tantôt étendre l'expérience sensible d'un « cosmopolitisme banal » (Beck, 2004) que le genre incarne au même titre que d'autres formes de métissages musicaux. Enfin, le fait que les artistes raï incarnent la vitalité d'une francophonie multiculturelle, assure à certains d'entre eux la bienveillance des hauts responsables de la politique culturelle française en contrepartie de laquelle ces derniers trouveront dans ce soutien l'occasion de traduire la reconnaissance ainsi accordée à cette diversité culturelle.

C'est dans ce contexte, et après s'être fait le principal promoteur d'un genre rénové par les déplacements conventionnels qu'il opère (introduction d'instruments électriques, croisements esthétiques, etc.), que Cheb Khaled (1960-), né à Oran, quitte l'Algérie pour la France dans le milieu des années quatre-vingt. Autour de sa participation au Festival de Bobigny, considéré encore à ce jour comme mythique, en ce qu'il est fondateur de la présence du raï en France, Khaled écume les cabarets de Marseille et Paris. Identifié par les producteurs des majors compagnies, il enregistre pour eux l'album *Khaled* en 1992. Avec le succès international de cet album produit à Los Angeles par Don Was, Khaled incarne la diversité culturelle française en tenant le devant de la scène à Central Park. Pour le grand public, les collaborations de Khaled avec Jean-Jacques Goldman, Mylène Farmer, Cameron Cartio, Carlos Santana, ne cesseront plus alors de le construire comme prototype d'une musique cosmopolite. Cheb Mami se fait remarquer lui aussi par sa voix dès 1982. Il a déjà enregistré une dizaine de cassettes de chansons lorsqu'il gagne Paris trois ans plus tard. Il participe alors aux côtés de Khaled, Fadela et Sahraoui au festival de raï de Bobigny. À l'instar de son aîné, il enregistre à Los Angeles *Let Me Raï* pour le compte d'une major compagnie. Là encore, c'est une série de duos avec Sting, Zucchero, Susheela Raman, Corneille, Diam's ou encore Idir qui construisent son image cosmopolite aux yeux du grand public. Expression d'une diversité culturelle qui sera reconnue en 2003 par sa nomination comme chevalier de l'Ordre National du Mérite.

Progressivement, des artistes comme Khaled ou Mami incarnent aussi cette essentialisation de la différence sous la forme d'objets musicaux faits du collage d'éléments culturels hétérogènes. Cette naturalisation esthétique contribue en retour à les construire comme les champions d'un genre métis. Pour ainsi dire, ils résument à eux seuls une sorte de réalité syncrétique et confèrent à l'artiste migrant le visage d'un artiste international qui vit sur le mode de l'expatriation et affiche un cosmopolitisme d'apparat. Ce glissement laisse entendre que la figure de l'artiste migrant précédemment située dans le registre de l'immigration comme processus d'exploitation, puis de domination, prend sens à présent dans celui de l'immigration comme processus de différenciation.

Cette vision picaresque de l'artiste migrant en citoyen du monde ne cache-t-elle pas la diversité des itinéraires et des portraits qui composent les mondes des musiques populaires d'Algérie ? Les itinéraires de Khaled et Mami eux-mêmes sont assez mal représentés par cette sorte de fulgurance avec laquelle leurs carrières sont souvent décrites. Entre Oran et Paris, Khaled passe trois ans à Marseille entre les hôtels de Belsunce et les cabarets du centre ville dans lesquels il chante chaque nuit. Mais surtout, derrière la figure de la star internationale qu'ils incarnent, prolifère une diversité de parcours humains et artistiques. Au cours des années quatre-vint-dix, nombre d'artistes algériens quittent le pays. La dissolution de l'espace public algérien et le rejet de la différence qu'implique la propagation du fondamentalisme armé, puis les meurtres, entre autres, de Cheb Hasni (1994) et de Matoub Lounès (1998), décident de nombreux artistes à s'exiler. Se profile alors derrière la figure de l'artiste international des parcours d'artistes réfugiés. C'est le cas par exemple de Chaba Zahouania (1959-) qui après avoir partagé la vedette avec Cheb Hasni quitte l'Algérie sous la menace pour s'installer en France. Pour certains c'est le conservatisme familial et moral qui pousse au départ. Cheb Napoli fait parti de ceux-là. Chanteur raï se jouant, à l'instar d'Hamidou, la référence en la matière, de sa féminité comme effet de scène, Cheb Napoli préfère prendre le large du sérail familial et tourner le dos à l'intolérance machiste. Pour d'autres, le simple fait de chanter du raï et d'écouler leur vie dans les nuits oranaises suffit à justifier leur bannissement. D'autres encore choisissent l'exil pour éviter à leur famille de devoir vivre avec le poids du déshonneur d'un enfant considéré comme dépravé. Il est aussi des carrières de stars internationales qui ne passent pas forcément par les canaux contrôlés par les majors. Cheb Bilal, après avoir grandi à Oran, s'est installé à Marseille en 1989. Il a depuis enregistré une soixantaine de cassettes dans les réseaux de producteurs et d'éditeurs qui s'étirent entre l'Algérie et la France, et qui l'ont conduit dans toute l'Europe et ramené au Maghreb où il a acquis une carrure de star incontestée à côté de Khaled ou Mami. Pour finir, notons que cette réduction de la diversité des parcours d'artistes migrants à la figure de la star internationale, se double d'un *a priori* selon lequel il n'y a de star algérienne que de chanteurs de raï. Pourtant nous assistons depuis le milieu des années quatre-vingt-dix à l'émergence de nouvelles scènes musicales en Algérie dont les extensions transnationales portent régulièrement au-delà des frontières du pays leur lot d'artistes et d'acteurs culturels. Des artistes, pour la plupart jeunes et issus de quartiers populaires et de familles modestes, qui ont construit à travers la migration leurs carrières entre l'Algérie et la France. Actuellement, Souad Massi, en signant ses créations entre chaâbi et folk rock pour le compte d'une major, est probablement la plus visible d'entre eux. Mais on retrouve aussi nombre de groupes de rap tels que INTIK, HAMMA ou M.B.S. qui, en recyclant en rap le patrimoine musical algérien, proposent non seulement une alternative au raï comme fabrique collective d'identité, mais

aussi comme forme de récit de soi et du monde.

Au-delà des clichés…

Ces trois représentations de l'artiste migrant correspondent à une conception individualisée du migrant. Qu'il soit désigné sous les traits du zoufri, du beur ou de la star parvenue, il est toujours décrit comme seul et isolé, rejeté ou banni, en somme comme une personne atomisée et sans attaches. Ces figures répondent également à une double fabrication. D'une part, l'assignation culturelle du migrant à ses origines identitaires fait de lui le représentant d'une culture supposée pure et originelle. Il symbolise dans ce cas l'essence de la musique raï ou bien incarne toute la pureté du répertoire arabo-andalous. D'autre part, le migrant passe pour le prototype d'une dynamique ou d'un mouvement plus large qu'il annonce et à la fois résume. Soit il se trouve en deçà du seuil de visibilité, ramené à la même condition que ses semblables, n'étant aux yeux du plus grand nombre qu'un zoufri ou un beur de plus, le signe au mieux d'une immigration envahissante, au pire d'une invasion migratoire à venir. Soit il est subsumé comme l'élément typique d'une situation sociale ou politique, qu'il soit alors à l'image du réfugié fuyant la violence de son pays ou du parvenu courant coûte que coûte après la reconnaissance.

Si tel est le cas, c'est que le rapport entre les productions culturelles et les migrations qui les portent est envisagé comme le lieu d'une homologie structurale entre les qualités esthétiques de ces productions, la position sociale de leurs auteurs sur le champ artistique et la nature de leur habitus. De ce point de vue, le champ artistique est l'infrastructure qui constitue la musique populaire d'Algérie (du chaâbi au raï, en passant par le rap ou le rock) et il est relatif à d'autres champs en fonction de la position et de l'habitus de ses acteurs. En ce sens, la musique populaire d'Algérie n'est jamais que le produit des conditions de vie et de travail de ses acteurs culturels (ses chanteurs, ses musiciens, ses intermédiaires culturels ou ses spectateurs) : à savoir, celles qui correspondent à leurs positions sur le champ économique et social. Fondamentalement, c'est ce rabattement de la nature esthétique des productions artistiques sur la condition sociale de leurs producteurs qui réduit dans la conscience collective la musique populaire d'Algérie à l'expression culturelle de l'immigré et sa dimension migratoire à un rapport entre société d'origine et société d'accueil.

Paradoxalement, la musique populaire d'Algérie et sa dimension migratoire ont toujours été appréhendées au prisme de la notion de champs qui n'est autre qu'un système d'enracinement. Tout d'abord, enracinement de l'artiste ou des acteurs culturels en tant que sujets coupés de la société algérienne alors qu'ils ont souvent été eux-mêmes acteurs de circulations qui articulent l'« ici » et le « là-bas ». Ensuite, enracinement de leur être-ensemble dans une sorte d'underclass (Rex, 1988) culturelle ethnicisée qui valorise ses propres normes sociales et esthétiques, comme forme d'affirmation ethnique. Alors que, bien au contraire, ces acteurs, nous l'avons vu, entretiennent des relations dans des réseaux socialement hétérogènes. Enfin, enracinement de leur travail artistique soit par un effet de sociologisation de leurs productions, entendant leur musique comme l'expression de l'immigré, soit d'ethnologisation, décrivant leur musique comme traditionnelle, alors qu'elles sont aussi des œuvres dont les traits cosmopolites pourraient constituer la matière d'une esthétique de celles-ci en tant que telles.

En d'autres termes, les musiques populaires d'Algérie ne peuvent pas être conçues comme une enclave ethnique ou un repli du social à la croisée de l'habitus et de la position socio-économique de l'immigration sur le champ artistique. Les musiques populaires d'Algérie composent un ensemble de formes artistiques à travers lesquelles se croisent des acteurs d'horizons divers et s'articulent différentes échelles du territoire. Elles se constituent bien plus par effet de contiguïté sociale et esthétique que par effet de concentration ethnique.

LES MUSIQUES D'ALGÉRIE COMME ESPACE TRANSNATIONAL

Concevoir les ressorts organisationnels et la vitalité artistique de la scène musicale d'Algérie au prisme de la disposition des acteurs et de la genèse de leurs activités sur le champ de la production musicale est considérablement réducteur. La création, la production et la diffusion musicales ne sont pas le symbole de fonctions et d'exigences sociales (celles de l'artiste, de l'éditeur, du producteur, du spectateur, etc.) spécifiques à un champ sur lequel elles se confrontent les unes aux autres à travers des rapports de force économiques, sociaux ou politiques propres aux mondes de l'immigration. Elles ne sont pas plus le produit de compétences (savoir-chanter, interpréter et exécuter instrumentalement une œuvre musicale, mais aussi savoir-produire et savoir-éditer cette dernière) paramétrées en fonction des positions sociales qu'occupent leurs dépositaires par ailleurs acteurs de l'immigration. Compte tenu des spécificités esthétiques des genres musicaux pris en référence jusqu'ici (maîtrise des rythmes ternaires et de règles poétiques strictes, requérant une pratique courante de l'Arabe littéraire ou dialectal, demandant une connaissance approfondie du patrimoine musical maghrébin et plus largement arabe, voire Ottoman, et celle de l'instrumentarium qu'il implique, etc.), procéder de la sorte confine ces acteurs et leurs musiques dans un enclavement ethnique et esthétique. En somme, cela revient à rabattre l'un sur l'autre le plan esthétique et le plan sociologique propres à ces musiques et à postuler que seuls ceux qui sont *a priori* dépositaires des compétences et des savoir-faire ad hoc peuvent prétendre aux places cardinales du champ spécifique à ces musiques. Alors que précisément les musiques que l'on a passées en revue, du melhûn aux styles chaâbi, du raï au rap, ne sont pas au sens strict des dispositifs scéniques algérois pour les uns et oranais pour les autres. Ils ne sont pas plus des scènes musicales diasporiques tantôt ancrées dans le Paris des cafés maures ou dans le Bruxelles des cabarets communautaires. Ces musiques, au contraire, ne cessent d'ouvrir de nouveaux moments musicaux et d'explorer les lieux de leur avènement. Leurs acteurs y passent et se rencontrent, captent de nouveaux usages musicaux et y déploient ceux qu'ils colportent, coordonnent leurs activités pour transformer les sonorités qui surgissent de ce travail artistique, les rendre publiques à travers des concerts ou convertir ces instantanés musicaux en enregistrements, puis en produits discographiques ou CD-ROM. Elles procèdent par conséquent d'agencements à géométrie variable, de routes et de places, d'acteurs et de moments musicaux, de styles et de productions culturelles. Dans ce mouvement, à travers ces temps et ces espaces multiples, la musique prend consistance esthétique et sociale. Le melhûn, comme le rap et le raï, égrainent leurs talents et font vivre des promoteurs locaux, prennent des couleurs locales et teintent les musiques des crus qu'ils traversent, se rendent disponibles à l'écoute

et captent des oreilles attentives.

Plutôt que de n'être que le croisement réducteur entre l'habitus et la position sociale de l'immigré censé les colporter, que celui-ci soit artiste ou autrement acteur des mondes de la musique, les productions artistiques sont en général au cœur d'un agencement plus complexe. Elles articulent, premièrement, un domaine artistique particulier (la musique ou d'autres arts), voire un genre (raï, rap ou arabo-andalous) ou encore un style singulier (raï pop ou raï robotique) ; deuxièmement, un secteur d'activités culturelles (diffusion de spectacle, production ou distribution de disques, etc.) ; troisièmement, une population migrante (ici nous avons pris pour exemple des acteurs culturels migrants à partir de l'Algérie), voire le croisement de différentes populations en mouvement (acteurs culturels en circulation à partir du Maghreb) ; enfin, quatrièmement, une ou des places urbaines qui servent chacune selon leurs caractéristiques de point de chute et, les unes par rapport aux autres, de point de bascule. Mais ne nous y trompons pas, malgré les apparences, ce maelström est organisé selon une triple logique au moins. D'une part, celle des artistes, chanteurs ou instrumentistes, voire ingénieurs du son, promus depuis bien longtemps au rang des créatifs, qui colportent avec eux des conventions et des traditions musicales qui font d'eux de véritables fabricants de singularités sonores. D'autre part, celle des acteurs culturels, qu'ils soient producteurs ou traducteurs économiques de productions discographiques, ou encore promoteurs expérimentés d'évènements festifs. Enfin, celle des spectateurs et des auditeurs qui sont à l'affût de moments musicaux originaux.

Lorsque, au début des années deux mille, dans les cabarets d'Oran, les artistes et les producteurs raï commencent à employer le *vocoder*[2], c'est l'ensemble du dispositif de création, de production, de diffusion et d'écoute du raï qui se reconfigure. Et non pas le croisement entre l'habitus et la position sociale du chanteur de raï qui se modifie en restructurant les mondes du raï. Simultanément à l'élaboration, dans les studios et sur les scènes oranaises, de cette nouvelle convention stylistique, voix filtrées au *vocoder* sur fond de boucle musicales séquencées, à Alger comme à Marseille, Paris ou Bruxelles, les producteurs révisent leurs catalogues, les artistes leurs répertoires et les spectateurs leur passion musicale. Ce nouveau style raï gagne les studios d'enregistrement, rempli les salles de cabaret et les supports CD, disques, Mp3 et cassettes envahissent les ondes radios et les sites Internet. Les artistes apprennent et intègrent au mieux ces nouvelles conventions pour en faire leur spécialité ou les placer, à la demande du public, aux moments forts des concerts et des fêtes. Les producteurs, pour anticiper ou suivre l'engouement autour de ce nouveau style, concentrent les capitaux nécessaires, réunissent les capacités organisationnelles et rassemblent les ressources productives nécessaires. Enfin, les auditeurs et les spectateurs essayent dans un premier temps d'engager leur subjectivité dans le rapport à cette musique, ici plus convulsive et synthétique, pour ensuite en apprécier plus ou moins la manière dont elle fonctionne comme une fabrique collective, ici liée à un plaisir intense et immédiat, voire hédoniste et artificiel, de rapport à soi et au monde. C'est sur ces nouvelles routes esthétiques et sur ces différentes scènes urbaines, au cœur de l'articulation entre logique de travail artistique, de production, de diffusion et d'écoute, que de nombreux artistes raï circulent depuis lors et que leurs productions se distribuent.

2 Système électronique d'encodage de la voix qui produit sur celle-ci un effet métallique et lui confère un aspect plus rude à l'écoute.

Leur travail artistique, tout autant que celui de production ou de diffusion de leur musique, voire de son écoute[3], constitue un véritable processus de cosmopolitisation. Un procès dans le cours duquel des acteurs culturels très divers développent et entretiennent des relations sociales qui les nouent entre eux et font tenir ensemble différents lieux (Oran, Alger, Marseille, Paris et Bruxelles) dans lesquels ils s'installent et établissent leurs activités avec plus ou moins de pérennité[4]. Et s'ils enjambent les frontières géographiques, culturelles et politiques, par les interconnexions multiformes et constantes qu'ils opèrent (Glick Schiller, Basch et Blanc-Szanton, 1995), ce n'est ni pour faire diaspora ni pour s'établir en enclave ethnique. S'ils procèdent effectivement de migrations multipolaires entre différents pays, cette interpolarité des rapports entre les acteurs des différents pôles de l'espace migratoire de ces musiques ne construit pas une appartenance extra-territoriale au sens de celle qui pourrait qualifier une sorte de méta-diaspora ou de diaspora liquide[5]. Elles ne construisent pas moins, dans les différents pôles qu'elles relaient, des enclaves ethniques en rapport les unes aux autres dans une sorte de diaspora en archipel[6]. Ces migrations multipolaires participent à l'existence et à la vitalité de localités artistiques transnationales. Ces dernières se caractérisent par des régimes de mobilité qui conjuguent : des activités artistiques et des circulations migratoires ; la formation de milieux artistiques en rapport avec les sociétés locales qu'elles traversent ou habitent ; des cadres sociaux de la création artistique et des manières d'être qui se cosmopolitisent.

Des régimes de mobilité

Dans le rap de groupes tels que *Hamma*, *Intik* ou *M.B.S.*, l'activité musicale est intrinsèquement liée à une dynamique migratoire forte. Pour leurs membres, faire de la musique et développer des contacts sociaux à travers les frontières internationales vont de pair. Jouer leur musique, c'est-à-dire être ce qu'ils sont, c'est circuler en mettant à profit des espaces variés et passer par des moments musicaux diversifiés. Ils se rendront dans une ville pour parfaire en studio un mixage avec un ingénieur du son choisi à cet effet et dans une autre pour y enregistrer en duo avec un chanteur particulier. De la même manière, ils parcourront les « spots » algérois du rap, écumeront les festivals de musiques urbaines entre la France et la Belgique, assureront le devant de scène des cafés-musiques marseillais ou parisiens fréquentés par les jeunesses locales. Si leurs activités musicales correspondent bien à des projets migratoires de natures et de formes diverses, tout autant que leurs chemins et leurs destinations sont multiples, les logiques sur lesquelles ces circulations s'indexent n'ont pour autant rien de stratégiques ou d'opportunistes. Les membres de ces groupes de rap n'ont pas décidé de leurs cheminements exclusivement en fonction de choix rationnels motivés par des nécessités fixées *a priori* ou d'une demande sociale présupposée et clairement identifiée. Ils n'établissent pas non plus leur feuille de route au

3 On pourrait dire que depuis l'Internet et les sites My Space et autre You Tube, l'auditeur a le loisir et le plaisir de pouvoir tendre son oreille en différents lieux de la planète. Avoir un écho local. On peut ici penser aux ethnoscape d'Arjun Appaduraï (2001).

4 Nous rejoignons ici la définition de Linda Basch, Nina Glick Schiller et Cristina Blanc-Szanton (1994).

5 Forme diasporique à laquelle s'est particulièrement intéressé Emmanuel Ma Mung (2000).

6 On relira à ce sujet les travaux d'Alejandro Portes.

gré d'occasions dont ils seraient constamment aux aguets, prêts à tirer profit du moindre événement.

Deux caractéristiques fondent ce transnationalisme migratoire et artistique au-delà de logiques opportunistes et rationnelles[7]. Ces artistes et ces acteurs culturels du rap, et tout autant ceux d'autres genres musicaux, voyagent le plus souvent par à-coups. Au gré de leurs déplacements, ils découvrent dans les lieux qu'ils traversent la nature des ressources qui s'y trouvent et cherchent à les mobiliser, c'est-à-dire à les capter et à les activer de manière à ce qu'elles puissent contribuer à la fois au développement de leurs projets musicaux et à leur ouvrir de nouvelles perspectives professionnelles et artistiques qui programmeront ainsi leurs prochaines saccades migratoires. Ces musiques relèvent moins d'un opportunisme (se placer en concurrence pour l'occupation d'une position déjà existante sur un champ social) ou de stratégies particulières (inventer, en fonction d'une demande pré-identifiée, une nouvelle position sur un champ social), qu'elles ne correspondent à une inclination de plus en plus aiguë des mentalités propres à leurs acteurs : à savoir, celle d'une expérience artistique du monde toujours plus nomade. Pour nombre de ces acteurs culturels, faire carrière est devenu synonyme de circuler par à-coups. L'autre caractéristique de ce transnationalisme est elle-même double. D'une part, pour ces acteurs faire carrière c'est constituer et mobiliser un capital relationnel qui rend possible et maintient dans la circulation des liens de solidarités et des relations professionnelles (allégeances, alliance, etc.) eux-mêmes tissés dans l'exil. D'autre part, faire carrière c'est transformer ce capital social en rapports productifs. Pour résumer, disons que dans la localité transnationale que le rap d'*Intik*, de *Hamma* ou de *M.B.S.* circonscrit, circuler c'est pouvoir tenir un rôle dans les chaînes de coopération artistique et faire que celles-ci « produisent les événements et les objets qui sont définis comme étant de l'art par ce monde » (Becker, 1983). Les modes de vie, les existences et les œuvres qui prolifèrent dans ces espaces sociaux et artistiques prennent donc sens dans des cadres sociaux qui ne relèvent en rien de mécanismes sociaux de la reproduction, de la lutte ou de la concurrence qui correspondent à l'analyse en termes de champs.

Des milieux ancrés dans les sociétés locales

Ces artistes ne s'inscrivent plus dans des norias ou des circulations diasporiques. Les localités artistiques transnationales qu'ils forment sont comme des atlas mouvants (Serres, 1993 ; 1994). Leur dynamique socio-spatiale s'ancre dans des plans méta-géographiques dont ils arpentent les reliefs en étant toujours en rapport avec les sociétés locales. C'est le cas de Bilal dont les pérégrinations musicales conjuguent les chaînes de télévision algériennes aux cabarets marseillais et les virées nocturnes algéroises aux salles de concerts européennes. De la même manière, c'est entre Alger et Paris que Beihdja Rahal rassemble des musiciens et des orchestres, des techniciens de studios et des producteurs, des publics et des médias, autour de l'enregistrement des douze noubas du répertoire de Ziryab. Ces ancrages territoriaux que les acteurs développent dans des flux de coopération artistique décrivent leurs activités musicales comme un mode d'investissement territorial et font de certaines villes de véritables centres artistiques.

7 À propos de réflexions épistémologiques sur cette notion, nous nous réfèrerons à Alejandro Portes, Luis E. Guarnizo, Patricia Landolt (1999).

En tant qu'investissement territorial, les activités musicales sont une modalité du déploiement spatial de ces acteurs. Leur territorialité fonctionne en somme comme un dispositif de mobilité, principalement urbain, qui s'accomplit à travers des contiguïtés sociales et artistiques. Il est le lieu de convergence entre des artistes d'horizons culturels ou esthétiques différents (c'est le cas, à Marseille ou à Paris, de rencontres entre des cheb algériens et des rappeurs du cru ou bien entre des rappeurs algérois et certains de leurs homologues français), ces derniers et d'autres acteurs des mondes de la culture (chroniqueurs de presse, animateurs radio, ingénieurs du son, producteurs, éditeurs, éducateurs socioculturels, médiateurs culturels dans des centres culturels étrangers, etc.) et, enfin, avec une part au moins des citadins qui sont les publics de ces activités artistiques. De manière plus générale, à cet agencement déjà complexe s'agrègent également des acteurs économiques (agences de communication, industries multinationales de la culture, etc.), associatifs (mouvement de reconnaissance de la culture berbère, etc.), institutionnels (par exemple l'*A.C.S.É.* quant à ses programmes autour de la mémoire de l'immigration), et de nouveaux usagers de la ville (des touristes et d'autres publics internationaux des festivals). Il n'y a donc pas de mondes diasporiques de l'art qui seraient en quelque sorte soit surplombants soit posés en divers points du globe, mais des formes de collégialités et de coopérations transversales à des mondes de l'art locaux fermement ancrés. D'ailleurs, c'est bien dans ces consistances sociales, et absolument pas dans une ville plutôt qu'une autre, que les firmes internationales du disque recrutent leurs futurs succès commerciaux, que les anonymes du raï régénèrent chaque jour le genre et que les monstres sacrés de la musique, de Sting à *I.A.M.*, en passant par *Weather Report* ou Joe Zawinul, puisent les teintes de leurs métissages musicaux. Collégialités artistiques et circulations migratoires décrivent donc un espace transnational que les acteurs de ces musiques pratiquent entre l'Europe, les pourtours méditerranéens et la péninsule Arabique. Ils lancent des ponts et ouvrent des portes entre des lieux et des acteurs localisés dont l'agencement constitue la scène et les coulisses transnationales des musiques d'Algérie. Ils assurent la compatibilité et le branchement entre des systèmes de production et de financement contrastés, des chaînes de coopération sociale hétérogènes, des conventions artistiques variées, etc.[8]

Cette mobilisation d'acteurs localisés ne s'appuie pas exclusivement sur des réseaux sociaux ethniques dans lesquels les acteurs culturels auraient à réaliser le meilleur placement de leur capital social, en somme à l'ethniciser au mieux, et à rationaliser leurs activités musicales en les encastrant dans des divisions sociales du travail artistique ethniquement marquées. Elle ne se spécialise pas non plus dans un type d'activité économique qui serait le propre d'une industrie culturelle (celle du disque par exemple) ou d'un secteur artistique (celui par exemple du spectacle) tenus par une minorité ethnique. Et encore moins, ne correspond à une interaction entre une structure d'opportunité (demande spécifique du marché, places disponibles, politiques publiques favorables, etc.) et les caractéristiques d'un groupe ou d'une personne (réseaux ethniques, etc.). Les acteurs des mondes des musiques d'Algérie cultivent leurs dispositions individuelles et participent de formes de collégialités qui dépassent largement des solidarités strictement communautaires. Guère sont ceux qui envisagent et composent leurs entours sociaux et sociables en fonction d'une sorte de conformisme ethnique et encore moins en réaction à un quelconque stigmate

8 Jean Loup Amselle parle de « branchements » là où Ulf Hannerz évoque des opérations de courtage culturel. Jean Loup Amselle (2001) *;* Ulf Hannerz (1992).

dont ils seraient l'objet. Une telle contrainte cliverait les relations sociales de la personne en fonction de préférences claniques ou nationales et amputerait de fait une part de la diversité des opportunités relationnelles qui lui sont nécessaires pour circuler tout autant que pour produire sa musique.

En d'autres termes, les rapports des milieux artistiques des musiques populaires d'Algérie aux sociétés locales dans lesquelles ils s'ancrent, s'opèrent plus sous la forme de synthèses centrales qu'ils ne se lovent dans des niches ethniques[9]. D'une part, les acteurs culturels trament des connexions artistiques et professionnelles culturellement hétérogènes (doit-on par exemple souligner la place cruciale des sépharades dans les systèmes de production de la musique raï, l'importance des relations entre les rappers d'Algérie et ceux de Marseille ou Paris, ou encore les côtoiements incessants entre musiciens et chanteurs de l'ensemble du Maghreb ?) et celles-ci bénéficient à des publics d'horizons sociaux et culturels variés qui ne dessinent aucunement une demande culturelle ou artistique ethniquement homogène. En retour, c'est cette diversité de l'espace urbain qui confère à la ville sa valeur centrale dans la vitalité des collégialités propres à ces musiques et qui signale certaines villes en tant que places créatives centrales pour les activités artistiques de ces milieux. Disons alors que la circulation, en ce qui concerne les acteurs des mondes des musiques d'Algérie, procède plus par effet de centralité que par encochements successifs dans des enclaves ethniques.

Ces effets de synthèses centrales sont par conséquent tout autant nécessaires que la circulation pour réguler la dimension collégiale et organiser les formes de centralités des chaînes de coopération artistique propres à ces musiques. Ce sont ici des dynamiques urbaines et migratoires qui troublent, voire entraînent avec elles, par les traversées spatiales et les trouées urbaines dont elles procèdent, les cheminements sociaux et le devenir artiste des acteurs de ces milieux. Reste alors à souligner que leur destinée sociale, spatiale et artistique, n'est pas déterminée par une quelconque relativité entre le champ de leurs productions artistiques et celui sur lequel ces derniers seraient censés négocier les contours de leur mobilité sociale et de leur trajectoire spatiale au prisme de leur position d'immigré ou de migrant. En réalité, leur destinée correspond plus simplement aux coordonnées (sociales, économiques, artistiques, etc.) d'espaces sociaux et de réseaux professionnels qui sont sans cesse mouvants. D'une part, parce qu'elles sont activées par des acteurs dont les activités tiennent plus à des réseaux relationnels qu'elles ne s'organisent en compétences socialement situées et ne répondent à des divisions du travail hiérarchisées. D'autre part, du fait qu'elles sont toujours mobilisées d'une manière renouvelée par des acteurs qui sont quittes de les transformer en ressources sociales, artistiques, économiques, productives, financières, etc. C'est d'ailleurs précisément cette propension des acteurs à activer, sous la forme de dynamiques collectives, des champs entiers d'acteurs et de productions, plutôt que de s'y faufiler au gré d'opportunités et de stratégies ethniques, qui assure la cohésion sociale du dispositif transnational de la création algérienne et tient ensemble ses acteurs au-delà de leur diversité culturelle, nationale, esthétique, sociale, etc.

9 Sur ces notions, nous pouvons nous référer à Alejandro Portes, Robert L. Bach, *op. cit.* ; Alejandro Portes, Leif Jensens, *op. cit.*

Vers un éthos cosmopolite ?

Les artistes et les acteurs culturels des musiques d'Algérie n'ont donc rien de médiateurs agissant de l'intérieur d'une communauté et à destination de son extérieur. Ils ne sont absolument pas les résonateurs ou les représentants de règles et de valeurs inamovibles que leurs productions traduiraient ou incarneraient. Le plus souvent, leurs itinéraires sociaux et artistiques procèdent plutôt d'asymétries des positions sociales (situation aisée dans un pays et précaire dans un autre), d'une diversification des traditions et des matériaux artistiques glanés au gré de pérégrinations, colportés au-delà des frontières et agencés dans des formes de productions culturelles cosmopolites ; d'une multiplicité des sources de revenus (on peut ainsi trouver des musiciens qui tout à la fois mènent une activité de tournée internationale et tiennent des boutiques de distribution de productions musicales dont les succursales s'étalent entre l'Algérie, la France et l'Allemagne), de formes d'intégration économique complexes (croisant des statuts socioprofessionnels diversifiés d'un pays à l'autre).

En somme, pour ces derniers, être acteur de ces milieux – c'est-à-dire tenir à ce qu'ils font – et être migrant – c'est-à-dire tenir à cette manière de vivre qui participe pleinement de ce devenir culturel – signifient la même chose. Pour autant, le seul fait d'être candidat à la migration ne conditionne en rien la réussite artistique. En revanche, et étant donné que faire carrière dans ces milieux, voire y rencontrer un certain succès d'estime, est d'abord attesté par une activité professionnelle intense, il demeure précieux de pouvoir y circuler. En cela, si la migration n'est en rien une garantie de réussite artistique, pour beaucoup elle n'en demeure pas moins une condition. Elle constitue pour ceux-là, et en premier lieu pour les artistes, un moyen privilégié de s'inscrire dans des segments productifs (enregistrement et distribution de disques) et de s'insérer dans des canaux de diffusion (organisation de spectacles). La possibilité par excellence de capter, en retour, l'attention des acteurs de ces milieux et de la fixer sur leurs productions artistiques pour qu'à travers celles-ci ces derniers réalisent leur travail de branchement entre leurs musiques et ses publics probables. De la même manière, si la migration n'est en rien l'assurance d'une reconnaissance sociale et d'estime de soi plus grande, elle demeure pour nombre d'acteurs culturels un moyen de fuir la précarité : sociale et civique en accédant dans d'autres pays à des systèmes de protection et de reversement des droits d'auteur et des droits sociaux ; artistique et intellectuelle en empruntant les voies de la migration pour s'affranchir des réseaux d'influence locaux ; symbolique en espérant que la mobilité soit une fabrique de soi à l'abri des formes variées de rejet de la différence ou un mode d'émancipation de l'étreinte familiale ; enfin, économique, même s'il est entendu que les milieux dont émergent les artistes et acteurs culturels en migration sont socialement hétérogènes. Ils sont, certes, souvent urbains, mais puisent leurs talents dans les classes les plus populaires tout autant que parmi les enfants d'apparatchiks, en passant par les couches moyennes de la société. Cela indique assez clairement qu'au-delà d'une simple réussite commerciale, c'est l'accès à une dignité personnelle que les acteurs des mondes de l'art recherchent.

Plus les acteurs défient les frontières, voire les passent et les franchissent encore, plus ils le font disparaître dans leur esprit et leur activité comme démarcation légitime et pertinente dans l'organisation de leur existence et dans la structuration sociale de leurs mondes sociaux. De fait, l'interprétation de leurs pratiques et de leurs valeurs en termes

de champs qui justifiait leur assignation sociale – nous l'avons explicité dans la première partie de cet article – perd de son efficacité. Ils ne doivent pas leur mobilité sociale une lutte symbolique contre d'autres acteurs, mais « y arrivent » parce que, dans leurs déplacements, ils développent, d'une part, des capacités réflexives plutôt que des formes de résistance aux structures dominantes[10], et, d'autre part, des compétences à structurer du réseau social, à agencer des lieux, à articuler différents moments musicaux, autour de leurs projets artistiques. De ce point de vue, ce qui fonde les positions sociales de ces acteurs et construit les qualités artistiques de leurs productions, est moins la détermination par le social que la mobilisation de celui-ci. C'est selon ces deux logiques, que de manière générale les acteurs des mondes de l'art s'agencent peu à peu les uns aux autres, c'est-à-dire s'enrôlent les uns les autres, pour concevoir à différentes échelles du territoire des systèmes productifs, des canaux de diffusion, des réseaux de financements, des bassins d'audience, etc. autour des œuvres conçues par les artistes.

Par conséquent, les artistes et les acteurs culturels trans-migrants ne sont jamais que des entrepreneurs économiques (Portes, 1999). Ils sont toujours, d'abord, des entrepreneurs d'eux-mêmes, des personnes dont le statut social, les réseaux, les activités professionnelles, les productions artistiques, dépendent de pratiques sociales singulières marquées par trois caractéristiques. Premièrement, une mobilité extensive (Szerszynski et Ury, 2002) qui construit des voyages réels (Abdelkhah et Bayart, 2007) et des imaginaires virtuels sous l'influence de nombreux environnements sociaux, médiatiques, financiers, idéologiques, technologiques (Appaduraï, 2001). Deuxièmement, une propension culturelle à se construire dans l'altérité et une certaine acuité artistique à des traditions et à des usages musicaux qui leur sont *a priori* étrangers. Cette sorte de sagacité sémiotique leur permet, d'une part, de se familiariser avec des distinctions esthétiques, politiques, sociales, propres à différents lieux et populations, voire d'établir au-delà de celles-ci des correspondances originales sur le plan éthique ou esthétique. D'autre part, son effet réflexif leur permet de dépasser les représentations collectives qui les naturalisent comme immigrés et essentialisent leurs productions artistiques en tant qu'objets issus de l'immigration. Il les engage à se voir eux-mêmes comme situés dans une réalité devenue cosmopolite, c'est-à-dire à relativiser leur mode de vie à l'horizon d'autres possibilités, pour se fabriquer d'autres formes de subjectivités que celle de la double conscience prise éternellement entre un ici et un là-bas (Gilroy, 1993). Les transmigrants ne sont pas simplement des passes-frontières sans cesse à cheval entre plusieurs états nations. Ils sont les premiers témoins, et en cela les premiers expérimentateurs, d'un ordre des choses et d'un état des consciences post-nationaux. Enfin, troisièmement, les pratiques sociales des transmigrants prennent sens dans des processus d'interdépendances fortes entre acteurs (socialisation, par exemple, des risques aux frontières tout comme socialisation des risques liés aux carrières artistiques) et des processus d'intégration (politique, sociale, économique, culturelle, etc.) tout à la fois multiples et conjoints entre différents états nations.

Si un tel esprit cosmopolite imprègne bien, et certainement un peu plus chaque jour, les mentalités et les pratiques des acteurs migrants des mondes de l'art, il s'agit moins pour eux de vivre une expérience picaresque que de cultiver une éthique du voyage qui suppose différentes formes d'expériences :

10 Comme le soutiennent Alejandro Portes, Luis E. Guarnizo, Patricia Landolt*, op. cit.*

- l'expérience de la crise de la société mondiale (renforcement des frontières et affermissement des formes de rejet de la différence) et des sociétés nationales (l'expérience, par exemple, des impossibilités matérielles ou symboliques dans un pays),
- l'expérience du fait que cette conscience de la crise constitue le fond d'un destin commun qui ne doit pas servir de terreau communautaire mais générer des formes inconditionnelles de l'hospitalité,
- l'expérience de la transitivité des rôles sociaux que le transmigrant doit endosser de manière différentielle selon les moments qu'il traverse (le fait, par exemple, qu'aux yeux de certains la migration le stigmatise là où pour d'autres elle le marque comme un parvenu),
- l'expérience de l'interculturalité et le travail de mise en cohérence biographique et identitaire permanent qu'elle requiert des transmigrants pour qu'ils ne soient pas les premières victimes de leurs propres montages identitaires, sociaux, économiques, artistiques,
- enfin l'expérience parfois de l'illégalité et de l'illégitimité car la circulation confronte ses acteurs aux réglementations nationales (politiques de restriction des visas, espace Schengen) et aux représentations ancrées sur des formes de sédentarités nationales et de conceptions du migrant comme source de désordre local.

En somme, ce n'est pas tant que les artistes ignorent les frontières – celles-ci sont bien là, et ils l'apprennent souvent à leurs dépens –, mais plutôt que leurs activités, leurs territorialités et leurs mentalités, se jouent de chaque occasion pour dépasser les limites entre le eux et le nous, le dedans et le dehors, le national et l'international[11]. C'est bien pour cela que, faute de s'interroger sur la nature du contrat social qui porte cette modernité éminemment circulatoire, des murs post-nationaux ou néo-nationaux sont érigés en divers endroits du globe. On peut supposer qu'il en sera ainsi tant que les gouvernements nationaux ne concevront la dissociation entre l'existence circulatoire des personnes et la souveraineté nationale comme fondement de l'identité, qu'en tant que processus de liquéfaction des états nationaux et de la cohésion sociale. Il suffirait pourtant de lâcher prise avec les hypothèses de la « modernité liquide » (Bauman, 2006) ou de la « société en réseaux » (Castells, 1997), pour s'attacher à penser la migration comme un phénomène immanent à ses propres dynamiques : à savoir, que, nourris des liens sociaux qu'ils mobilisent, les migrants, leurs mondes sociaux et leurs activités, ne tiennent, c'est-à-dire ne viennent à formes urbaines, sociales et artistiques, qu'à condition de nourrir à leur tour les mondes sociaux locaux dans lesquels leurs acteurs s'ancrent et leurs activités se déploient.

CONCLUSION

Le plus souvent, le caractère transnational des mondes de l'art est appréhendé à travers l'étude des institutions publiques et des industries culturelles qui coopèrent plus ou moins entre elles à un niveau international. Pourtant, comme nous venons de le voir, l'extension transnationale des mondes de l'art implique des configurations d'acteurs

11 C'est-à-dire des formes d'extra-territorialités à la manière dont en parle Aihwa Ong (1999), et dans lesquelles se télescopent les notions de nationalité et de citoyenneté, d'étrangers et d'immigrés, de minorités issues de l'immigration et de migrants.

sociaux, de productions musicales, de lieux et de moments musicaux bien plus denses et complexes. Cela signifie-t-il pour autant que le cadre national ne donne plus sens aux activités artistiques et culturelles ? S'il semble prématuré de l'affirmer, soulignons néanmoins que l'organisation sociale propre aux mondes de l'art tend à se transnationaliser par les liens sociaux et professionnels que les acteurs de ces mondes tissent et entretiennent chaque jour un peu plus au-delà des frontières nationales. Ainsi nous ne pouvons plus nous contenter de penser les productions artistiques dans leur acception nationale. Elles ne sont plus ni des entités territoriales ni des essences et des formes parfaitement délimitées et définies. C'est bien que la mondialisation correspond à une mondialisation de l'intérieur, ou plutôt « intériorisée » (Beck, 2004). La transnationalisation des chaînes de coopération artistique nous demande à présent de resituer leurs acteurs, leurs activités et les œuvres qu'ils conçoivent et diffusent, dans des processus de mobilité plus qu'au croisement de positions sociales.

Références bibliographiques

ABDELKHAH Fariba, BAYART Jean-François (2007) *Voyages du développement. Émigration, commerce, exil*, Karthala.

AMSELLE Jean Loup (2001) *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures,* Flammarion.

APPADURAÏ Arjun (2001) A*près le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation* [trad. angl.], Payot & Rivages, 2001.

BASCH Linda, GLICK SCHILLER Nina, BLANC-SZANTON Cristina (1994) N*ations Unbound. Transnational Projects, Postcolonial Predicaments and Deterritorialized Nation-States*, Gordon and Breach.

BAUMAN Zygmunt (2006) *Le Présent liquide, peurs sociales et obsession sécuritaire* [trad. angl.], Seuil, 2007.

BECK Ulrich (2004) *Qu'est-ce que le cosmopolitisme* [trad. all.], Flammarion/Alto-Aubier, 2006, p. 84.

BECKER Howard S. (1983) Mondes de l'art et types sociaux, in *Sociologie du travail*, n° 4-83.

BECKER Howard S. (1988) *Les mondes de l'art*, Flammarion.

CASTELLS Manuel (1997) *La société en réseaux,* T. 1 *L'ère de l'Information*, Fayard.

GILROY Paul (1993) *L'Atlantique Noir, modernité et double conscience* [trad. angl.], Kargo/L'Éclat, 2003.

GLICK SCHILLER Nina, BASCH Linda, BLANC-SZANTON Cristina (1995) From Immigrant to Transmigrant: Theorizing Transnational Migration, in *Anthropological Quarterly,* 68 (1).

HANNERZ Ulf (1992) *Cultural Complexity: Studies in the Social Organization of Meaning*, Columbia University Press.

MA MUNG Emmanuel (2000) *Les migrations internationales chinoises : organisation d'une diaspora*, Ophrys.

MILIANI Hadj, DAOUDI Bouziane (1996) *L'aventure du raï. Musique et société*, Éditions du Seuil/Point Virgule-Inédit.

MILIANI Hadj, DAOUDI Bouziane (2003) *Beur's Melody : cent ans de chansons immigrés maghrébines en France*, Éditions Séguier.

ONG Aihwa (1999) *Flexible citizenship: the cultural logics of transnationality*, Duke University Press.

PORTES Alejandro, BACH Robert L. (1985) *Latin Journey:Cuban and Mexican Immigrants in the United States,* University of California Press.
PORTES Alejandro, BACH Robert L., JENSENS Leif (1987) What's an ethnic enclave? The case for conceptual clarity, in *American Sociological Review*, 52.
PORTES Alejandro, BACH Robert L., JENSENS Leif, GUARNIZO Luis E., LANDOLT Patricia (1999) The Study of Transnationalism: Pitfalls and Promise of an Emergent Research Field, in *Ethnic and Racial Studies,* 22 (2).
PORTES Alejandro (1999) La mondialisation par le bas, in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 129.
REX John (1988) *The Ghetto and the Underclass*, Aldershot, Avebury.
SAYAD Abdelmalek (1999) *La double absence*, Seuil/liber.
SERRES Michel (1993) *La légende des Anges*, Flammarion.
SERRES Michel (1994) *Atlas*, Julliard.
SZERSZYNSKI Bronislaw, URY John (2002) Cultures of cosmopolitanism, in *The Sociological Review*, 50 (4).

Musiques d'Algérie, mondes de l'art et cosmopolitisme

Gilles SUZANNE

Dans le contexte actuel d'intensification et de diversification des pratiques de circulation à l'échelle mondiale, comment les mondes de la musique (nous traitons ici ceux des musiques d'Algérie) acquièrent-ils une dimension transnationale à la faveur de phénomènes migratoires complexes ? Nous verrons dans quelle mesure le caractère mobile de ces mondes et de leurs acteurs marque leurs productions musicales et leurs existences. Avant même cela, nous nous interrogerons sur les représentations qui ont tout au long du XXe siècle servi de modèles pour l'interprétation de cette dimension migratoire des mondes des musiques d'Algérie.

Musics from Algeria, Cosmopolitism and the Art Worlds

Gilles SUZANNE

In the present context of strengthening and diversification of the circulation practices worldwide, how the different worlds of music (we will here deal with those of Algerian musics) acquire a transnational dimension taking advantage of complex migratory phenomenons? We will see to what extent the moveable nature of those worlds and their agents marks their musical productions and their existences. Before that, we will question ourselves about the representations that, for the entire 20th century, have acted as a model for the interpretation of this migratory dimension of the Algerian musical worlds.

Músicas de Algeria, mundos del arte y cosmopolitismo

Gilles SUZANNE

¿Cómo, en el actual contexto de intensificación y de diversificación de la circulación de las practicas a escala mundial, como adquieren los mundos musicales (aquí trataremos aquellos de las músicas de Argelia) una dimensión transnacional favorecida por fenómenos migratorios complejos? Veremos en que medida el carácter móvil de esos mundos y de sus actores marcan sus producciones musicales y sus existencias. Antes de eso, nos interrogaremos sobre las representaciones que, durante todo el siglo XX, han servido de modelo para la interpretación de esta dimensión migratoria de los mundos musicales argelinos.

Revue
LUSOTOPIE

Recherches politiques internationales sur les espaces issus de l'histoire et de la colonisation portugaises
Pesquisas políticas internacionais sobre os espaços oriundos da história e da colonização portuguesas
International Political Research on Spaces Stemming from Portuguese Colonization and History
Toile : <www.lusotopie.sciencespobordeaux.fr/> et <www.brill.nl/luso>

Vol. XVI (1), juin 2009, 271 pages,
ISSN : 1257-0273
ISBN : 978 90 04 17881 6
Articles en français, anglais ou portugais, résumés trilingues

Miscellanées

Paula Cristina ROQUE ; « Élections législatives en Angola. Les raisons de la victoire triomphale du MPLA »
José Carlos dos ANJOS, « Sobre o escândalo político em Cabo Verde »

Accent

Afrique australe, Afrique lusophone : Mondes fragmentés, histoires liées

B. Lachartre & D. Vidal (eds)

Christopher MULAUDZI, « New regionalism in Southern Africa? Between South African hegemony and globalisation»
Aurelia WA KABWE SEGATTI, « Les oubliés de la croissance : les migrants mozambicains dans l'Afrique du sud de Mbeki (1999-2008) »
Dominique VIDAL, «Entre Maputo et Johannesburg. Qu'est le système du travail migrant devenu ? »
Alain MORICE, « Être Mozambicain dans le Mpumalanga »
Julie Taylor & Alyssa K. Battistoni, « Indigenous identities and military frontiers. Reflections on San and the Military in Namibia and Angola, 1960-2000 »
Paulo BESSA, « A Diáspora Invisível ? Política e lusitanidade na África do Sul, da descolonização à democratização »

Les Chroniques

Alain MORICE, « Quand les autorités peinent à accepter les réalités. Le point de vue de politistes sur la question migratoire en Afrique du Sud »
Marco LISI, « Construir o futuro. Portugal e a « terceira vaga » de democratizações »
François-René PICON, « Échos d'anthropologie portugaise »
Paula Duarte Lopes, « Sharing water : evolution, threats and challenges »
Les comptes rendus, Les notes de lectures, La revue des revues

* * *

À paraître : *novembre 2009,* vol. XVI (2), « Afro-brésiliennité ? Afro-lusitanité ? »

Abonnement par paiement sécurisé sur <www.brill.nl/luso>

ou par correspondance adressée à :

Brill Academic Publishers
Po Box 9000, 2300 PA Leiden, Pays-Bas

L'expression musicale de musulmans européens
Création de sonorités et normativité religieuse

Farid EL ASRI*

La présence musulmane en Europe est, pour une grande partie, originellement issue de l'immigration (Göle, 2005 ; Modood, Triandafyllidou, Zapata-Barrero, 2006 ; Nielsen, 1984 ; Nielsen, 1995 ; Parsons et Smeeding, 2006). Cette présence est également alimentée par des conversions à l'islam[1] (Alliévi, 1998 ; Alliévi, 1999 ; Alliévi and Robert Schuman Centre, 2000 ; Minet, 2007 ; Rocher et Cherqaoui, 1986). Ses origines ne sont certainement pas monolithiques. Elle est originaire de nombreuses aires culturelles musulmanes. De l'Afrique du Nord à la Turquie, et de la péninsule indienne à l'Afrique sub-saharienne. À ces provenances prédominantes se sont ajoutées plus récemment celles d'origines balkaniques, d'Asie centrale et d'Afghanistan. La multiplicité des pays ainsi que les cultures traditionnelles inscrits dans le processus d'installation en Europe ont développé, au fil des modes et des goûts, des réappropriations ou des ruptures avec des esthétiques spécifiques et de denses intersections culturelles (Maréchal, Allievi, Dassetto et Nielsen, 2003).

La présence de cette immigration s'est faite par vague et la main-d'œuvre étrangère est pionnière en la matière. S'ensuivra une féminisation de l'immigration due au

* Chercheur en anthropologie à l'Université catholique de Louvain et membre du CISMOC (Centre interdisciplinaire d'études de l'islam dans le monde contemporain). UCL, ANSO, 1/1 place Montesquieu, B-1348, Louvain-la-Neuve, Belgique, farid.elasri@uclouvain.be
Cet article fait partie d'une recherche doctorale réalisée par l'auteur à l'UCL. Elle a pour objet l'expression musicale de musulmans européens analysée comme indicateur des transformations des subjectivités contemporaines. Les interviews qui sont reprises ici ont été entreprises auprès d'artistes musulmans et des leaders religieux entre avril 2007 et mai 2009.

1 Cette précision importe surtout pour mesurer l'impact de conversions sur le champ artistique musulman nous concernant. Retenons, pour seuls exemples des conversions significatives, celles de Cat Stevens, alias Yusuf Islam, qui est revenu au domaine musical en 2006 en Grande-Bretagne et ce après vingt-neuf ans de silence ou d'expérimentations musicales strictement « islamiques ». L'exemple du franco-italien Philippe Frangione alias Akhenaton, leader du groupe de rap français IAM. Plus globalement, il y a le profil de Germaine Jackson, qui revient à cinquante-quatre ans et depuis Dubaï avec la volonté de reconstituer le groupe des Jackson five. Mais aussi la conversion du Jamaïcain Jimmy Cliff alias El Hadj Naïm Bachir, d'Everlast de House of Pain ou de Napoleon d'Outlawz, groupe auquel se rattachait Tupac Shakur.

regroupement familial. D'autres profils densifient ce tissu de population. Retenons ceux des diplomates, des exilés politiques et plus récemment ceux des sans-papiers ainsi que d'une présence temporaire par contrat, telle que c'est le cas pour les imams de la *Türkiye Diyanet Vakfi* (Instances officielles des affaires religieuses turques). Ce sont toutefois des ouvriers des premières heures et de leur famille en constitution qui sont les plus nombreux. Se rajoutent à ces familles, les alliances faites avec des beaux-enfants des pays d'origine, et qui prolongent ou réactivent des éléments de la culture traditionnelle au sein de ces foyers.

Notons que les personnes originaires de familles musulmanes ne s'activent pas toute autour de la dimension de la foi. La variété des traductions individuelles, tant dans ces familles que dans celles qui affirment une appartenance claire à l'islam, est complexe. Il est donc réducteur de vouloir systématiser de manière exhaustive les appartenances en termes de pratiques et de courant de pensées seulement. Les expressions religieuses se sont diversifiées et individualisées (Lahire, 2006). Les Marocains d'origine peuvent aujourd'hui difficilement dessiner les rites spécifiquement liés au malékisme et leur pratique s'élabore par le prisme des discours religieux qui dominent localement. Aussi, des soufis, se déclarant humanistes et inspirés par des pratiques zen, ne font pas nécessairement échos à la voix du maître de la confrérie à laquelle ils se rattachent à la base. De jeunes pratiquants aux références livresques wahhabites ne sont pas toujours au clair avec les prières rituelles quotidiennes. Une femme seule se déclarant en distance avec la foi ne l'empêchera pas de jeûner le mois de Ramadan, d'avoir le Coran en livre de chevet et du vin au frigo. Ces quelques exemples nous montrent que le bricolage identitaire, où se mêle le religieux, est un fait contemporain qui n'épargne pas les musulmans.

Beaucoup de ces personnes, aux profils divers, sont musulmanes ou d'origine musulmane mais aussi européennes ; la tendance cependant consiste encore à lier l'analyse de leur présence à celle de l'immigration. C'est ainsi que le traitement des questions liées à l'islam y est souvent peu nuancé. Ceci a pour conséquence que la recherche sur le quotidien des musulmans européens a confondu des adhésions, des pratiques, des modes de vie issues de traditions et de coutumes, en provenance de zones rurales marocaines ou turques par exemple, avec des pratiques religieuses « musulmanes », entendues au sens normatif, éthique et moral. Ces approches, parfois teintées de culturalisme, faisaient référence à des traits culturels considérés presque comme immuables. Sans parler des interprétations politologiques de la présence musulmane, qui privilégient des clés de lecture en termes d'intérêts et d'idéologies et qui ont quelque peu occulté l'observation et l'analyse du quotidien des musulmans.

Pour l'une ou l'autre de ces raisons, les lentes mutations culturelles et cultuelles des intimités, qui s'opèrent chez les musulmans européens, ont été peu explorées. Ces transformations sont sous-tendues par le fait que le référentiel religieux fait sens pour une partie des populations et notamment pour des jeunes musulmans. L'observation de leur expression musicale est à cet égard révélatrice de la transformation du vécu. Il apparaît, d'une part, la distinction qui peut s'opérer entre l'identité musulmane comme fait hérité d'un certain univers culturel où elle était greffée et cette même identité comme fait subjectivement approprié en tant qu'« être musulman européen ». D'autre part, au cœur de cette identité musulmane s'opère une distinction, qui n'est pas une séparation mais qui est

une réinvention, entre une référence identitaire à une culture ou à une civilisation et une référence identitaire au fait religieux (Goffman, 1973).

Le rapport des musulmans au monde est pluriel. Sur le plan musical, des générations ascendantes, l'on peut identifier trois grands types d'attitudes qui sous-tendent les choix musicaux :

- Il y a celui qui consiste à rentrer pieds joints dans la culture dominante en se déracinant, directement ou indirectement, du patrimoine traditionnel hérité. On prône alors une démarche assimilationniste évacuant dans le sillage les contraintes religieuses ou morales.
- Il y a celui qui, au contraire, ne se revendique qu'au travers d'un legs de l'ailleurs, et qui relocalise ses repères en se repliant et en recréant artificiellement un univers culturellement en apesanteur ou obsolète.
- Il y a enfin celui qui axe plutôt sur la négociation culturelle, résultant de vécus et de sensibilités culturelles et esthétiques constituées en intersection. Les principaux pôles culturels alors en dialogue sont la transmission faite par les parents, par ce qui a été acquis ultérieurement, ce qui a été intériorisé comme background culturel, valeurs islamiques et apport civilisationnel et ce qui a été véhiculé par la mondialisation ou en Europe, comme sensibilité artistique, esthétique et culturelle propre au contexte. La négociation s'opère en choix séquencé où les sélections se dictent par la contextualité, en fusions des genres, voire en création inédite où les distinctions des apports multiples se confondent (Bennett et Kahn-Harris, 2004 ; Loth, 2006 ; Piette, 2003).

EXPRESSION ARTISTIQUE ET ISLAM EN NÉGOCIATION

La tendance pour les appels culturels multiples conduisant à des intersections semble représenter un réflexe majoritaire. Et la musique est un des véhicules de ces identités hybrides et des subjectivités musulmanes contemporaines où se rajoutera dans le processus de négociation culturelle la négociation religieuse, car l'islam porte au travers du normatif religieux un regard sur la musique, dessinant par là des postures équivoques des artistes musulmans en Europe dans le rapport au fait musical et à la musique.

Ainsi, à partir de références multiples, telles que la culture du pays d'origine et de celui de résidence, la culture « glocale », les principes et les normes religieuses se dessine une production assez inédite, par la nature, la forme des supports et le profil des producteurs. Émergent alors des figures nouvelles d'artistes musulmans ou d'origine musulmane dans l'espace européen.

Notons toutefois, qu'à l'insu des approches postmodernes sous-jacentes au concept du bricolage religieux et qui conviennent assez bien pour la lecture des négociations identitaires des musulmans européens, la norme religieuse portée sur la musique semble moins malléable aux intersections avec d'autres références identitaires. En effet, le normatif religieux pèse de manière parfois déterminante dans le choix des carrières de musulmans et les dilemmes auxquels un certain nombre d'entre eux sont confrontés dans leur parcours le démontrent avec évidence. Cette nature de la présence saillante du normatif dans les trajectoires musicales des artistes musulmans permet de dégager une perception contemporaine pour le normatif religieux en Europe.

Il existe un certain nombre de figures nouvelles aux marques ethnoculturelles ou religieuses entrées en pleine légitimité dans l'espace médiatique européen (Bailey, Georgiou et Harindranath, 2007). Prenons l'exemple du second marché mondial du rap qu'est la France (Schaar, 1999). Les chefs de file de la discipline sont pour une bonne part musulmans, et les plus emblématiques revendiquent clairement leur appartenance à l'islam voire en font la principale texture de leur expression. Parmi la trentaine de profils présents dans le paysage, citons ceux du Havrais Médine (né en 1983 et originaire d'Algérie) qui est produit chez Din Records et Because. Retenons aussi des artistes d'origine congolaise et convertis à l'islam tels que Kery James (né en 1977) et Abdelmalik (né en 1975), le Marseillais Soprano (né en 1979) et du Parisien Rohff (né en 1977) tous deux originaires des Comores, le Franco-kabyle Sinik (né en 1980) et Kamel l'ancien (né en 1980) de Paris (originaire du Maroc), d'Ali (né en 1975) de l'ancien du duo « Lunatic » et de Bakar (né en 1980) de Chartres, etc.

Aussi, lors des dernières élections françaises on a pu mettre en avant la manière dont les présidentiables se sont appuyés sur des artistes aux origines et référents culturels divers pour mener à bien leur campagne. On y retrouve des artistes musulmans ou d'origine musulmane. Ségolène Royal avait alors misé sur l'humoriste Debbouze en faisant une apparition sur la scène du *Djamel Comedy Club*, un show initié par l'artiste lui-même, alors que Nicolas Sarkozy avait préféré la compagnie du chanteur de raï Faudel.

Dans d'autres pays européens la présence musicale musulmane est aussi visible. Au Pays-Bas, les deux rappeurs les plus renommés du moment sont Salah Edin et Ali B. Salah Edin se définit comme Marocain et musulman et il se revendique d'un « rap traditionnel », c'est-à-dire d'un rap aux textes scandés en dialecte marocain. Il est régulièrement l'invité de plateaux télévisés où il joue le rôle d'interlocuteur musulman. Le rappeur a surtout été controversé pour sa célèbre chanson *Het land van…* dans laquelle il revient sur le climat de plus en plus islamophobe en Hollande depuis l'assassinat de Théo Van Gogh. En titre de son album, le rappeur s'affirmait être le « plus grand cauchemar des Pays-Bas ». Ceci est dû au fait que sur la pochette de l'album, le rappeur joue de sa ressemblance avec Mohamed Bouyeri, le jeune meurtrier de Théo Van Gogh. L'artiste a par ailleurs été produit par Dr. Dre aux États-Unis et travaille avec un compatriote hollandais de la même origine Tarik Azzerouagh alias Clivaringz du fameux groupe américain Wu Tang Clan.

Le groupe londonien Fun da Mental ou les danois Outlandish bénéficient d'une renommée importante dans l'univers anglo-saxon et possèdent une discographie considérable. Outlandish est régulièrement programmé sur MTV et s'invite sur des chansons à caractère religieux (*Nashîd*) de Sami Yusuf (El Asri, 2006).

Ce dernier est d'origine azérie et jouit d'une notoriété artistique globale dans le monde musulman. Ce statut lui vaut aujourd'hui d'être reçu, dans une espèce d'exotisme renversé, comme ambassadeur culturel dans les villes arabes et dans les galas.

Le gouvernement britannique a envoyé, en 2006, les représentants anglais du rap islamique, Mecca2Medina, pour assurer des concerts en Afrique. Ceci a fait suite à l'affaire des caricatures danoises qui a attisé les tensions dans la région entre communautés religieuses.

Ces artistes s'ancrent ainsi, depuis la fin des années quatre-vingt surtout, dans l'univers artistique européen global et dans les arts de la scène surtout.

Au sein de cet environnement culturel général, on peut en dégager les sources, ici et là, dans une identité « musulmane », au sens religieux, plus ou moins explicitement affichée. Émergent alors des formes nouvelles d'expression religieuse. Certains chanteurs ont un succès localisé et lié à un réseau de diffusion spécifique : le groupe français féminin de chant soufis Rabi'a, le parolier sur fond musical Barseuloné de Montpellier, le rappeur Manza de Bruxelles, Miloud Zenasni, originaire de chants islamiques et qui produit désormais de la chanson française teintée d'une éthique religieuse, le groupe anversois al-Bachâir de chants islamiques arabes, les Divine Aubergine de Birmingham, voire les rappeuses et slameuses londoniennes The Poetic Pilgrimage. D'autres, par contre, transcendent les âges et les cultures et se diffusent globalement. Quelques-uns de ces groupes et de ces chanteurs émergents ont une audience considérable auprès des musulmans européens, notamment des plus jeunes générations. Le rappeur Kery James et son album *À l'ombre du Show business* (mars 2008) et plus récemment *Réel* (avril 2009) ou Abd Al Malik, avec l'album *Dante* (2009) mais surtout *Gibraltar* (2006), dédié au maître de la confrérie mystique marocaine Boutchichiyya à laquelle il appartient. L'artiste produit par Cat Stevens, Zaïn Bikha (originaire de Pretoria en Afrique du Sud) bénéficie d'une large audience, ou encore Médine qui a lancé le concept « *I'm muslim don't Panik* » et qui s'impose artistiquement avec l'album *Arabian Panther's* (2008).

DES GENRES MUSICAUX CONTRASTÉS

Nous retrouvons donc les artistes musulmans dans des genres musicaux forts contrastés et que l'ont peut classer en trois grandes catégories : les musiques traditionnelles, le chant religieux (*Nashîd*) et la culture hip hop (rap).

- On pourrait parler de *musiques traditionnelles* dans un sens d'abord ethnoculturel pour faire référence à des musiques liées aux premières générations implantées en Europe, celles héritées de la tradition nationale ou régionale de provenance. Ces traditions importées sont éventuellement réadaptées, au moment de la transmission intergénérationnelle, à l'esthétique musicale du pays d'arrivée ou donnent lieu à un véritable métissage culturel. Elles sont véhiculées par les parents et toujours d'usage, entre autre à l'occasion d'événements familiaux, comme les mariages, les fêtes religieuses, les célébrations liées à la naissance ou aux moments de deuil, etc.

  Un deuxième genre musical traditionnel, qui influence les compositeurs contemporains, provient du patrimoine classique de la *culture et civilisation musulmane,* associée d'une manière ou d'une autre à la religion musulmane. Il s'agit de l'art vocal et musical de confréries. Le *Qawâlî,* répertoire confrérique soufi d'Inde et du Pakistan, représenté en Occident par Nusrat Fâtih Ali Khân (1948-1997) et ses cent vingt-cinq albums (Baud, 2008) ou les chants de derviches turcs voire les *Hadra* marocaines (Poché, 2005) en sont quelques exemples. Dans un découpage plus linguistique, on retrouvera le patrimoine des musiques persanes (Lloyd, 1999), turques (Clerc, 2000), azéries (During, 1988) ou africaines tels que les chants de Youssou N'dour (né en 1959 à Dakar) à la renommée internationale. En février 2005, Youssou N'dour a été récompensé par les *Grammy Awards* pour son album *Egypt* dans la catégorie « meilleur album de musique

du monde ». L'artiste africain y montre l'image d'un chanteur musulman et celle d'un soufisme africain qui trouve ses racines dans la ville sainte de Touba. La pochette de l'album représente la calligraphie en or du nom de Dieu en arabe et annonce, dans la période post 11 septembre, l'intention de vouloir donner au monde une autre image de l'islam (Arnaud, 2008).

La référence de musiques traditionnelles liées à la culture et à la civilisation musulmane peut également concerner les musiques classiques de la musique arabe contemporaine tels les Égyptiens Farid al-Atrach (1915-1974), Umm Kalthûm (1904-1975), Abdelhalîm Hâfid (1929-1977) ou Mohamed Abdel Wahâb (1907-1991).

La présence musulmane en Europe dans les musiques traditionnelles ou spirituelles est marquée par la voix de Aïcha Redouane et l'ensemble Al-Adwâr, par l'arabo-andalous pour Rafik El Maai, Marocain de Bruxelles, ou par le luthiste 'Abid Bahri, etc. Ces artistes se distinguent par leur professionnalisation dans un répertoire musical ou pour un instrument de musique et parfois par une appartenance à une confrérie soufie ou à un maître musicien. Le répertoire est donc classique et porte en lui une expression spécifiquement religieuse, spirituelle ou exprime au contraire, à l'instar des icônes de la musique arabe du XX^{e} siècle, des thèmes portant sur l'amour, le patriotisme, la solitude, la fidélité, la joie de vivre, etc.

- Le *Nashîd*, qui signifie du point de vue littéral l'hymne, concerne l'ensemble des déclamations à voix haute, qu'elles soient religieuses ou pas.

La construction de ce terme générique en un genre musical religieux est contemporaine et quoique puisant dans divers répertoires anciens, le *Nashîd* possède, une empreinte religieuse exclusivement moderne et issue de la première moitié du XX^{e} siècle.

Le *Nashîd* propose à son public des textes à caractère islamique, dans le dessein d'alternative morale, culturelle et pédagogique. Ce genre est axé, dans le principe, sur le respect des normes de pudeur langagière et insiste sur le sens et sur la qualité des contenus. C'est donc par l'activation de référentiels islamiques comme ressources de fond que les contours du chant islamique se dessinent.

C'est un style artistique démarqué, dans un premier temps, des cultures musicales ambiantes, mais qui semble se confondre aujourd'hui avec les codes de la variété. C'est donc une voie artistique qui pose une répétition de répertoires mais qui s'essaie de plus en plus à embellir la forme. Usité dans diverses périodes et circonstances, ce « chant islamique » s'est ramifié au point de se forger une typologie propre. Il a même son festival en France nommé le *Rythm'N'Nasheed* et est programmé dans des événements tels que *Islam Expo* (2006/2008) à Londres.

Le répertoire est essentiellement chargé d'une dimension spirituelle axée sur Dieu, sur son Prophète et sur les vertus de l'islam. Une place importante est réservée à la dimension morale en faveur d'une éthique islamique individuelle et en société (respect des parents, des voisins, etc.). Un autre axe qui renvoie surtout à la réalité des années quatre-vingt sera plus militant et dénoncera les dérives dans le monde et en appellera aux mobilisations des croyants contre les injustices (la Palestine, la Bosnie, la Tchétchénie, etc.).

Dans le *Nashîd* l'on retient les Britanniques Khaleel Muhammad (Sino-jamaïcain), les Allemands Cotu[2] (notamment des Turcs) et Mustafa Ôzcan Gûnesdogdu (imam et chanteur turc), le groupe belge chiite Rida, le Macédonien Mesut Kurtis, les Français, Le silence des mosquées (d'origine nord-africaine surtout), etc.

2 Les compagnons de la vraie union.

- Le rap, lui, est significatif d'un contexte social et culturel particulier des États-Unis. Il est aussi l'héritier d'un mouvement de lutte contre les discriminations raciales et en faveur des droits civiques pour la population afro-américaine. Mais le rap est également marqué par une inclination pour l'islam qui se confirme tant par l'affirmation de l'appartenance de rappeurs à l'islam ou aux organisations musulmanes américaines que par les textes qui en font l'apologie. Les rues de New York vont donc voir émerger des attitudes « rapologiques » imprégnées d'appartenances islamiques ou influencées par les discours de Nation of Islam.

La grande différence avec les USA, c'est que les artistes musulmans européens traduisent leur appartenance religieuse non pas à partir d'une logique de confrontation ethnique et raciale mais à partir d'une démarche d'affirmation identitaire liée à la réalité sociale, de provenance ou religieuse.

Hormis les artistes déjà cités plus haut, on peut encore citer pour le rap les Français comme la Fouine ou Disiz la Peste, le flamand Lazaros et le Bruxellois Rival de CNN199. Les répertoires peuvent être classés en deux grandes tendances : celles des vécus et celles des aspirations. Les vécus s'inscrivent dans la réalité sociale où les artistes décrivent, dénoncent ou tournent en dérision leurs vécus (la réalité des quartiers, la jalousie, les injustices sociales, les « égotripes », les dépressions, les pratiques de la religion, les relations interindividuelles). Les aspirations synthétisent tout ce vers quoi l'artiste entend aller : tendre la main aux petits frères, le changement de l'ordre politique et économique du monde, voir fleurir les quartiers et sourire les mamans, être en harmonie avec la foi et la pratique, réussir dans la vie, etc.

D'autres disciplines sont aussi investies par les musulmans, mais elles ne sont pas majeures : le reggae avec le Suédois Mekka, la fusion avec Celt Islam en Scandinavie, la pop avec D-Clique et la R&B avec Wallen. Dans le slam, discipline qui laisse plus de place au texte et qui bénéficie d'un effet de mode considérable en France, on retrouve Éloquence ou Khalis sur le morceau *Kamikaze* et les classiques tels que Abdelmalik en France et Manza pour la Belgique (Bastin, 2007 ; Béthune, 2004 ; Charrière, 1999 ; Desirotte, 2007 ; Pecqueux, 2007 ; Vicherat, 2001).

LA MUSIQUE ET LA NORME

Le paradoxe de l'investissement de musulmans dans l'art musical tient au fait que la norme islamique est litigieuse sur la question. Les musulmans qui s'investissent dans le champ musical sont dès lors confrontés au fait qu'il existe une régulation normative religieuse islamique de la musique et du chant. Cette régulation s'est traduite en divers avis juridiques, depuis la codification des sources patrimoniales musulmanes au IX^{e} siècle : « *Le statut de la musique et de la danse fait débat en terre d'islam depuis le IX^{e} siècle* » (Geoffroy, 2006 : 113).

La régulation normative s'est amplifiée à l'époque contemporaine pour de multiples raisons : il y a le fait des questionnements de jeunes générations musulmanes sur leur rapport à la religion, particulièrement en milieu où les musulmans sont démographiquement minoritaires, mais aussi des interrogations dues à la profusion massive de la culture musicale dans les mœurs musulmanes.

Retenons, également, les réactions face à la pénétration et l'omniprésence de musiques mondialisées dans les foyers musulmans, par le biais des relais paraboliques notamment et leur impact manifeste sur la jeunesse. Il y a enfin la convocation d'un discours normatif appelant à résister contre des expressions culturelles jugées par la déviance autant qu'à des tentatives d'extraction d'alternatives artistiques fidèles à cette régulation normative. Les fondements de cette régulation sont extraits aux sources même de l'islam : dans le texte coranique et la tradition prophétique, compilée une centaine d'années après la mort du Prophète.

Les interprétations des supports scripturaires seront variables en fonction des ancrages culturels propres aux 'Ulémas (canonistes, juristes, théologiens), mais aussi en fonction de la sensibilité du canoniste dans son rapport aux textes (de tendance soufie, de doctrine hanbalite, de lecture mu'tazilite, etc.) et enfin au moment de leurs interprétations.

Aujourd'hui, il semble pourtant qu'un consensus quant à la prééminence pour l'interdit est présent chez de nombreux musulmans européens et des artistes en l'occurrence. En général, ils ne savent pas grand-chose du débat, sauf qu'il y a un problème. Et ils savent que le débat est intense sur la question.

C'est à partir des approches contenues dans les ouvrages classiques du droit et de la jurisprudence musulmane (*Fiqh*) que les avis sur la musique sont analysés et intériorisés par les musulmans. L'ensemble des écoles juridiques musulmanes des tendances sunnites et chiites ont ainsi émis un avis sur la question. La licéité ou pas de la musique n'a par ailleurs jamais fait l'unanimité.

Selon certaines interprétations, l'usage d'instruments est interdit, à l'exception des percussions, et selon d'autres interprétations il est toléré, voire accepté (sous conditions). Nombre de savants ont aussi mentionné le paradigme de la « licéité originelle », c'est-à-dire que tout ce qui ne fait pas l'objet d'une interdiction formelle est licite par essence.

Aussi, la régulation normative sur la chose musicale et vocale revêt une double caractéristique. Elle est d'ordre juridique, de par le fait que la norme islamique s'est penchée sur des questions liées à la vente d'instruments de musique, à celle d'esclaves chanteuses (chapitre de ventes des ouvrages de *Fiqh*), sur l'acceptation ou le refus du témoignage du chanteur (chapitre du témoignage) ou sur la poursuite ou la relaxe de vandales ayant détruit des instruments de musique.

Elle est aussi d'ordre moral, portant alors plus sur le contenu des chants (vulgarité, incitation à la débauche ou à la haine, etc.), les contextualités de la pratique musicale (au moment de la prière canonique), les recours aux tambours pendant les fêtes (chapitre sur le mariage) voire sur les éléments d'illicéité qui accompagne la musique (le triptyque classique associant vin-femme-musique).

Le normatif religieux commentera la musique et le chant (Ibn Abî ad-Dunyâ 823-894), dressera une typologie allant des musiques souhaitées jusqu'à celles blâmées (Abû Hâmid al-Ghazâlî 1058-1111), voire l'interdira sur le plan moral (le chiite duodécimain Khâshâni) ou l'institutionnalisera comme moyen d'accès à Dieu (Djalâl ad-Dîn

ar-Rûmî 1207-1273).

Rien dans le Coran n'est mentionné de façon explicite pour ce qui concerne la musique. Tout le débat est donc basé sur les interprétations de compagnons et sur les exégèses plus tardives.

Dans le *Dhamm al-Malâhî* d'Ibn Abî ad-Dunyâ au IX[e] siècle, et en ne tenant pas compte des variantes des transmetteurs, nous pouvons par contre citer cinq sources prophétiques qui mentionnent la musique et le chant. Les canonistes et jurisconsultes critiques diront, que du point de vue méthodologique, l'on ne peut construire un avis d'interdiction quand la provenance ou la chaîne de transmission de la tradition explicite est faible, c'est-à-dire lorsque par exemple la fiabilité d'un transmetteur est remise en cause.

Aussi, si la tradition est authentifiée, mais qu'elle est allusive, la sentence est la même que pour le premier cas. Or disent-t-ils toutes les traditions prophétiques portant sur la musique rentrent dans l'un ou l'autre cas de figure. Citons à ce propos :

- Selon Ibn 'Abbas : « *Mon Seigneur m'a interdit le vin, le jeu, le luth et le tambour. Tout toxique est interdit* »
- Selon Abû Umâma : « *Nul n'élève la voix pour chanter sans que Dieu lui envoie deux diables sur l'épaule qui frappent du talon sur sa poitrine jusqu'à ce qu'il ait fini* »
- Selon Ibn Mas'ûd : « *Chanter fait croître l'hypocrisie dans le cœur comme l'eau fait pousser les plantes* »
- Selon Umar Ibn al-Khattâb : « *Je vous interdis seulement deux sons stupides et pernicieux : la musique de vain amusement avec ses flûtes du diable et les sons de désespoir où l'on se griffe le visage, se déchire les habits et pousse des gémissements diaboliques* »
- Toujours selon Abû Umâma : « *Dieu a rendu les esclaves chanteuses illicites pour vous, ainsi que leur vente, leur achat et leur entraînement* »

Notons que la référence contemporaine à la norme ne se fait pas par accès immédiat aux sources, des barrages linguistiques et de compréhension sont récurrents. Des intermédiaires s'érigent donc par les discours du leadership religieux et plus récemment par le terrain virtuel des forums sur Internet et des fatwas en ligne.

On peut le percevoir par le nombre de supports audio, vidéo et des ouvrages proposés sur le marché des capitales européennes pour répondre à la question du musical au regard de la norme. On trouvera, dans les librairies islamiques, belges notamment, la double cassette d'un prédicateur local de tendance salafie, Adil Jattari, intitulée *Musique, instrument du diable*, celle du célèbre savant al-Albânî en arabe et de son livre synthétique prônant l'interdit (Al Albânî, 2002)[3], un dvd de Hassan Amdouni titré *La Musique, le vrai débat…*, voire une conférence de Tariq Ramadan « Pour une culture islamique alternative », ou encore l'ouvrage généraliste *Le licite et l'illicite en islam* de Yusuf Al Qaradawi, président le Conseil Européen de la Fatwa (CEFR) et son livre consacré à la musique (Al Qaradâwî, 2001). D'autres références majeures existent mais sont moins facilement

3 Nâsir ad-Dîn al-Albâni de Jordanie reste, par ses ouvrages, l'une des plumes les plus virulentes et les plus polémistes quant à la question de l'interdiction du chant et de la musique en islam. Il s'attaquera de manière assez forte aux positions de « licéité conditionnée » avancée par Mohamed al-Ghazâli et Yûsuf al-Qaradawi.

commercialisables en raison de leur caractère technique et de la langue arabe. On retiendra par exemple les classiques tels Abu Hamid al-Ghazâlî (XII^{e} siècle), Ibn Hazm (XI^{e} siècle), Mohamed al-Ghazâlî (XX^{e} siècle), Ibn al-Qayyim (XIV^{e} siècle), etc.

Ces débats sur la norme religieuse islamique dans l'art sont assez généralisés dans le monde musulman. On se souvient de leurs médiatisations par des réactions très spectaculaires notamment. Des images de Talibans, brûlant publiquement des bandes vidéo du cinéma afghan, des photographies de familles ou des cassettes de musique. Cet aspect extrême fut réitéré dans le nord-ouest du Pakistan en 2007, lors d'attaques contre des commerces vendant des productions musicales. Une démarche violente que les acteurs justifient par le fait que les représentations en images et la musique sont jugées illicites en islam. Ce type d'interprétation repose sur une lecture ultra-littérale des textes de références musulmanes. Par contre, sous d'autres latitudes, en Égypte et au Koweït notamment, on verra des leaders religieux tels qu'Amr Khalid, Tariq Suweidan ou Aa Gym pour le sud-est asiatique se faire les promoteurs et parfois mécènes de chanteurs musulmans à travers le monde. L'artiste Sami Yusuf sera d'ailleurs une icône parlante dans ce sens.

Le front se situe classiquement entre traditionnistes du texte prophétique – Hadîth d'une part et soufis et finalistes, d'autre part, c'est-à-dire la tendance qui prône une approche à partir des objectifs ou des finalités de la Shari'a. Aujourd'hui, la démarcation se lira plutôt à partir des courants de lectures, mais la divergence est assez identique. Nous aurons alors des lectures des sources qui penchent soit vers le littéralisme des néo-salafis, soit vers les réformismes portant l'approche finaliste au contexte local. Toutes proportions gardées, ces postures opposées sur la musique se retrouvent en discours dans la réalité européenne, et la césure entre les deux lectures est fortement ressentie.

Le normatif constitue de fait, dans l'élaboration identitaire contemporaine, une composante importante de l'esprit de la pensée musulmane. La norme cadre le culte, mais elle caractérise aussi l'éthique musulmane et se penche notamment sur les domaines de l'esthétique. Elle sculpte ainsi les contours du quotidien musulman, par les corps notamment, au point d'en faire une « religion du corps » (Benkeira, 1997 : 12) et par les sensualités, les créativités culturelles et les inventions esthétiques liées à l'esprit[4].

---

4 Les avis contemporains s'inscrivent dans la lignée méthodologique traditionnelle de mise à jour systématique des avis classiques en fonction des changements culturels et temporels. Des expressions nouvelles passées au crible, on retrouve, notamment, des avis sur le raï ou le rap, sur certains dessins animés ou bandes dessinées, sur la télévision et Internet, sur les films cinématographiques indiens ou hollywoodiens, sur l'usage d'appareils photos, de la webcam, de Mickey et sur les dialogues virtuels, etc. Si l'on en vient aux discours sur la musique, beaucoup d'éléments environnants influent sur les positions qui mettent en avant son illicéité ou des bémols quant à son autorisation. Une sorte de nécessité à cadrer l'innovation s'est ainsi imposée au point qu'à certaines époques, on pouvait lire des avis anticipant une question. Loin de la prospective, le célèbre savant damasquin du médiéval, Ibn al-Qayyim al-Jawziyyah, démontre assez bien la dialectique de positions juridiques, établies entre les références scripturaires et le contexte culturel. Il s'attardera particulièrement, dans son ouvrage sur la musique, sur les options de chants, de danses et de musiques prônées par les confréries soufies de la région syrienne, qu'il catalogue par ailleurs dans la déviance (Ibn al-Qayyim al-Jawziyyah, Kachf al-Ghita' 'an hukmi samâ' al-Ghinâ', Dâr al-Jîl, Beyrouth, 1992). Ibn al-Qayyim al-Jawziyyah continue d'être une référence majeure pour les canonistes contemporains qui appuient le caractère illicite de la musique.

Les artistes musulmans émergent, dans leur globalité, du cœur d'une esthétique musicale européenne, occidentale et mondialisée. L'aménagement qu'ils font entre les sphères d'une musique, culturellement marquée, et d'une charpente normative religieuse est décisif pour l'avenir de leurs choix culturaux et pour leurs options de carrières. À cet égard, des trajectoires artistiques sont assez significatives de ruptures ou de réconciliations entre les sphères culturelles et normatives. Parmi les artistes belges, français et britanniques interviewés, un certain nombre vit la norme comme une contrainte inéluctable. Ainsi, un rappeur du collectif bruxellois La Dissidence, mettra définitivement fin à l'expression de son style, par souci de cohérence avec ses convictions religieuses et pour se consacrer à un renouement avec la foi et la pratique musulmane. D'autres, quoique convaincus de l'interdiction de leur art, continuent de s'exprimer musicalement. Ils opèrent des compartimentages entre l'ordre religieux et celui de l'esthétique musicale. Certains, la vivent de manière plus harmonieuse, voire assumée. Le Dj Yahya du label Din Records du Havre nous expliquait à ce propos, en juin 2008, tout le travail qu'il a dû développer pour faire sereinement face aux critiques provenant de musulmans, lui reprochant de mélanger la religion à la musique : « *On sait que la musique dans la communauté c'est un grand problème. Nous, on est convaincu d'une chose... Moi, personnellement je suis convaincu de la «halalicité» si on peut dire, de la musique... Moi personnellement c'est une conviction que j'ai, une conviction qui est basée sur des faits, sur des... des études, sur des choses quand même, par exemple, sur le «Fiqh al-Ghina' wa-l-Mûsîquâ» de Cheikh Al Qaradawi... à l'IESH Paris aussi j'avais un professeur aussi, pareil j'en ai discuté avec lui* ». Ce musicien est en effet diplômé d'une formation supérieure en sciences islamiques en France et joue le rôle d'avocat des choix musicaux revendiqué par son label (comprenant que des musulmans) contre les potentielles accusations par le normatif religieux censé les interdire.

L'exemple de Kery James qui réactive ses répertoires classiques, après avoir opté pour l'interdiction de certains instruments à vents ou à cordes, est significatif. Abdeslam El Manzah, alias Manza, nous révèle qu'il a stoppé ses activités artistiques pendant toute une année, convaincu de l'interdiction d'instruments musicaux par l'islam, avant d'y revenir, et ce après une conférence de Tariq Ramadan portant, en partie, sur le rôle des artistes musulmans en Europe. À cet égard, Abd al Malik, nouvelle icône de la scène musicale française, révélait, en 2004, une incompatibilité de fait entre sa pratique religieuse et musicale. Il écrivait alors : « *j'étais en proie à un problème autrement plus grave à mes yeux : ma récente entrée en islam, que je ne pensais pas compatible avec mon activité artistique – la musique est «haram» selon certaines autorités –, me posait un cruel dilemme.* […] *Je continuais donc de faire du rap comme on suit le traitement d'une maladie honteuse* » (Abd Al Malik, 2004 : 119-120). Ce qui traverse tous ces témoignages, c'est que rares sont les artistes qui interrogent la finalité de la norme, son sens ou sa nécessité. Pourtant en questionnant Youssef, alias Rayeur, un des pionniers du rap belge et membre du De Puta Madre, sur sa connaissance ou pas d'une contrainte normative, répond : « *je sais qu'il y a un interdit par rapport à la musique… euh… mais j'le comprends pas. J'comprends pas* […] *mais je sais qu'il faut réellement comprendre, tu vois, avant de pouvoir adhérer et moi personnellement on ne m'a jamais donné de réponses qui fait que...* ». La plupart accordent toutefois une valeur à la norme, même si elle ne transparaît pas toujours dans l'expression de l'artiste. L'élaboration normative passe par des normes formelles, textuelles, mais aussi par des normes relevant d'us et

de présupposés qui constituent en fait les mœurs, les habitudes, les coutumes émanant de vécus. Mohamed Ouachen, artiste belge polyvalent, invoque l'exemple familial pour expliciter et justifier ses choix : « *Moi il suffit que je regarde mes parents qui eux écoutent de la musique, allez… euh… qui pratiquent… euh… les cinq prières de la journée… euh… et qui n'ont pas de problème avec ça… et d'ailleurs je n'oserais même pas leur poser la question, est-ce que la musique est «hallal» ou «haram», mais ça m'interpelle énormément* ».

Rafik El Maai est un artiste bruxellois de musique arabo-andalouse et spirituelle. Il conditionne notamment ses prestations par le cadre dans lequel il est invité à s'exprimer, par le programme de la soirée et parfois par la consommation du public (alcool). Il souligne que le sens de ses paroles ne doit pas être en inadéquation avec le cadre dans lequel il s'exprime.

D'autres exploitent la norme comme justificatif dans leur choix de carrières. Ainsi le site www.muslimhiphop.com, consacré à la musique produite par des musulmans ou aux musiques islamiques, a pris le soin de placer une bannière sur sa page d'accueil et qui stipule : « *Before you judge: read our position on music in Islam* ». La rubrique en question est assez récente, et présente un certain nombre d'avis juridiques autorisant la musique. On retrouve surtout des liens vers d'autres sites qui mettent en avant les banques de fatwas, un témoignage de l'artiste Yusuf Islam et une présentation de la musique dans la civilisation musulmane[5]. Son utilité revient à contenir les condamnations potentielles d'internautes prônant l'illicéité.

Aussi, dans les clips de Sami Yusuf on ne retrouve d'actrices sans foulards, ni de danseurs dans ceux Native Deen, d'absences de louanges à Dieu dans les apparitions de Shaam, voire un vocabulaire léger ou des insultes dans les raps de Médine. Ces codes culturels, islamiquement normés, traduisent les valeurs et les idéaux dominants d'un ensemble d'artistes et ils gagnent, au fil des ans et par la professionnalisation des artistes, en pouvoir d'abstraction et d'idéation.

EXPRESSION MUSICALE ET NORMATIVITÉ RELIGIEUSE

Il ressort de ces expériences que les normes religieuses définissent en fin de compte l'agir culturel en précisant une éthique de l'artiste dans son rapport au monde, à la scène et aux choses. La représentation scénique de musiciens ou de chanteurs musulmans européens se paramètre donc par le caractère inédit d'une présence à l'esprit de textes religieux et qui rentre en dialectique avec le travail de la scène. Au point où la norme religieuse influence le sens du contenu des productions musicales, mais aussi les comportements des artistes sur scène et dans leur rapport aux fans. Les artistes musulmans européens reformulent des identités et sculptent des contours musicaux islamiquement normés, culturellement métissés et mondialisés tout en étant, à partir d'un système de sens définit par le religieux, dans le développement d'un processus de spiritualisation dans la culture de l'Occident. Ainsi prendra peut-être position une expression culturelle musulmane

5 C'est un lien vers le site www.muslimheritage.com.

qui ne sera ni en retrait par rapport aux tendances contemporaines et aux sensibilités de l'écoutant, ni en rupture par rapport au référentiel islamique. D'autre part, le leadership religieux, est et continuera d'être de plus en plus interpellé sur la question de l'art et il sera amené à réactualiser ses standards normatifs à la contextualité des musulmans européens. La complexité réside dans l'exploitation des sources principales. Elle invite au travail de recontextualisation, d'extraction d'une éthique dans le rapport à l'art et à l'esthétique. Elle invite à conditionner et limiter l'usage de traits ou de produits culturaux. La présence du normatif apparaît symptomatique de l'importance des référents religieux au sein de la jeunesse européenne. Mais elle montre aussi la modification de la sensibilité religieuse tant sur le plan expressif et vécu, où le sujet, l'épanouissement personnel, l'harmonisation des domaines et le bonheur sont les vecteurs principaux. Elle montre également les transformations par rapport à un débat normatif qui bien qu'il domine l'arrière-fond des expressions artistiques voit la mise en œuvre de processus de conciliation.

Références bibliographiques

ABD AL MALIK (2004) *Qu'Allah bénisse la France*, Paris, Albin Michel, 208 p.

Al ALBÂNÎ M.-N. (2002) *Mukhtasar Tahrîm Âlât At Tarab*, Dar As Siddiq (réédition).

ALLIEVI Stefano (1998) *Les convertis à l'Islam : les nouveaux musulmans d'Europe*, Paris, l'Harmattan, 383 p.

ALLIEVI Stefano (1999) Pour une sociologie des conversions : lorsque des Européens deviennent musulmans, in *Social Compass, septembre, vol. 46, pp. 283-300.*

ALLIEVI Stefano et Robert Schuman Centre (2000) *Nouveaux protagonistes de l'islam européen. Naissance d'une culture euro-islamique ? Le rôle des convertis*, European University Institute, Working Papers, n° 18, 35 p.

Al QARADÂWÎ Y (2001) *Fiqh al-Ghina' wal-Musîqâ Fi Daw' al-Qur'ân Wa-Sunnah*, Le Caire, Maktabat Wahba.

BAILEY Olga, GEORGIOU Myria and HARINDRANATH Ramaswami (2007) *Transnational lives and the media: re-imagining diasporas*, Londres, Palgrave Macmillan, 288 p.

BAUD Pierre-Alain (2008) *Nusrat Fateh Ali Khan, le messager du Qawwali*, Paris, Éditions Demi-Lune, 128 p., Collection Voix du Monde.

BENKHEIRA M.-H. (1997) *L'amour de la Loi, essai sur la normativité en islâm*, Paris, PUF, 408 p.

BENNETT Andy and KAHN-HARRIS Keith (2004) *After subculture: critical studies in contemporary youth culture*, Palgrave Macmillan, 256 p.

BÉTHUNE Christian (2004) *Pour une esthétique du rap*, Paris, Klincksieck, 167 p.

BOUBEKEUR Amel (2005) Cool and competitive, new islamic culture in the west, in *ISIM Newsletter*, n° 16, automne, pp. 12-13.

CHEDDADI Abdelkhalek (2000) Le statut de la musique dans la société marocaine, in *Horizons Maghrébins*, n° 43, pp. 141-155.

CLERC Jérôme (2000) *Musiques de Turquie*, Actes Sud, 185 p., Collection Musiques du monde.

DURING Jean (1988) *La Musique traditionnelle de l'Azerbaïdjan et la science des muqams*, Baden Baden et Bouxwiller, Éditions Valentin Koerner, 220 p.

EL ASRI Farid (2006) Au croisement des mondialisations : le cas du chanteur Sami Yusuf, in *Recherches sociologiques et anthropologiques*, Louvain-la-Neuve, Volume XXXVII, n° 2, novembre, pp. 79-91.

GÉRALD Arnaud (2008) *Youssou N'dour : le griot planétaire*, Paris, Éditions Demi-Lune, 157 p.
GEOFFROY E. (2006) Quel statut pour la musique et la danse en islam ?, in P. Demaison Dir., *L'Islam dans la cité. Dialogue avec les jeunes musulmans français*, Albin Michel, Paris, pp. 113-121.
GOFFMAN Erving (1973) *La mise en scène de la vie quotidienne, tome I : La présentation de soi*, Paris, Éditions de Minuit, 255 p.
GÖLE Nilüfer (2005) *Interpénétrations : l'islam et l'Europe*, Paris, Galaade, 160 p.
HAENNI Patrick (2005) *L'islam de marché, l'autre révolution conservatrice*, Seuil, 110 p.
LAHIRE Bernard (2006) *La culture des individus : dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte, 777 p.
LOTH Désiré (2006) *Le management interculturel*, Paris, L'Harmattan, 134 p.
MARÉCHAL B., ALLIEVI Stefano, DASSETTO Felice and NIELSEN Jörgen (2003) *Muslims in the Enlarged Europe: Religion and Society*, Leiden, Brill, 620 p.
MILLER Lloyd (1999) *Music and Song in Persia: The Art of Avaz*, Salt Lake City, University of Utah Press, 360 p.
MODOOD Tariq, TRIANDAFYLLIDOU Anna and ZAPATA-BARRERO Ricard (2006), *Multiculturalism, Muslims and citizenship: a European approach*, London, Routledge, 160 p.
NIELSEN Jörgen (1984) *Muslim immigration and settlement in Britain*, Birmingham, Center for the Study of Islam and Christian-Muslim relations (Research Paper).
NIELSEN Jörgen (1992) *Muslims in western Europe*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 186 p.
PARSONS Craig and SMEEDING Timothy M. (2006) *Immigration and the transformation of Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 504 p.
PECQUEUX Anthony (2007) *Voix du rap. Essai de sociologie de l'action musicale*, Paris, Harmattan, 274 p.
PIETTE Albert (2003) *Le fait religieux : une théorie de la religion ordinaire*, Paris, Economica, 113 p.
POCHÉ Christian (1998) *La Musique arabo-andalouse*, Paris, Cité de la musique, Actes Sud, 153 p.
POCHÉ Christian (2005) *Dictionnaire des musiques et danses traditionnelles de la Méditerranée*, Fayard, 410 p.
PRÉVOS André J. M. (1996) The Evolution of French Rap Music and Hip Hop Culture in the 1980s and 1990s, in *The French Review*, vol. 69, n° 5, April, pp. 713-725.
ROCHER Lisbeth et CHERQAOUI Fatima (1986) *D'une foi l'autre : les conversions à l'islam en Occident*, Paris, Seuil, 221 p.
VALDMAN Albert (2000) La Langue des faubourgs et des banlieues : de l'argot au français populaire, in *The French Review*, American Association of Teachers of French, vol. 73, n° 6, May, pp. 1179-1192.
VICHERAT Mathias (2001) *Pour une analyse textuelle du rap français*, Paris, Harmattan, 144 p.

L'expression musicale de musulmans européens
Création de sonorités et normativité religieuse

Farid El ASRI

Des artistes musulmans ou d'origine musulmane, investis dans le champ musical en Europe, mettent en perspective le fait que des mutations culturelles et cultuelles des intimités musulmanes s'opèrent, depuis une vingtaine d'années, avec intensité. Ces transformations ont pourtant été peu explorées et la recherche sur le quotidien des musulmans européens, parfois teintée de culturalisme, a souvent eu tendance à confondre des adhésions, des pratiques, des modes de vie issus de traditions et de coutumes avec des pratiques religieuses, entendues au sens normatif, éthique et moral. Le référentiel religieux fait sens pour une partie des artistes musulmans. Il se traduit notamment par un normatif nivelant la finalité de contenus, les comportements des acteurs et les orientations des produits musicaux. Les artistes musulmans européens reformulent alors leurs identités et sculptent des contours musicaux islamiquement normés, culturellement métissés et mondialisés, à partir d'un système de sens définit par le religieux.

The Musical Expression of European Muslims
Creation of Tones in the Event of the Religious Norms

Farid El ASRI

Muslims artists or from Muslim origin, involved in the European music field, stressed the fact that mutations in worship and cultural Muslim intimacies have been occurring with intensity for the last twenty years. These changes have yet been little explored and research on the lives of European Muslims, sometimes tinged with culturalism, is often inclined to confuse membership (support), practices, ways of life stemming from traditions and customs with religious practices, understood in the normative, ethical and moral sense. The religious system of reference does make sense for some Muslims artists. It is translated, in particular, into a normative system levelling the contents aim, the actors' behaviour as well as the orientations of the musical products. From a system of meanings defined by religion, European Muslims artists reformulate their identities and then sculpture musical outlines which are Islamically normed, culturally mixed and globalized.

La expresión musical de musulmanes europeos
Creación de sonoridades a la luz de las normas religiosas

Farid El ASRI

Artistas musulmanes o de origen musulmán implicados en el campo de la música en Europa, hacen resaltar el hecho de que las mutaciones culturales y relativas al culto de intimidades musulmanas ocurren con intensidad ya después los últimos veinte años. Sin embargo, estos cambios han sido poco explorados y la investigación sobre la vida de los musulmanes europeos, a veces teñida de culturalismo, ha tendido frecuentemente a confundir adhesiones, prácticas o modos de vida procedentes las tradiciones y costumbres con las prácticas religiosas, entendidas en el sentido normativo, ético y moral. La referencia religiosa significa mucho para algunos de los artistas musulmanes. Se traduce principalmente en un sistema normativo nivelando la finalidad de los contenidos, el comportamiento de los actores y las orientaciones de los productos musicales. A partir de un sistema de sentidos definido por la religión, artistas musulmanes de Europa reformulan sus identidades y luego esculpen contornos musicales islámicamente estandarizados, culturalmente mestizados y globalizados.

Le vrai voyage
L'art de Dinh Q. Lê entre exil et retour

Catherine CHORON-BAIX*

Tout vrai voyage est la transmutation d'un voyage
Qu'on a déjà fait en soi, un soi qui cherche à se transcender
en vue d'un dépassement, d'une réconciliation.
François Cheng (2008 : 111)

Montgomery Gallery, Pomona, Californie, 4 mars-9 avril 2000. Des milliers de photographies en noir et blanc, un peu passées, jaunies et écornées, assemblées entre elles. Elles forment un immense rideau de 3 mètres de haut sur 6 mètres de large suspendu au plafond, visible de face et de dos, qui projette son ombre sur le mur blanc devant lui. L'installation s'intitule *Mot Coi Di Ve*, « Une vie de pérégrinations »[1], du nom de la célèbre chanson du compositeur Trinh Cong Son[2]. L'auteur, Dinh Q. Lê[3], est issu de la communauté *Viet Kieu* – des « Vietnamiens d'outre-mer » – immigrée aux États-Unis à la fin des années soixante-dix. Il fait partie de ces jeunes talents asiatiques formés dans les écoles d'Amérique du Nord et d'Europe et aujourd'hui consacrés sur le marché de l'art, qui puisent dans leurs racines matière à leur inspiration.

C'est lors d'un premier retour au Vietnam, en 1992, que l'artiste a l'idée de cette œuvre. Il est alors à la recherche des photographies de famille que ses parents ont abandonnées dans l'exode, en 1978. Dans sa province natale et à Ho Chi Minh-ville, il chine chez les brocanteurs et les revendeurs de reproductions anciennes. Au lieu des albums

* Ethnologue, CNRS-Laboratoire d'anthropologie urbaine, 27 rue Paul Bert, 94204 Ivry-sur-Seine, choron-baix@ivry.cnrs.fr

1 La signification de ce titre (composé de *môt*, unique, *coi*, temps, monde, *di ve*, venir-revenir) est difficilement transposable en français. Dinh Q. Lê en résume le sens par la formule *spend one's life searching the way home*, passer sa vie à retrouver le chemin de chez soi. D'autres traductions en sont proposées, comme « Un pays où revenir » ou « L'éternel retour », ou encore « Une vie de pérégrinations », consultables sur le site http://fr.netlog.com/quynhvu/blog/blogid=2696541.

2 Créée par le compositeur et artiste peintre en 1974, cette chanson fut très populaire au Vietnam à la fin des années soixante-dix et demeure aujourd'hui encore une référence pour les jeunes Vietnamiens de la diaspora.

3 Lê Quang Dinh selon l'usage vietnamien, qui indique le nom patronymique en première position et le prénom en dernière.

Illustration 1 : *Mot Coi Di Ve 1*, noir et blanc.

© Catherine Choron-Baix (fichier : BAIX1.Mot Coi Di Vet1.jpg)

familiaux qui demeurent introuvables, il y découvre des centaines d'autres photographies dans lesquelles il lit un destin qui est aussi le sien. Il entreprend d'en acquérir le plus grand nombre et finit par les acheter au poids. Il accumule de la sorte entre 4 et 5 kilos d'images de la vie quotidienne des Vietnamiens pendant les années de guerre, images heureuses de visages souriants face à l'objectif, celles-là mêmes qu'il traque sans relâche. « Le monde ne connaît du Vietnam que les atrocités de la guerre », argumente-t-il. « Je voulais montrer un autre aspect de ce pays ».

Beaucoup de ces photographies portent sur l'envers la mention d'une date, d'un lieu, de quelque souvenir, bribes éparses d'une histoire à reconstituer. Au dos de centaines de ces clichés, Dinh Q. Lê a inscrit de sa main des extraits de lettres de soldats à leurs fiancées ou des fragments de témoignages qu'il tire des récits de vie de Vietnamiens-Américains recueillis par l'anthropologue James M. Freeman (1989). Sur d'autres, il reproduit quelques vers de *L'histoire de Kieu*[4], ce poème national du Vietnam devenu, pour ses expatriés, un symbole de leur douloureuse condition. La célèbre épopée relate la tragédie de Kieu, jeune fille belle et lettrée qui, à la suite de péripéties amoureuses et familiales, doit fuir son foyer et se faire courtisane pour survivre, avant de pouvoir enfin rentrer chez elle. Une héroïne à laquelle s'identifient fortement les Vietnamiens en guerre, et plus encore ceux qui, après 1975, doivent émigrer. Pour tous, Kieu incarne le Vietnam lui-même[5], ce pays plein de richesses vouées à la destruction. Si Dinh Q. Lê reprend la métaphore dans cette œuvre qui mêle la réalité et la mythologie, c'est qu'elle traduit sa vision de l'histoire et cette quête obstinée des origines qui traverse tout son art.

Dès ses premières réalisations, à l'issue de sa formation à l'École des Arts visuels de New York, l'artiste engage une réflexion sur la mémoire et l'oubli. Nourries de son expérience personnelle et d'une histoire collective dont il s'efforce de renouer les fils, ses créations associent photographies intimes et images d'archives, et s'organisent en un langage descriptif et démonstratif, qui, par certains côtés, les rattache à l'art conceptuel. Soutenues par un argument fort, elles sont narratives et analytiques, situées « au-delà de l'expérience perceptive directe » (Sol LeWitt 1967 : 910-913), et s'adressent à la pensée autant qu'au regard. Elles sont toutefois plus textiles et tactiles que textuelles et simplement visuelles. Comme tant d'autres artistes, Dinh Q. Lê exploite la photographie pour ses potentialités allégoriques bien davantage que pour ses propriétés d'empreinte. Mais il la manipule d'une manière très particulière, quasiment tissulaire, la travaillant en couches superposées et croisées, dans l'épaisseur, et lui donne une matérialité nouvelle. L'« art-photographie », fait de juxtaposition de vues partielles, fragmentées, éclatées (Rouillé 2005 : 521), se décline chez lui comme un art du tissage, du tressage, du liage, qui s'ancre dans la tradition sud-est asiatique dont il est issu.

Dinh Q. Lê partage avec de nombreux artistes émigrés cet usage de la photographie comme matériau et comme eux développe les thématiques du déplacement, des complexités identitaires, des silences de l'histoire et de la mémoire, représentatif en cela

4 Ce roman en vers, connu sous les titres de *Kieu*, *Kim Van Kieu* ou *Truyen Thuy Kieu*, fut composé en langue vietnamienne par le lettré confucéen et bouddhiste Nguyen Du, au début du XIXe siècle.

5 Cf. Huynh Sanh Thong, dans son introduction à sa traduction en langue anglaise, *The Tale of Kieu*, cité par Rebecca Mc Grew, dans le catalogue de l'exposition, p. 5.

d'un certain art de diaspora aujourd'hui bien établi sur le marché international[6]. Son itinéraire personnel, intellectuel et esthétique, retrace bien celui de ces expatriés de par le monde qui doivent leur reconnaissance à leur condition même de migrants. L'extranéité de ces artistes sur une scène dominée par le « duo-pôle américano-européen »[7] et ce qu'en traduisent leurs œuvres confèrent en effet à ces dernières une originalité qui s'érige en valeur première dans un champ artistique pour lequel n'existe aucune définition générique. Le label « contemporain » recouvre une grande diversité de styles et d'exercices artistiques et répond à une pluralité de critères, chronologiques mais liés également à la démarche, à l'état d'esprit du créateur, aux dimensions expérimentales et innovantes des pratiques[8]. Au sein de cette complexité, l'art des émigrés, en ce qu'il évoque un ailleurs plus ou moins sublimé, se signale par ses aspects inédits et exotiques et peut à ce titre s'imposer sur la scène internationale.

Il semble bien alors que la référence aux origines soit une constante de la créativité des artistes en diaspora, au moins à un moment donné de leur parcours, et qu'elle favorise leur labellisation sur le marché de l'art. Pour le vérifier, il reste à observer, et le parcours de Dinh Q. Lê peut en être l'illustration, comment elle intervient dans le processus créateur, s'incorpore dans les œuvres, et finalement génère une stylistique du déplacement, géographique mais aussi sémiologique et symbolique, caractéristique d'un certain courant de l'art contemporain.

L'HISTOIRE, TENACE[9]

Dinh n'a qu'une dizaine d'années lorsqu'il immigre aux États-Unis. Installé à Los Angeles, en Californie, avec ses parents, il grandit dans la société nord-américaine et en adopte très tôt les modèles. « J'avais parfaitement assimilé le mode de vie américain », déclare-t-il à propos de ses années de jeunesse[10]. Il faut attendre ses études universitaires pour que s'opère en lui une prise de conscience, qui se radicalise vite, de ses références vietnamiennes. L'enseignement qu'il reçoit en Californie où il étudie l'informatique, et plus tard à New York lorsqu'il se forme à la photographie, lui apparaît soudain dans toute sa partialité, s'agissant de l'histoire récente tout particulièrement. « Dans le cursus sur la guerre du Vietnam que j'ai suivi en 1989, à UC. Santa Barbara », rapporte-t-il, « nous avons entendu parler des Vietnamiens pendant deux jours, et les dix semaines suivantes, il n'a plus été question que des souffrances des soldats américains ». Il entrevoit là les biais d'un discours sur l'histoire dont il se sent exclu et qui éveille en lui le sentiment de sa différence.

---

6 L'œuvre de Mohini Chandra, pour ne citer que cet exemple, est caractéristique de cette utilisation de la photographie et du traitement de ces thèmes. Cf. Elizabeth Edwards, 2006.

7 Selon la formule d'Alain Quemin (2002).

8 Cf. sur ce point Raymonde Moulin, 1992 et Catherine Millet, 1997.

9 Cf. à cet égard le texte de M. Roth, *Obdurate History*, 2001.

10 Cf. l'entretien I was fairly assimilated into American life (2006), in *Asian Art News*, novembre-décembre, p. 62.

Après quelques travaux qui expriment déjà ce malaise, il débute en 1989 sa première grande réalisation, *Portraying a White God*, « Portrait d'un dieu blanc », exposée deux ans plus tard à Los Angeles[11]. Celle-ci se présente comme une immense tapisserie faite de bandes découpées dans des autoportraits et des reproductions de peintures de la Renaissance que l'artiste a tressées entre elles. Dinh vient de mettre au point le procédé du « tissage de photographies », *photo-weaving*, dont il fait ensuite son principal dispositif de création. La méthode en est complexe, inspirée de la technique vietnamienne du tressage des nattes – *mat weaving* – à laquelle il s'est initié auprès de l'une de ses tantes : dans les tirages sur papier, grandeur nature, de ses photographies, l'artiste taille de longs rubans qu'il réassemble en un damier bigarré recomposant une image. Dans ce recyclage d'une tradition ancestrale devenu une marque distinctive de son art, et dans cette manière de se représenter parmi des figures du classicisme européen, il pose alors les fondements de sa démarche. « *Portrait d'un dieu blanc* », explique-t-il, « était une tentative de tisser mes auto-portraits à l'intérieur des peintures de la Renaissance qui renvoient à une identité et une culture qui ne sont pas les miennes. Je tentais de produire une tapisserie dans laquelle j'étais moi aussi inclus »[12]. Donnant à voir dans cette œuvre pionnière sa position d'entre-deux, à cheval entre l'univers vietnamien et celui de l'occident, il y énonce aussi les prémisses d'une esthétique de la protestation qui, loin de le desservir, contribue au contraire à son succès dans les milieux artistiques américains et internationaux. La dénonciation fait en effet partie du système de valeurs de l'art contemporain et est d'autant plus appréciée qu'elle émane de créateurs insérés dans l'un des pays dominants du marché[13]. Dans ce contexte, Dinh Q. Lê peut jouer de son identité d'*Asian-American*, d'« Américain d'Asie » : son extériorité relative au sein de la société dans laquelle il vit et travaille et la note d'exotisme dont elle teinte ses œuvres donnent une légitimité à cet esprit de contestation qu'il ne va plus cesser de cultiver.

Cette première réalisation inaugure ainsi un cycle de création très critique sur les récits de l'histoire et d'abord de celui de la guerre dont l'artiste veut rétablir certaines vérités.

Dinh Q. Lê ne fut pourtant pas une victime immédiate du conflit américano-vietnamien. Il vivait, avec sa famille, loin des zones de combat, et n'en connut que des effets secondaires. C'est davantage à sa représentation, très prégnante mais à ses yeux gauchie, altérée, façonnée et refaçonnée par les médias et l'industrie cinématographique, qu'il entend s'attaquer. Il en fait son thème de prédilection dans la série *From Vietnam to Hollywood* qu'il débute en 2000 et dont il expose les premières pièces en 2003 à Venise. Dans d'immenses fresques où s'enchevêtrent photographies de famille, clichés de presse et images de films comme *Born on the 4th of July, The Quiet American, Apocalyse now*, ou *Indochine,* il compose un paysage surréel, à mi-chemin entre le document et la fiction,

11 Elle est présentée aux Los Angeles Contemporary Exhibitions (LACE), à Los Angeles, CA, en 1991.

12 "Portraying a White God was an attempt to weave my self-portraits into the Renaissance paintings which represent an identity and a culture that are not mine. I was trying to produce a tapestry in which I was also included".

13 Voir sur ce point la thèse d'Annabelle Boissier (2008), à propos des artistes thaïlandais ou de certains Africains, comme Barthélémy Toguo.

Illustration 2 : ***From Vietnam to Hollywood.***

© Catherine Choron-Baix (fichier : BAIX2.Untitled (Milano#3).jpg)

à travers lequel il donne à voir les manipulations de l'histoire. À propos de cette œuvre et de sa réflexion sur la malléabilité de la mémoire, il aime rapporter cette anecdote personnelle lorsque, dans les années quatre-vingt-dix, devant le spectacle d'un incendie de forêt qui se déclare non loin de chez sa mère, à Los Angeles, il a cette vision, en forme de rémanence, d'un ciel traversé d'hélicoptères larguant des retardants pour arrêter le feu. « Une scène de guerre » dit-il, « qui n'était en réalité qu'une image de Hollywood ! Je n'ai jamais personnellement vu d'hélicoptères quand j'étais au Vietnam ! ». Il reprendra d'ailleurs plus tard, en 2006, ce motif quasi-iconique de l'hélicoptère dans une installation vidéo, *The Farmers and the Helicopters*[14], présentée à la Triennale d'art contemporain Asie Pacifique, à Queensland, pour mettre en accusation ce pouvoir médiatique capable de substituer sa version imaginaire et spectaculaire de la guerre au souvenir de ceux qui l'ont vécue.

Tout aussi présent et sans doute de manière plus vive, un autre traumatisme de l'histoire hante les travaux de l'artiste, celui de l'épisode Khmer rouge au Cambodge. C'est que Dinh est originaire de Ha Tien, petite ville située à la frontière de ce pays et du Vietnam, qui est envahie et détruite par les troupes de Pol Pot en 1978. Tout jeune enfant alors, il assiste au massacre qui contraint sa famille à prendre la fuite et chercher refuge en Thaïlande puis aux États-Unis. Ce souvenir le poursuit et se ravive avec le temps. Comme l'œuvre de Christian Boltanski marquée de l'omniprésence sourde de la mort et de l'Holocauste, celle de Dinh Q. Lê revient sans cesse sur cette violence dont il fut un témoin direct et qu'il croit « enracinée dans la culture khmère ». Dans *Cambodia. Splendor and Darkness*[15] – titre qui n'est pas sans rappeler les *Leçons de ténèbres* de l'artiste français –, il entrecroise des portraits photographiques de victimes du génocide cambodgien et des images des bas-reliefs d'Angkor Vat et du Bayon, mettant en perspective la barbarie contemporaine et celle, « visible sur les parois sculptées », de l'ancien empire khmer. Interrogation sur la brutalité des hommes, l'œuvre est aussi une méditation sur le passage du temps et ses effets destructeurs sur le souvenir, que suggèrent avec force les entrelacs de végétation enserrant jusqu'à l'engloutir la pierre des temples.

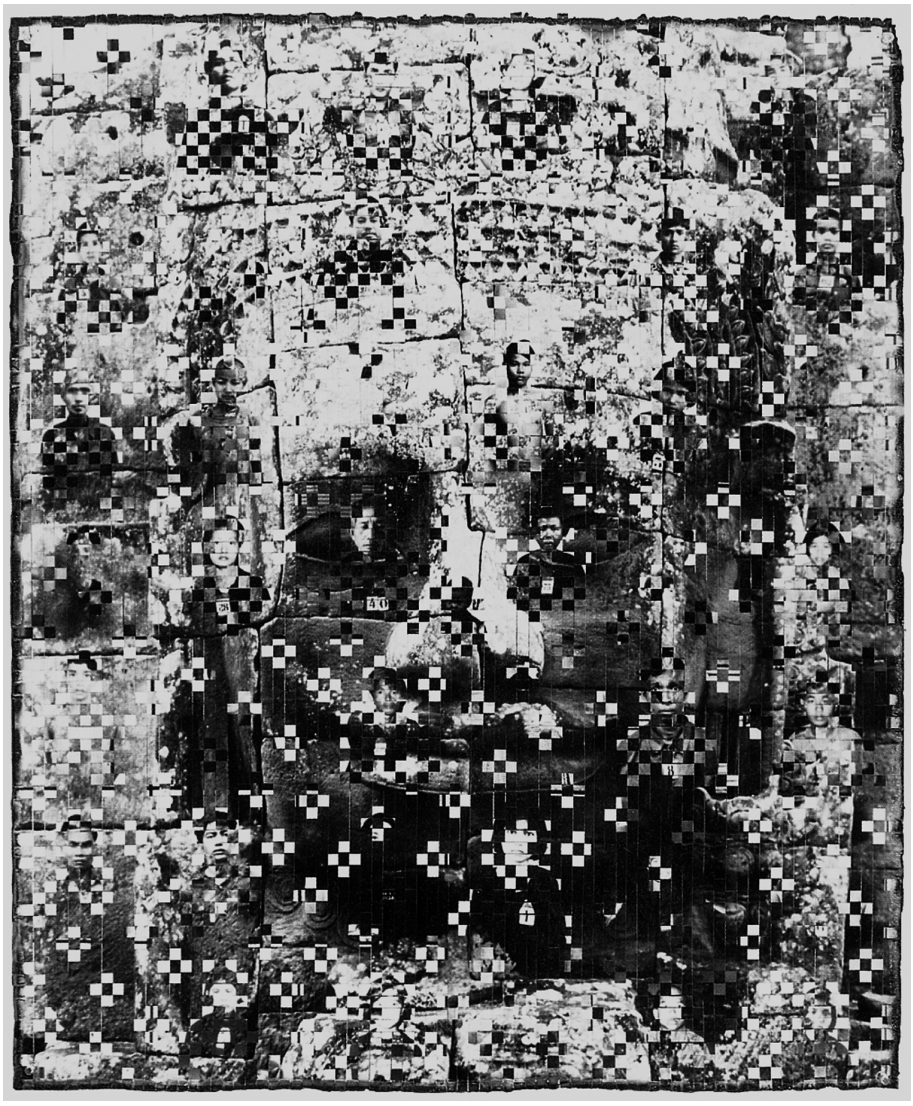
Le sentiment de la perte obsède l'artiste qui cherche à travers ses œuvres à exalter le devoir de mémoire. « J'ai fait pendant des années le même rêve », raconte-t-il. « Avec ma famille et des milliers d'autres personnes, nous fuyions l'invasion Khmère rouge. J'avais neuf ans. Nous nous dirigions vers le fleuve pour le traverser sur un ferry. Quand nous sommes arrivés à l'embarcadère, je me suis rendu compte que j'avais laissé mon appareil photo – qu'à l'époque, je ne possédais pas, bien sûr – dans la maison. Ma mère n'a pas voulu que je retourne le chercher. Je me réveillais toujours très mal après ce rêve, torturé par l'idée que je n'avais pas les moyens d'enregistrer et de montrer ce qui se passait ».

Ce souci du témoignage et de la trace conduit Dinh Q. Lê à collecter reliques et souvenirs pour en faire des indices d'un passé à reconstruire. Mais l'artiste conduit aussi son travail comme une recherche documentaire et pourchasse l'information dans les archives officielles ou privées, dans l'iconographie populaire, dans l'actualité politique et sociale. Lorsqu'il apprend par la presse, par exemple, l'existence en Californie de

14 « Paysans et hélicoptères ».

15 *Cambodge. Splendeur et Ténèbres* (1996-1998).

Illustration 3 : *Cambodia, Splendor and Darkness*, extrait.



© Catherine Choron-Baix (fichier : BA IX.3.Unitled from Cambodia.Splendour and Darkness 40.jpg)

nombreux cas de « cécité hystérique » consécutive au traumatisme du génocide parmi des femmes cambodgiennes immigrées[16], il voit dans cette affection des sens une expression paroxystique des courts-circuits de la mémoire et en conçoit une de ses créations majeures des années deux mille. *Texture of Memory*, la « texture de la mémoire » – c'est ainsi qu'il la nomme, d'une formule empruntée à James E. Young (1994) – se compose de pièces de soie blanche sur lesquelles il fait broder au fil blanc les contours de portraits de victimes des Khmers rouges qu'il invite les spectateurs à parcourir du doigt afin qu'en surgissent peu à peu les formes, de plus en plus nettes sous l'effet du frottement. Hommage aux disparus du Cambodge – le blanc est en Asie du Sud-est continentale la couleur du deuil – cette pièce de broderie est plus encore une évocation saisissante des dimensions sensorielles, tactiles, du travail d'anamnèse. "*If we touch or face up to our memory, it will become clearer*", commente-t-il[17].

Cette vision des traces mémorielles comme matière palpable est la marque de l'art de Dinh Q. Lê. Profondément enracinée dans son expérience d'exilé coupé de son histoire, elle ne pouvait manquer de l'amener à se déplacer lui-même, physiquement, sur les lieux du souvenir, pour en avoir un contact immédiat, charnel. Le voyage devient un thème majeur de sa vie en même temps que de son œuvre.

TRUE JOURNEY IS RETURN, « LE VRAI VOYAGE, C'EST LE RETOUR *»*

Après son premier retour au Vietnam, en 1992, qui le mit, selon ses propres termes, « en état de choc »[18], Dinh ne cesse plus de s'y rendre très régulièrement, pour des séjours exploratoires le menant de la capitale, Ho Chi Minh-Ville, aux sites les plus notables à ses yeux du conflit vietnamien-américain. Il visite les zones de combat et tout particulièrement le village de My Laï, investi le 10 mars 1968 par la onzième brigade de l'armée américaine en mission *Search and Destroy*[19] et commandée par le lieutenant William Calley[20], où plus de trois cents personnes furent exterminées.

Temps de la remémoration et de la commémoration, chacun de ces déplacements tient du pèlerinage et prend un tour rituel explicite. Ainsi confie-t-il dans un entretien accordé à Moira Roth (2001) qu'il rapporte chaque fois d'Amérique une poignée de terre qu'il jette dans les eaux du Mékong, espérant par là « apaiser les âmes errantes des soldats

16 Plusieurs cas de femmes cambodgiennes devenues soudainement aveugles et atteintes de ce que la médecine nomme parfois « désordre de conversion » sont attestés à la fin des années quatre-vingt en Californie. Cf. Cambodians Vision Loss Linked to War Trauma (1989), in *The Los Angeles Times*, Oct. 15.

17 « Si nous touchons ou regardons nos souvenirs en face, ils se font plus précis ».

18 "I was in total shock", dit-il.

19 Qui peut se traduire par une formule comme « débusquer et détruire ».

20 Celui-ci fut inculpé de meurtre en septembre 1969 et condamné à la prison à vie mais fut libéré après avoir fait plusieurs fois appel.

disparus dans la jungle »[21]. Les gestes attachés au culte des ancêtres, si prégnant dans la société vietnamienne où chaque jour offrandes et prières sont adressées aux morts pour leur assurer la paix et gagner leur protection, retrouvent tout leur sens dans le retour. Ils participent de ce désir de réparation qui anime l'artiste. « Je sens que pour guérir des maux de la guerre, dit-il, nous devons venir en aide à toutes ces *oan hon*, ces âmes égarées »[22].

Durant ces années, le Cambodge auquel il est tout autant lié qu'au Vietnam, est une autre de ses destinations. Il arpente les temples d'Angkor et explore le musée de Tuol Sleng qui abritait la prison S 21 où furent torturées et tuées quinze mille personnes pendant la période khmère rouge. « Je vis là des couples d'occidentaux en voyage de noces », raconte-t-il. « Ils visitaient le musée avant d'aller à Angkor. L'horreur les fascinait ». Plusieurs de ses œuvres empruntent au fond photographique de Tuol Sleng pour faire le récit de la terreur khmère rouge. Avant la série *Cambodia : Splendor and Darkness,* Dinh crée en 1995 *The Quality of Mercy*[23]*,* une installation qui présente une pièce plongée dans le noir, dont les murs sont traversés de photographies des yeux des victimes du génocide.

Ces voyages répétés en terre natale comme au Cambodge procèdent d'une quête identitaire parfaitement réglée. Dinh explique qu'il se sent comme son *Headless Buddha*, ce « Bouddha sans tête » (1998) qui figure les milliers de statues décapitées des temples d'Angkor dont les débris épars sont revendus chez les antiquaires de Thaïlande et devant lesquelles, cependant, les Cambodgiens continuent de se prosterner. « J'ai observé à Angkor comment des cultures différentes se comportent face à un même objet démantelé, coupé en deux, et j'ai du coup compris ma propre histoire. En revenant au Vietnam, je voulais retrouver mon identité première, comme cette tête de bouddha à la recherche de son corps décapité »[24].

Au fil du temps, ses séjours en Asie du sud-est se font plus longs. Il passe de trois à six mois chaque année au Vietnam, nouant avec les gens et les lieux des liens nouveaux qui le conduisent, finalement, en 1997, à vouloir y résider. Il emménage à Saïgon[25] où il se fait construire une maison, et se partage à partir de cette date entre les États-Unis où s'effectue l'essentiel de ses transactions avec les professionnels de l'art, et la capitale vietnamienne où il conçoit et exécute ses nouveaux projets.

Ce rétablissement au pays transforme la relation essentiellement idéelle – et

---

21 "Every trip back to Vietnam, I would bring a handful of American soil to Vietnam. I would mix the soil in the heavily silted water of the Mekong River as a way to spread this handful of soil throughout Vietnam. By doing this, I hoped to help the wandering souls of all American MIAs lost in the jungle of Vietnam to have some sense of home (…)".

22 "I feel that in order for Vietnam to heal from the war, we need to help all the *oan hon* (lost souls) from the war to find some peace".

23 "La qualité de la miséricorde".

24 "When I came back to Vietnam, I was searching for my former self. Similarly, in *The Headless Buddha*, the head is also looking for its former self in the form of its headless body". Extrait de l'entretien publié dans *Asian Art News*, novembre-décembre 2006, p. 64.

25 C'est le plus souvent sous son ancienne dénomination plutôt que sous celle de Ho Chi Minh-Ville, que Dinh et nombre de Vietnamiens, notamment exilés, continuent de désigner la capitale.

peut-être idéalisée – qu'il eut longtemps avec lui. Il le réinsère dans une société vietnamienne sur laquelle il porte désormais un autre regard, plus impliqué, plus polémique aussi. Sa critique des dénis de l'histoire, qu'il dirigeait autrefois contre les États-Unis, se porte aujourd'hui vers le Vietnam et ses gouvernants. Dès 1998, il entreprend de mettre au jour les terribles conséquences, largement tues dans le pays, de la guerre chimique sur la population vietnamienne. Avec *Damaged Gene*, « Gênes endommagés » il prend pour exemple les naissances siamoises en augmentation exponentielle – de l'ordre de 1 000 % selon lui – constatées dans les campagnes depuis la fin du conflit[26]. Il fait fabriquer par des sculpteurs locaux des figurines représentant ces jumeaux malformés qu'il fait ensuite habiller par des couturières et se propose de les présenter au public. Faute de trouver à Ho Chi Minh-Ville un lieu officiel susceptible d'accueillir une installation au sujet aussi sensible, il se résout alors à exposer dans un des marchés de la capitale où il sous-loue une échoppe pendant un mois. Pour l'occasion, il fait aussi imprimer des tee-shirts indiquant les quantités d'agent orange déversées sur le Vietnam pendant la guerre, et les distribue généreusement aux visiteurs, vietnamiens et étrangers. Surpris devant l'empressement des touristes japonais très intéressés par l'évènement, il note à l'inverse la répulsion de la population locale devant la monstruosité de ces figurines siamoises. Cette aversion des Vietnamiens pour les horreurs que dévoile cette manifestation artistique d'un genre très nouveau pour eux il est vrai, est, pense-t-il, à la mesure de l'occultation de la guerre dans un pays entièrement tourné vers la croissance économique et la course au progrès. Grand exportateur de riz et de café, soumis aux lois de la concurrence internationale, le Vietnam dernièrement se réinvente, dit-il, pour devenir un haut-lieu du tourisme mondial, tout cela au prix d'une totale amnésie du passé. La campagne publicitaire de l'année 2000 qui proclame le Vietnam « destination pour le nouveau millénaire », *Vietnam, Destination for the New Millennium,* lui semble très symptomatique de ce choix de développement. Vantant les plages et la nature vietnamiennes, elle ignore ces sites à ses yeux emblématiques du patrimoine national, *DMZ*[27], la « zone démilitarisée » située aux alentours de la rivière marquant la frontière provisoire entre le Nord et le Sud du Viet Nam de 1954 à 1975, qui fut le théâtre des batailles les plus acharnées entre les armées américaine et vietnamienne, ou les tunnels de Cu Chi, célèbres dans tout le pays en raison de l'offensive vietnamienne de 1968 contre le Sud et l'armée américaine, qui s'étendaient, à 80 kilomètres au nord-ouest de Ho Chi Minh-Ville, sur plus de 200 kilomètres, et dissimulaient des cachettes de 60 à 70 centimètres de large pour une hauteur de 80 à 90 centimètres. Dans cette propagande touristique qui reste muette sur ces lieux de mémoire, l'artiste voit un « conflit de messages » qu'il comprend comme le signe d'une tension irréductible entre l'ancien et le nouveau[28], dans une société finalement acculée à l'oubli. Il en reprend

26 Plus tard, en 1999, *Lotus Land* (le pays du lotus), reprend ce thème et sa représentation au moyen de figurines.

27 *Demilitarized Zone*.

28 "In a way, Vietnam is trying to reinvent itself. The world has only known it for its war. Is it possible to reinvent the country as a tourist destination known for its beaches and natural beauty? I don't think it's possible. I think we can move forward and rejoin the world, but I think we have to acknowledge the past. I thought the tourist marketing campaign in 2000 that used the line 'Vietnam: Destination for the New Millennium' was problematic. On one hand, it promoted our beautiful beaches, but on the other it ignored other tourist sites such as the DMZ and the Cu Chi tunnels. It is a conflict of messages, but this is where Vietnam is: we are grappling with the old and the new Vietnam".

ironiquement le slogan dans une série de photographies présentées à New York en 2005[29], qui exhortent à revenir à Saïgon – *Come back to Saïgon! we promised we will not spit on you!*[30] – ou à redécouvrir « My Laï et ses plages » – *Come back to My Laï for its beaches* –.

Le retour en terre natale ne change rien, on le voit, à la manière dont Dinh conçoit et diffuse ses œuvres. L'artiste continue de pratiquer, en la retournant désormais contre la société vietnamienne, cette esthétique de la dénonciation qui a fait sa renommée en Amérique du Nord et en Europe, et continue d'exposer prioritairement sur ces continents. À n'en pas douter, ce sont là des choix stratégiques qui répondent à la nécessité d'entretenir une réputation fragile et instable sur un marché très concurrentiel et toujours à l'affût de nouveauté.

Ils sont aussi la conséquence d'une absence de structures pour la création contemporaine dans un pays où l'art est encore cantonné à la seule peinture et exécuté, pour l'essentiel, sur commande. Au Vietnam aujourd'hui, les artistes sont sous la tutelle de l'État et travaillent en grande part sur des motifs imposés, dans le cadre d'un marché de l'art principalement dirigé vers le tourisme[31], y compris lorsqu'ils forment des associations, telle la VAPA, *Vietnamese Association of Photographic Artists*.

Viet Kieu rentré au pays, Dinh Q. Lê ne peut donc y exercer son activité que dans les limites tolérées par les autorités locales, et doit, pour se maintenir à un niveau international, rester en relation étroite avec les États-Unis et le marché qui lui garantissent la continuité de sa carrière et lui apportent leur caution pour des œuvres dont les thèmes, celui de la guerre en particulier, sont fortement désapprouvés au Vietnam. Il se trouve de la sorte à nouveau dans un entre-deux, protégé par une extranéité consubstantielle à son histoire qui seule autorise ce regard critique propre à son art.

True journey is return, « le vrai voyage, c'est le retour », tel était le thème général de l'exposition de l'année 2000 à la Galerie Montgomery à Pomona, dont *Mot Coi Di Ve* était la pièce-phare[32]. Un « vrai voyage » qui, parce qu'il le réinscrit dans son histoire, dans son destin, représente bien pour Dinh Q. Lê un « dépassement », une « réconciliation », comme l'écrit François Cheng (2008) mais qui ne met toutefois nullement fin au cycle migratoire. Le retour vient en vérité ajouter à une forme d'itinérance qui, attachée de tout temps à la vie d'artiste, se trouve de nos jours démultipliée, amplifiée par la configuration mondiale, géographique, économique et politique, du marché de l'art.

UNE NOUVELLE ITINÉRANCE

La carrière des créateurs contemporains est faite de déplacements continuels, d'un point de la planète à un autre, au gré des manifestations qui rythment l'actualité du monde de l'art. Entre foires et ventes aux enchères, biennales (et parfois triennales et

29 *Destination to The New Millenium*, Asia Society, New York, septembre 2005-janvier 2006.

30 « Revenez à Saïgon ! Nous avons promis de ne pas vous cracher dessus ! ».

31 Cf. Huynh Boi Tran, 2005.

32 Cf. illustration 1, p. 52 et illustration 2, p. 56.

quadriennales) et grandes expositions internationales, les artistes circulent de Venise ou Kassel à Bâle, Cologne, Berlin, Paris ou Chicago, et plus récemment Dakar ou Kwangju, Singapour ou Shanghaï[33], etc.

Dinh n'échappe pas à la règle. Débutant sa carrière à Los Angeles, en Californie, il commence à exposer dès 1992 à New York et Washington DC. et ne cesse, depuis, de parcourir les États-Unis pour des expositions personnelles, à Louisville, Portland, Santa Monica, Houston, Pomona, ou des manifestations collectives, à San Francisco, New York, Boston, Oakland, Pittsburg, Chicago etc. Sa notoriété gagne cependant rapidement l'Asie où depuis la fin des années soixante-dix, se développe une scène régionale active, sous l'impulsion du Fukuoka Art Museum au Japon d'abord, puis de l'Australie et de Singapour. En 1992, il est à Tokyo, et plus tard en Corée, en Chine, en Asie du Sud-est, et notamment au Vietnam où il commence à se faire connaître. Sa participation aux biennales de Singapour, de Gwangju et à la Triennale Asie-Pacifique en Australie conforte sa position internationale. Il découvre l'Europe en 1999, invité à Londres à présenter ses installations *Lotus Land* et *Damaged Gene.* Cette étape marque pour lui un tournant. « Pendant ces années, j'ai concentré toutes mes ressources et toute mon énergie sur deux continents, l'Asie et l'Amérique du Nord, et je vais maintenant mettre le pied sur le troisième. C'est un grand moment dans ma vie », déclare-t-il[34]. Ce déplacement vers l'Europe est suivi de nombreux autres, qui assoient sa réputation dans la région et lui valent de nouvelles collaborations avec des galeristes italiens, anglais et allemands. En 2003, Dinh participe à la Biennale de Venise. En 2006, il est invité au centre de la Villa Manin pour l'art contemporain de Milan, dans le cadre du programme *Infinite Painting: Contemporary Painting and Global Realism* et se rend aux Pays-Bas pour l'exposition *Another Asia*, à Leeurwarden, puis à Londres, à nouveau en 2007, et Berlin, à la Maison des cultures du monde, en 2008, pour l'exposition *Re-imagining Asia*.

Cette internationalisation de sa carrière n'est possible que grâce à son insertion initiale, et régulièrement entretenue par la suite, sur la scène nord-américaine. Elle reproduit un schéma récurrent parmi les artistes des pays périphériques auxquels le marché de l'art, fortement territorialisé, demeure peu accessible s'ils ne sont passés par les grandes métropoles occidentales. Comme le montrent entre autres les travaux d'Alain Quemin (2002), l'ouverture à la mondialisation, au relativisme culturel et au métissage qui s'affiche ces dernières décennies parmi les amateurs et les marchands d'art ne suffit pas à assurer la reconnaissance des créateurs appartenant à des scènes « mineures ». Comme l'ensemble de la communauté artistique, ceux-ci sont labellisés par le *mainstream* du monde de l'art contemporain occidental et d'abord par les États-Unis qui en sont le leader incontesté. Dans ce paysage global, Dinh Q. Lê peut, en tant qu'artiste de la diaspora, jouer tout à la fois de sa citoyenneté américaine, de sa maîtrise du langage artistique occidental et de ses origines vietnamiennes pour produire une œuvre singulière qui lui ouvre la voie à ce statut international.

---

33 Pour une étude de ces différentes manifestations et de leur fréquentation, voir Quemin, 2002 : 66-110.

34 "I have been focusing all my resources and energies on two continents, Asia and North America, all these years, and now I am going to step foot on the third one. It feels like a big event in my life".

Mais pour se maintenir à ce rang, il lui faut affronter l'incessant renouvellement des critères de réussite et veiller à toujours consolider sa réputation en participant à ces grandes manifestations du marché retenues comme indicateurs du *Kunst Kompass* qui, chaque année depuis 1970, publie la liste des cent artistes internationaux les mieux cotés.

Plus récemment, son implication au Vietnam comme médiateur auprès des artistes locaux est une autre manière de conforter sa position. Elle suppose, elle aussi, une mobilité accrue.

À l'instar d'autres artistes consacrés issus de pays « mineurs », tels les Thaïlandais étudiés par Annabelle Boissier (2008), Dinh Q. Lê réinvestit aujourd'hui sa notoriété internationale dans la promotion d'une scène locale. En 2005, avec l'aide de Wayne et Shoshana Blank, ses courtiers américains, il crée une fondation pour les arts, *Vietnam Foundation for the Arts*, VNFA, qui se donne pour objectif de désenclaver les artistes du Vietnam, de les ouvrir à d'autres formes de création, à d'autres échanges intellectuels et esthétiques. Mobilisant ses réseaux de relations pour attirer dans le pays des professionnels du monde de l'art, il organise des conférences données par des artistes, des curateurs, des historiens de renom, et monte des ateliers avec la communauté artistique de Saïgon et Hanoï. Un peu plus tard, « en 2007 » précise-t-il[35], « VNFA ressent le besoin d'une structure sans but lucratif qui permette aux artistes vietnamiens d'exposer leur travail, de disposer d'un espace de rencontre et d'un centre de ressources qui les tienne informés de l'actualité de l'art contemporain et les fasse connaître des curateurs internationaux ». Ainsi naît à Ho Chi Minh-ville la galerie *Sàn Art*, financée par une bourse accordée à Dinh Q. Lê, et avec la participation de Tuan Andrew Nguyen, de Ha Thuc Phu Nam et de Tiffany Chung, tous trois issus de la diaspora vietnamienne de Californie rentrés au Vietnam comme lui. Lieu d'expositions et forum où se débattent des questions en prise directe avec la vie des artistes[36], *Sàn Art* met aussi à la disposition du public une documentation sur l'art post-moderne et contemporain qui veut combler les manques du système d'enseignement artistique vietnamien. Désormais directeur de galerie, Dinh Q. Lê devient ainsi producteur d'évènements locaux et internationaux, commissaire d'exposition et critique, théoricien de sa propre pratique artistique et enseignant, accomplissant en un laps de temps très court les différentes étapes d'une carrière, au moins potentielle, de chef de file d'une école.

En apportant de la sorte son soutien aux jeunes talents locaux, Dinh peut il est vrai

35 Mail du 21 septembre 2008 à l'auteur : "Last year, VNFA felt that there was a need for a not for profit space for Vietnamese artists to show their work, a place to gather, and a resources center for Vietnamese artists to learn about what is happening in contemporary art, as well as international curators to learn about Vietnam art".

36 Le 25 janvier 2008, par exemple, un « panel » sur le « local » accompagne l'exposition *Diary of a Travelling City*, (Journal d'une ville voyageuse), dont l'argument est le suivant : "In English the term 'local' pertains to or is characterized by a place, or a position in a particular space. In Vietnamese, the term for local, *dia Phuong*, means literally 'birth place', or 'of a particular region'. How do these two terms cause, disrupt or nurture ideas of belonging to a community, to a place, to a city? How do personal experiences of travel and migration alter or define ideas of the local, whether they be career or leisure motivated? How does the concept of arrival and departure affect an understanding of belonging to an artistic community? How does the movement of livelihood from country to city visually, culturally, socially affect an artistic practice? How do ideas of civic, social and cultural standards become innovated, problematic or provoked as a result of personal experience and movement across various geographies? How does this experience alter a return to the local?". Cf. le site http://www.san-art.org/

susciter l'explosion de nouvelles avant-gardes et y devenir une référence. Il peut y gagner en visibilité et en crédibilité et en tirer un bénéfice pour sa propre carrière internationale, sa trajectoire reflétant bien une tendance observée ailleurs dans les pays périphériques du marché de l'art, et particulièrement dans la zone Asie Pacifique où une dynamique régionale en plein essor tente de s'émanciper de l'hégémonie nord-américaine et européenne.

Pourtant, dans cette promotion d'une scène locale, l'artiste mène une action très critique à l'égard du modèle vietnamien, qui lui vaut inévitablement la suspicion des autorités. Sa marge de manœuvre à la fois comme artiste et comme galeriste à l'intérieur du Vietnam est en réalité très étroite et l'oblige à exercer une grande part de son activité au dehors. Avec le retour au pays, la mobilité inhérente à sa pratique professionnelle se trouve considérablement renforcée. Dinh évolue dorénavant entre une résidence vietnamienne qu'il a choisie et les différents lieux du marché où il se doit d'être. Par nécessité plus que par goût, il vit une existence « multi-située », une vie de pérégrinations que lui imposent à la fois le système du marché de l'art et l'ambiguïté de sa double position d'exilé et de « rapatrié », en tension, toujours, entre autochtonie et extranéité.

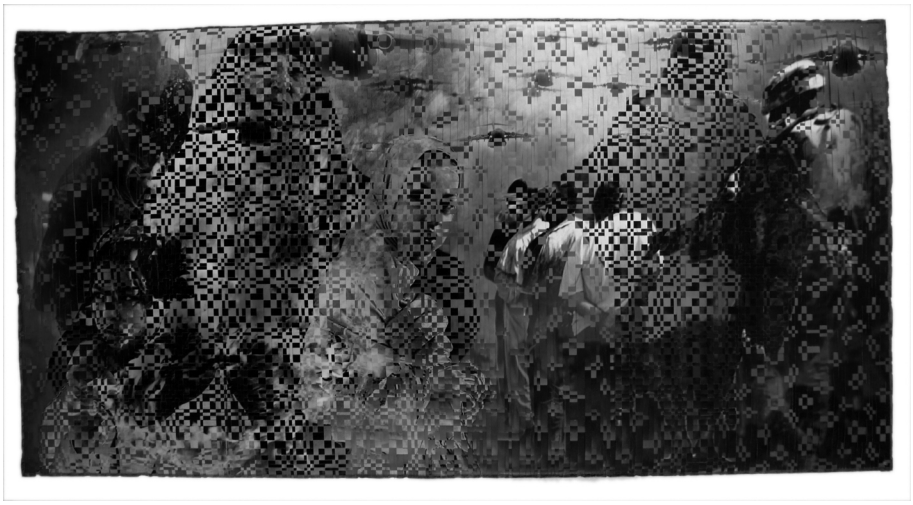
Son parcours est à bien des égards exemplaire. Comme lui, nombre d'autres artistes de l'émigration se taillent une place sur le marché de l'art international en rejouant leurs origines. Comme lui, beaucoup d'entre eux réinvestissent leur notoriété dans les sociétés dont ils proviennent et y deviennent des moteurs du changement. Ils y tiennent un rôle de médiation et d'innovation décisif mais y sont le plus souvent sous contrôle, tenus de vivre dans une transmigration forcée et permanente. Cette itinérance-là n'a plus guère à voir avec celle des générations d'artistes qui les ont précédés, celles pour qui le voyage était surtout initiatique, cognitif, stimulation pour l'activité imaginaire et créatrice. Commandée aujourd'hui par le marché de l'art, elle obéit à des contraintes économiques, politiques et géo-politiques et les projette dans un espace social extensif, presque sans limites, qui les construit comme individus et comme artistes, en renouvelant et élargissant peu à peu leur horizon. Après avoir fait le détour par leurs racines, nombre de ces artistes prennent par la suite leur inspiration ailleurs dans le monde, pratiquant un art délocalisé, plus universellement engagé. Un temps au centre de leurs œuvres, la référence aux origines cède alors du terrain pour faire place à des questionnements plus globaux. Comme si elle agissait comme levier dans le processus de reconnaissance, en un temps donné de leur carrière appelé à être dépassé. C'est en tout cas ce qui semble se dessiner dans l'évolution de Dinh Q. Lê qui, sans jamais perdre le fil de son discours critique sur l'histoire, s'ouvre aujourd'hui à d'autres réalités du monde, et peut-être à une pensée planétaire.

ÉPILOGUE

Le 6 septembre 2008 est inaugurée à la Galerie Shoshana Wayne l'exposition *A Quagmire This Time*[37]. L'œuvre croise neuf cent onze images du Vietnam et de l'Irak,

37 « Un bourbier cette fois », 6 septembre-11 octobre 2008, Galerie Shoshana Wayne, Santa Monica, Californie.

Illustration 4 : *A Quagmire This Time*, extrait.



© Catherine Choron-Baix (fichier : BAIX.4.The Locust LoRes.jpg)

entremêlant passé et présent. Elle prolonge le travail de Dinh Q. Lê sur la mémoire en développant cette idée simple : un souvenir chasse l'autre. *A Quagmire This Time* montre comment le conflit vietnamien-américain, métaphore de l'échec de l'engagement dans la guerre au milieu des années soixante-dix, est aujourd'hui évincé, balayé des consciences, supplanté par les évènements d'Irak.

Références bibliographiques

BOISSIER Annabelle (2008) *L'art contemporain est-il par définition international ? Les relations transnationales dans le processus de légitimation de l'art contemporain en Thaïlande*, Thèse de doctorat nouveau régime en anthropologie sociale et ethnologie, Paris, EHESS, multigraph.

CHENG François (2008) *L'un vers l'autre. En voyage avec Victor Segalen*, Paris, Albin Michel.

EDWARDS Elizabeth (2006) Travels in a New World – Work around a Diasporic Theme by Mohini Chandra, in Arndt Schneider and Christopher Wright (Eds) *Contemporary Art and Anthropology*, pp. 147-156.

FREEMAN M. James (1989) *Hearts of Sorrow: Vietnamese American Lives*, Stanford, California, Stanford University Press.

BOI TRAN Huynh (2005) *Vietnamese Aesthetics. From 1925 Onwards*, Ph. D. in Visual Arts, Sydney College of the Arts, Sydney University.

MILES Christopher and MOIRA Roth (2003) *Dinh Q. Lê. From Vietnam to Hollywood*, Seattle, Marquand Books.

MILLET Catherine (1997) *L'art contemporain*, Paris, Flammarion.

MOULIN Raymonde (1992) *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion.

MOULIN Raymonde (2003) *Le marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies*, Paris, Champs Flammarion.

QUEMIN Alain (2002) *L'Art contemporain international : entre les institutions et le marché (Le rapport disparu),* Nîmes, Jacqueline Chambon Artprice.

ROUILLE André (2005) *La photographie*, Paris, Folio Essais.

ROTH Moira (2001) Obdurate History: Dinh Q. Lê, the Vietnam War, Photography and Memory, in *Art Journal*, vol. 60 (2), pp. 38-53.

LEWITT Sol (1967) Paragraphs on Conceptual Art, in *Artforum,* vol. 5-10, Juin, pp. 79-84.

YOUNG James E. (1994) *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning,* New Haven, Conn, Yale University Press, Paperback.

Le vrai voyage
L'art de Dinh Q. Lê entre exil et retour

Catherine CHORON-BAIX

Exilé aux États-Unis depuis la fin des années soixante-dix, Dinh Q. Lê se forme aux arts visuels dans les écoles nord-américaines et se fait connaître des milieux artistiques pour sa technique du « tissage de photographies », un procédé inspiré du nattage traditionnel vietnamien. Il poursuit aujourd'hui une carrière internationale qui le conduit à se déplacer dans le monde entier, et a choisi récemment de rentrer vivre au Vietnam pour y travailler au développement d'une scène artistique locale. Son parcours illustre celui de nombreux artistes en diaspora qui, comme lui, gagnent leur reconnaissance sur le marché mondial de l'art contemporain en rejouant dans leurs œuvres leurs origines et peuvent ensuite avoir un rôle de médiation et d'innovation dans les pays périphériques dont ils sont issus.

True Journey
Dinh Q. Lê's Art, Between Exile and Return

Catherine CHORON-BAIX

In exile in the United States since the last 1970's, Dinh Q. Lê studied visual arts in North American schools, and is well known for his technique of "photo-weaving" which is inspired from the Vietnamese traditional mat weaving. While carrying on his work on an international level and having therefore to travel constantly, he recently chose to live in Vietnam to help the development of a local artistic scene. His career illustrates that of many artists in diaspora who, like him, gain their reputation on the world contemporary art market by using their origins in their works, and can later become mediators and innovators in the peripheral countries they come from.

El verdadero viaje
El arte de Dinh Q. Lê, entre exilio y retorno

Catherine CHORON-BAIX

Exilado en Estados-Unidos desde fines de los años '70, Dinh Q se formaó a los artes visuales de las escuelas norteamericanas y se hizo conocer del mundo artístico con su técnica de "tejido de fotografías" un método inspirado del trenzado tradicional vietnamita. Su carrera internacional lo lleva a viajar en el mundo entero. Recientemente eligió volver a vivir en el Vietnam para colaborar al desarrollo de una escena artística local. Su recorrido ilustra el de numerosos artistas en diáspora que, como el, han logrado que su obra sea reconocida en el mercado mundial del arte contemporáneo poniendo en adelante sus orígenes. Pueden después asumir un papel de mediación y de innovación en los países periféricos de donde han salido.

Anish Kapoor et ses interprètes
De la mondialisation de l'art contemporain à une nouvelle figure de l'artiste universel

Denis VIDAL*

On assiste aujourd'hui à l'émergence d'une nouvelle conception de l'art contemporain, beaucoup plus inclusive que par le passé et dont l'impact commence à se faire sentir dans la structure et l'organisation du milieu artistique. L'accent est mis, en particulier, sur les nouvelles dialectiques qui se font jour entre le local et le global, l'ethnique et l'universel, le centre et la périphérie ; et nombreux sont ceux qui célèbrent la manière dont s'instaure par ce biais, une « géographie » inédite de l'art contemporain qui transcenderait non seulement les catégories héritées de la période coloniale et du modernisme, mais progressivement aussi celles du post-colonialisme et du post-modernisme[1]. La réalité s'avère plus compliquée.

Il est paradoxal de constater, par exemple, qu'en dépit mais aussi, peut-être, à cause de la mondialisation de l'art contemporain, les critères ethniques, locaux, régionaux, ou nationaux n'ont peut-être jamais été aussi déterminants quand il s'agit de présenter et de commercialiser l'œuvre des artistes actuels, ou encore d'en analyser le contenu et d'en proposer des interprétations. On en veut pour témoin la multiplication d'expositions à travers le monde, consacrées à l'émergence de nouvelles tendances artistiques dans telle ville, tel pays, ou telle région du monde. L'exemple de l'Inde ou de la Chine le montre bien. C'est une excellente chose, assurément, que les expositions se succèdent à travers le monde pour présenter l'art contemporain, trop longtemps négligé, de ces deux pays. Mais on doit noter également l'existence d'une logistique impressionnante, parfois plus discutable, pour valoriser et commercialiser le « *made in India* » ou le « *made in China* » dans le domaine artistique[2]. La même remarque s'applique d'ailleurs au niveau supranational, comme en témoigne la série d'expositions récentes consacrées à l'« Afrique » ou au « Moyen-Orient ». Aussi de tels développements ne doivent-ils pas masquer l'existence d'une autre évolution, peut-être plus minoritaire, il est vrai, de l'art contemporain, mais

* Anthropologue, IRD, URMIS, CEIAS-EHESS, 54 boulevard Raspail, 75006 Paris, dvidal@ehess.fr

1 Voir, par exemple le catalogue de l'exposition Altermodern, qui a pris place en 2009 à la Tate Modern.

2 Voir à ce sujet l'excellent numéro de la revue *Art India* XIII 1.

que je me propose d'explorer ici à travers l'œuvre et la personnalité artistique d'Anish Kapoor ?

Ce dernier est justement considéré comme l'un des plus grands sculpteurs vivants[3]. Son art souvent fascinant – parfois provocant – est notable par sa maîtrise des formes et des couleurs autant que par son usage profondément novateur des matériaux les plus variés (marbre, poudres, cire, miroirs, plastiques, etc.). Ses créations ont aussi le mérite de laisser rarement indifférent : ce qui n'est pas un mince exploit chez un artiste dont l'œuvre est résolument abstraite, mais qui n'en parvient pas moins à capter l'attention des amateurs confirmés comme celle du grand public. Aussi trouve-t-on ses sculptures dans les Musées et les collections privées du monde entier ; mais également dans toutes sortes de lieux publics où elles sont offertes au regard de tous. D'autant que les plus spectaculaires d'entre elles – comme, par exemple, la gigantesque sculpture en miroir qui orne une des places de Chicago (*Cloud Gate*) – ont acquis d'emblée un statut iconique. Mais si j'ai choisi de faire spécifiquement référence à Anish Kapoor, c'est parce que ce dernier incarne, peut-être plus que tout autre, à mon sens, l'exemple d'un sculpteur contemporain qui refuse de se laisser définir en termes identitaires. Aussi, voudrais-je montrer comment, dans une époque où « mondialisation » et « identité » semblent faire paradoxalement bon ménage, des artistes n'en existent pas moins qui refusent de se prêter à un tel jeu et renouvellent la figure de l'artiste « universel » pour notre temps.

LA DOUBLE IDENTITÉ ARTISTIQUE D'ANISH KAPOOR

Anish Kapoor est généralement présenté par ceux qui s'intéressent à son œuvre comme un artiste indien vivant en Angleterre ; ou encore comme un artiste anglais d'origine indienne. Aucune de ces assomptions n'est choquante, en effet, si l'on prend en compte les données de base de son identité.

Ainsi tout d'abord, en ce qui concerne son indianité, il faut savoir que celui-ci est né à Bombay en 1954 et qu'il a toujours conservé son passeport indien. Lorsqu'on le questionne à ce sujet, il répond qu'il est indien, même s'il précise parfois qu'il se considère surtout comme un habitant de Mumbai (*a Bombay wallah*)[4]. De même, pendant les années quatre-vingt qui correspondent à la période où il s'est fait connaître, les critiques et les interprètes de son œuvre ont toujours insisté sur ses origines. Cette insistance est naturelle car ce qui avait surtout retenu l'attention du public à l'époque était l'usage très spécifique qu'il faisait de poudres vivement colorées, en s'en servant pour recouvrir des reliefs de plâtre aux formes abstraites qu'il dispersait à même le sol à l'occasion de chacune de ses expositions[5]. Il est difficile, en effet, de ne pas faire le lien entre de telles sculptures et

3 Pour une bonne introduction à son œuvre, voir : *Anish Kapoor* (1998) ; aussi sur un plan plus visuel : *Anish Kapoor (*1996).

4 L'expression connote le fait qu'il s'agit d'un (vrai) habitant de Bombay, même si on utiliserait plutôt en Inde aujourd'hui le terme de *Mumbai wallah* que celui de *Bombay wallah*, mais la transcription n'a peut-être pas été fidèle.

5 Voir par exemple une de ses œuvres les plus connues de cette époque : "*As if to celebrate, I discovered a mountain blooming with red flowers*" (1981).

les origines d'Anish Kapoor surtout quand l'on connaît l'importance du rôle dévolu aux poudres colorées en Inde, aussi bien pour honorer les images sacrées des dieux que dans toutes sortes de rituels et de circonstances festives. D'ailleurs, plusieurs des sculptures et des installations d'Anish Kapoor de cette époque portent des titres qui renvoient de manière implicite à la culture de l'Inde et à l'hindouisme. Et ce dernier insistait, lui-même, volontiers alors sur ses origines, pour expliquer la genèse de ce style très particulier auquel il dût initialement sa renommée[6].

Venons en maintenant à son anglicité, qui constitue l'autre aspect, tout aussi manifeste, de son identité. Car il n'est pas moins légitime de considérer Anish Kapoor comme un artiste britannique (« *a British artist* ») que comme un artiste indien. Ce dernier vint en Angleterre en 1973 quand il n'avait que dix-neuf ans. Et Londres a été sa résidence principale depuis lors. C'est aussi dans cette ville qu'il a reçu sa formation artistique : d'abord au *Hornsey College of Art* (1973-1977), puis à la *Chelsea School of Art* (1978-1980). Et surtout, contrairement aux générations précédentes d'artistes originaires du sous-continent indien, immigrés en Angleterre, il est difficile de trouver la moindre preuve de discrimination explicite à son égard[7]. Non seulement, a-t-il été rapidement choisi, dès les débuts de sa carrière, pour représenter l'Angleterre lors de diverses manifestations internationales (biennale de Paris en 1982, biennale de Venise en 1990) ; mais il fut aussi très vite admis au cœur de l'establishment Britannique, non seulement à titre d'artiste, mais aussi pour y détenir des rôles plus spécifiquement institutionnels. C'est ainsi qu'il fut longtemps membre du *Art Council*, la première institution d'État pour le patronage des arts en Grande-Bretagne ; et qu'il est un des membres du Conseil de supervision de la Tate Modern, le plus important des Musées d'art contemporain du pays. Ajoutons à cela qu'une exposition lui a été exclusivement consacrée à la Hayward Gallery, un des lieux d'exposition les plus courus de la capitale britannique (en 1998) ; et qu'une commande particulièrement prestigieuse lui a été faite en 2002 pour présenter de manière temporaire une œuvre gigantesque (Marsyas) dans le Grand Hall de la Tate Modern à Londres. Aussi, a-t-il cumulé pratiquement tous les honneurs et toutes les responsabilités qui peuvent être conférés à un artiste contemporain dans l'Angleterre d'aujourd'hui.

UNE IDENTITÉ ARTISTIQUE EN RÉSERVE

Qu'il s'agisse de son indianité ou de son intégration dans le milieu de l'art en Grande-Bretagne, tout semble ainsi concourir pour définir Anish Kapoor comme un artiste d'origine indienne, vivant en Angleterre. Mais comme on le verra maintenant, la réalité est plus complexe. Car si tel était vraiment le cas, comment se fait-il que dans pratiquement toutes ses interviews – et il n'en est pas avare – il semble prendre toujours un malin plaisir à réfuter ou à minimiser une telle définition de soi ? Voilà ce qui est dit, par exemple, avec son approbation, dans le catalogue de la Tate collection à propos de l'une de ses premières œuvres :

---

6 « J'ai été en Inde au début de1979… et j'ai réalisé soudainement que tout ce que j'avais fait dans des écoles d'art puis dans mon studio étaient en relation étroite avec ce que j'avais vu en Inde », entretien avec Charlotte Higgins, Guardian, 08/11/2008.

7 Sur les discriminations des artistes du Commonwealth en Angleterre jusqu'aux années quatre-vingt, l'ouvrage de référence est celui de Bailey, Baucom and Boyce (2005).

> "*In 1979, Kapoor returned to India for a visit after some year's absence. He feels, that in the past, too much has been made of his trip in relation to subsequent developments in his technique and imagery (which has been seen as having a specifically Indian quality or character)*" (1986).[8]

Un de ses entretiens récents est plus explicite encore à ce sujet :

> "*Ultimately, Kapoor says he resents classification, especially by his Indian origins. 'I think we have to resist being pigeonholed', he says. 'I'm not interested in being an Indian artist. I don't need that as a peg to hang on*'[9]".

On pourrait multiplier les références mais ce n'est pas nécessaire, tant est grande la constance d'Anish Kapoor à ce sujet. Et c'est ainsi que, progressivement, toutes les interprétations faites sur son travail d'artiste vont se caractériser, année après année, par une sorte de logique en deux temps : il sera toujours précisé qu'Anish Kapoor est un artiste anglais d'origine indienne et que la culture de l'Inde, tout comme le contexte de l'art contemporain en Angleterre, ont joué des rôles déterminants dans son œuvre. Mais une telle logique d'interprétation sera presque aussitôt minimisée dans les phrases qui suivront. Et Anish Kapoor – ou son interprète qui aura désormais bien appris sa leçon – s'empresseront d'ajouter qu'il ne faudrait pas cependant surestimer l'importance de ces facteurs pour définir son œuvre. Aussi, peut-on se demander plus précisément de quoi une telle casuistique est, véritablement, le symptôme ? C'est ce que je voudrais faire ici, en commençant par suggérer une série d'explications toutes également plausibles, selon le registre d'interprétation que l'on choisira de privilégier.

LES INTERPRÉTATIONS POSSIBLES D'UN DOUBLE-BIND

Une explication biographique

Sachant qu'aujourd'hui encore, en dépit des critiques répétées à l'encontre de cette sorte d'approche, une majorité d'analystes abordent les productions artistiques dans une perspective que l'on peut résumer par la formule : « l'homme ou la femme et son œuvre », je commencerai, à mon tour, par signaler la possibilité d'une explication d'ordre biographique. D'autant qu'un tel angle d'analyse n'est pas sans intérêt si l'on cherche à expliquer les réserves d'Anish Kapoor vis-à-vis de toute tentative pour définir son œuvre sur la base de ses origines indiennes ou de sa nouvelle identité en Angleterre.

---

8 « En 1979, Kapoor retourna pour une visite en Inde, après quelques années d'absence. Il pense, que dans le passé, on a fait jouer un rôle excessif à ce voyage pour expliquer les développements qui ont suivi dans son œuvre et dans son imagerie (dont on a considéré alors le caractère comme s'il était spécifiquement indien) », *The Tate Gallery 1982-84: Illustrated Catalogue of Acquisitions*, London, 1986.

9 Kapoor insiste sur le fait qu'il n'aime pas ces sortes de classifications, surtout quand elles portent sur ses origines indiennes : « Je pense que nous devons résister à cette catégorisation ; cela ne m'intéresse pas d'être un artiste indien ; je n'ai pas besoin de définition de ce genre à laquelle m'accrocher », entretien avec Farah Nayeri, in *Bloomberg News*, 30 October 2008.

Anish Kapoor n'est pas, en effet, un Indien véritablement typique, à supposer qu'un tel terme ait un sens. Certes son père est bien indien « de pure souche ». Mais son fils le définit toujours par la radicalité de son athéisme ; et c'est déjà beaucoup moins commun en Inde. L'identité de sa mère est aussi plus compliquée. Elle est, en effet, originaire d'Irak et elle est née dans une famille juive. Son père qui était cantor dans une synagogue est venu se réfugier à Bombay à cause de l'antisémitisme régnant en Irak dans les années trente. Cependant, toujours au dire d'Anish Kapoor, la judéité de sa mère s'exprime moins par de véritables penchants religieux que par un sens aigu de son appartenance communautaire. Si de tels faits méritent d'être mentionnés, ce n'est pas seulement parce qu'Anish Kapoor y fait lui-même référence dans plusieurs des entretiens qu'il a donnés ; c'est aussi parce qu'il décrit sa vocation de sculpteur comme étant largement inspirée par la démarche spirituelle qui est la sienne. Et, surtout, de tels faits prennent toute leur importance si l'on y voit la raison principale pour laquelle – alors qu'on le définit régulièrement par son indianité – cette dernière n'en a pas moins toujours été problématique à ses propres yeux, et cela même avant – qu'il ne vienne en Angleterre :

> "*My own particular story, even when I was growing up, was always one of being slightly outside. There are not that many jews in India, and there were none of all at my school. I always felt slightly outside the main social framework*"[10].

D'ailleurs, avant de choisir de s'installer en Angleterre, il résidera d'abord en Israël, où il passera deux années de 1971 à 1973 dans un kibboutz, soit de sa dix-septième à sa dix-neuvième année.

Comme on peut l'imaginer, ce sentiment d'être un *outsider* n'avait pas de raison de se dissiper avec sa venue à Londres. Et ce sentiment survivra pendant la vingtaine d'années qui précédera la naissance de ses enfants :

> "*I found it very disorientating, very difficult… but I think that's an old story, being in a foreign place where one has to reevaluate one'sense of belonging. It took me twenty years to have that sense in London*"[11].

Comme il l'indique aussi, le fait de se marier en Angleterre avec une épouse d'origine allemande ne fera qu'ajouter une trame de plus à l'identité culturelle déjà complexe qui était la sienne. Peut-on considérer dès lors, que l'ambivalence en termes culturels de l'œuvre d'Anish Kapoor puisse au moins partiellement s'expliquer en fonction des complexités de son identité propre ? Il faut bien reconnaître qu'une telle interprétation n'est pas absurde. Elle l'est d'autant moins que dans ses entretiens comme dans les titres qu'il donne à ses œuvres mais aussi dans les explications qu'il offre à leur sujet, il fait fréquemment référence aux différentes traditions spirituelles dont il a pu s'inspirer du fait

10 « Mon histoire particulière a toujours été, depuis mon enfance, de me sentir quelque peu étranger. Il n'y a pas tant de juifs que cela en Inde, et il n'y en avait aucun dans mon école. Je me suis toujours senti légèrement en dehors des normes sociales », Anish Kapoor : smooth operator, in *The Independent*, 24 November 2003.

11 « J'ai trouvé cela très désorientant, très difficile… mais c'est une histoire commune, le fait de se retrouver ainsi dans un endroit étranger, où l'on doit retrouver un nouveau sens d'appartenance. Cela m'a pris vingt ans pour retrouver un tel sentiment », in *Guardian*, 23 September 2006.

de ses origines. Tel est le cas, par exemple, lorsqu'il associe le thème du seuil, fréquent dans son œuvre, avec la tradition judaïque. Mais c'est là précisément que surgit une nouvelle difficulté. Car le fait que son œuvre puisse faire référence à l'hindouisme ou au judaïsme ne signifie pas pour autant, selon lui, que l'on pourrait analyser cette dernière en fonction de sa biographie : "*It does not have anything to do with my psycho-biography*"[12].

Son interprète malin ne se laissera pas pour autant dérouter par une telle déclaration. Certes, il lui faudra bien reconnaître, par exemple, que dans son œuvre Anish Kapoor n'hésite pas à faire référence au christianisme avec lequel il a moins à voir en apparence, qu'à l'hindouisme ou au judaïsme, auxquels il est lié par ses origines. Mais heureusement pour son analyste, une autre dimension tout aussi décisive de sa vie spirituelle ne saurait non plus être ignorée : c'est le fait que la quête intérieure qui l'anime l'ait finalement conduit dans sa maturité, non pas tant à se rapprocher de l'hindouisme ou du judaïsme, comme on pourrait l'imaginer, mais – peut-être pour le plaisir de brouiller encore un peu plus les pistes – à devenir un bouddhiste pratiquant. Or qu'y a t-il précisément de plus bouddhiste que de nier son identité propre et de revendiquer un caractère dépersonnalisé pour son œuvre ? Le problème, une fois de plus, cependant, est qu'Anish Kapoor refuse tout aussi explicitement une telle interprétation quand elle lui est proposée :

> "*I don't want to make buddhist art, he protests. You can't set out to make spiritual art. What a joke. It's either there or not there. You can't make it happen. I don't have an agenda for the work. It would just get in the way*"[13].

Une explication psychanalytique

Faute ainsi d'avoir recours à une explication basée sur une interprétation trop littérale des données factuelles de sa biographie, ne peut-on pas alors procéder à une explication d'ordre plus psychologique ; ou même psychanalytique ? Là, encore, une telle approche ne saurait être écartée *a priori*. Il faut savoir en effet, qu'Anish Kapoor a fait une psychanalyse pendant plus de dix ans et qu'il reconnaît volontiers l'influence décisive de cette dernière dans sa vie comme sur son art. Par ailleurs, les titres qu'il a donnés à certaines de ses œuvres, tout autant que le caractère plus ou moins évocateur de plusieurs d'entre elles, peuvent laisser penser qu'il s'agit, en effet, d'une bonne voie d'interprétation. Une telle perspective n'a d'ailleurs pas entièrement échappé à ses interprètes, comme le montre bien le sous-titre d'un article consacré à son œuvre dans le *Guardian* : "*Sculptor Anish Kapoor invites Simon Hattenstone to his studio to talk size, price tags and whether his art is really about vaginas*"[14]. Le problème, cependant, est que l'on ne saurait aller trop loin dans cette direction sans trahir, une fois de plus, le point de vue d'Anish Kapoor. Car tout comme en ce qui concerne son identité culturelle, il a beau être le premier à admettre que la psychologie et la sexualité jouent un rôle dans son œuvre, il n'en refuse pas moins systématiquement l'idée que l'on pourrait la déchiffrer en termes de ses pulsions sous-

12 « Cela n'a rien à voir avec ma psycho-biographie », *ibid*.

13 « Je ne veux pas faire d'art bouddhiste, proteste-t-il ! Vous ne pouvez pas décider comme cela de faire de l'art religieux (*spiritual*), Quelle plaisanterie. C'est là ou ça n'y est pas. Mais cela ne dépend pas de vous. Je n'ai pas d'agenda dans mon travail. Ce ne serait qu'une gêne », *ibid*.

14 *Guardian*, 23 September 2006.

jacentes. Et s'il admet la possibilité, que des sentiments intimes puissent jouer un rôle décisif dans son inspiration, c'est – d'une manière tout à fait caractéristique de lui – en soulignant, par exemple, le rôle qu'ont pu jouer certaines sensations qu'il avait dans le genou, dans la genèse de l'une ou l'autre de ses œuvres, mettant l'accent ainsi sur une explication d'ordre plutôt biomorphique que purement psychanalytique.

Une explication interne à l'histoire de l'art

Peut-être alors qu'à défaut d'une interprétation qui passe par la biographie personnelle de l'artiste ou par son inconscient, il faudrait adopter la sorte d'approche privilégiée, par exemple, par Ernest Gombrich ; et analyser l'œuvre d'Anish Kapoor en fonction de la place qu'elle occupe plus généralement dans l'histoire de l'art, sans trop chercher à y voir la seule expression d'un milieu, d'une période ou d'un artiste particulier. Il n'est pas difficile de montrer, là encore, qu'une telle stratégie d'interprétation peut sembler féconde. Notre artiste, toujours aussi peu avare en informations sur lui-même ou sur son œuvre, a donné, en effet, de nombreuses indications sur les artistes qu'il admire ou qui ont pu l'influencer, à une période ou une autre de sa carrière. C'est ainsi, par exemple, qu'il reconnaît toujours généreusement ce qu'il doit au maître qui l'a formé – Paul Neagu – un sculpteur d'origine roumaine. Disciple direct de Brancusi, celui-ci est resté peu connu du grand public, mais il a joué un rôle central dans l'apprentissage de toute la génération de sculpteurs formés en Angleterre, à la même époque qu'Anish Kapoor. Et ce dernier décrit aussi avec beaucoup d'acuité ce qui le rapproche mais aussi ce qui le distingue d'autres grands artistes comme Brancusi ou Barnett Newman à qui il voue une admiration particulière.

On peut reprendre, de ce point de vue, la question du symbolisme sexuel dans son travail de sculpteur. Il est remarquable de constater, en effet, non seulement l'importance centrale qu'il a toujours accordée aux notions de vide, d'espace interne ou de cavité dans ses créations ; mais aussi la manière dont il a toujours accepté d'y reconnaître une forme de symbolisme lié à la « féminité ». "*My art is upside down and inside out. I've always said that. You might be quoting me there, hahahaa*"[15]. Ce faisant, il y voit moins, comme on l'a vu précédemment, une caractéristique « freudienne » de son œuvre qu'une position esthétique fondamentale, qui l'oppose à la conception dominante caractéristique, selon lui, du « modernisme » en sculpture : "*I would say that to make new art, you need to make new space. The modernist space, all the great modern art, has been like the rocket, phallic onwards and upward*"[16]. Il contraste ainsi ses créations, en partant de cette opposition entre masculin et féminin, avec celles de Brancusi plus représentatives, à ses yeux de la tendance opposée. Et cette sorte de contraste est plus évidente, encore, quand on contraste son travail à celui d'Antony Gormley, dont le nom est pratiquement toujours évoqué avec le sien quand il s'agit de nommer les deux ou trois sculpteurs contemporains les plus influents dans l'Angleterre d'aujourd'hui. On peut souligner aussi que Kapoor voit dans un tel contraste, non seulement, une caractéristique du passage du modernisme à une autre

15 « Mon art est sens dessus, sens dessous, et tourné de l'intérieur vers l'extérieur. Vous pouvez me citer sur ce point : ahahah », *ibid*.

16 « Je dirais que, pour faire un art qui soit nouveau vous devez créer une autre notion de l'espace. L'espace moderniste, tout l'art moderne, en fait, est comme une fusée phallique, allant de l'avant et vers le haut », *ibid*.

forme de modernité dans le domaine esthétique, mais aussi le signe d'une évolution plus fondamentale qui caractérise notre société dans son ensemble. C'est ainsi qu'il n'hésite pas à comparer la manière dont il s'efforce de créer de nouveaux espaces à ce qui se passe, par exemple, avec l'Internet.

Or, il ne faudrait pas dénoncer trop rapidement la naïveté d'une telle opposition entre un art féminin et un art masculin ; et les implications qu'en tirent, non seulement des critiques en mal d'interprétations, mais Anish Kapoor lui-même. En effet, Svetlana Alpers, a remarquablement montré dans un de ses ouvrages sur Rubens comment l'opposition, largement arbitraire d'ailleurs dans ce cas, entre un Rubens plus féminin et un Poussin plus masculin, avait profondément structuré l'histoire de l'art et le goût en peinture à partir du XVIII[e] siècle en France et en Europe[17].

Une explication en termes de sociologie de l'art

Après l'histoire, cependant, venons-en maintenant à la sociologie de l'art. Comme dans le cas des autres approches mentionnées jusqu'alors, il n'y pas de doute que l'on peut éclairer certains aspects de la réception initiale de l'œuvre d'Anish Kapoor, en la situant plus généralement par rapport à la place occupée par les artistes originaires de l'Empire dans l'histoire de l'art moderne et contemporain en Grande-Bretagne. Sans pouvoir trop entrer ici dans le détail d'une telle analyse, on peut distinguer deux ou trois étapes relativement distinctes dans l'évolution qui a pris place, de ce point de vue, au cours des récentes décennies.

Jusqu'au début des années quatre-vingt, en effet, une majorité d'artistes originaires de l'ancien Empire Britannique ont souffert de la situation qui leur était faite dans la métropole, vécue par beaucoup d'entre eux comme une alternative peu réjouissante entre le risque d'être marginalisés et celui de se voir catalogués dans des cases ethniques qu'ils ne revendiquaient pas nécessairement[18]. À partir des années quatre-vingt, cependant, ces mêmes artistes vont réagir de manière contrastée au sort qui leur est fait. Soit qu'ils reprennent à leur compte, mais en les assumant totalement désormais, les formes d'assignation ethnique qui avaient pu peser sur eux (*black art*[19]) ; soit qu'ils manifestent, au contraire, avec une énergie renouvelée, leur refus de voir juger leurs travaux en fonction de leur identité ou de leurs origines spécifiques[20]. La dernière étape, enfin, qui débute au début des années quatre-vingt-dix va se caractériser par la place toujours plus centrale accordée aux artistes d'origine non occidentale dans l'art contemporain. Or, c'est au cours de ces deux dernières périodes que l'œuvre d'Anish Kapoor a été d'abord reconnue ; puis que son importance n'a cessé de croître, jusqu'à atteindre, aujourd'hui, le firmament de la renommée artistique. Aussi, à condition de garder en tête la périodisation que je viens d'esquisser, peut-on mieux comprendre certaines des raisons sociologiques de son succès.

---

17 Voir Alpers (1996).

18 Un témoignage en même temps que l'une des plus importantes réflexions à propos de cette période se trouve dans Khan (1976).

19 Voir Chambers, Bailey, Baucom and Boyce (2005).

20 Exposition : *The other story: Afro-Asian Artists in Post War Britain* (Rasheed Aareen, 1989).

Le milieu de l'art contemporain en Angleterre, aujourd'hui, est largement gouverné, en effet, par le « politiquement correct », même si ce terme n'a pas tout à fait le même sens dans ce pays qu'aux États-Unis[21]. Aussi, dans un tel contexte, les responsables artistiques doivent-ils éviter fondamentalement deux écueils : le premier d'entre eux serait d'ignorer ou de ne pas valoriser suffisamment les artistes d'origine non occidentale. Mais le deuxième défaut, jugé tout aussi grave désormais, serait de les « exotiser » indûment[22]. Or l'une des caractéristiques les plus manifestes de l'œuvre d'Anish Kapoor est de permettre précisément d'éviter ces deux écueils. Quoi que puisse dire Anish Kapoor à ce sujet, il était évident, aux yeux de tous, surtout dans les années quatre-vingt, que son œuvre était celle d'un artiste d'origine « indienne » et que c'était à cette aune que l'on devait la considérer. Aussi, ses origines ont-elles certainement accru sa légitimité dans le milieu de l'art contemporain, à l'époque où son œuvre commençait de percer. Mais, en même temps, pour l'ensemble de raisons que j'ai brièvement décrites, ses interprètes pouvaient aussi légitimement insister à sa suite, sur le fait que son œuvre transcendait, en réalité, toute identité précise. Ainsi, avec son œuvre, l'inconciliable pouvait-il sembler miraculeusement concilié, à la grande satisfaction de tous dans les milieux de l'art contemporain.

Faut-il en conclure, dès lors, que le succès d'Anish Kapoor s'expliquerait essentiellement par la subtilité de son « positionnement » en termes de "*political correctness*" ? Une telle analyse serait, en réalité, fondamentalement injuste : d'abord parce que l'on ne peut douter que son œuvre doive son importance véritable à sa force comme à son originalité intrinsèque. Mais sociologiquement non plus, une telle interprétation n'est pas vraiment tenable, dans la mesure où son succès a très vite dépassé le seul milieu de l'art et de ses connaisseurs ; et que sa popularité – comme celle, d'ailleurs, d'Anthony Gormley, aujourd'hui – a rapidement atteint un public qui se soucie fort peu de distinguer ce qui serait politiquement correct de ce qui ne le serait pas. Aussi faut-il changer, une dernière fois, de perspective pour comprendre véritablement, à mon sens, ce qui se joue dans l'œuvre de ce grand artiste.

RELANCE

Étant donné la défiance systématiquement affichée par Anish Kapoor envers toute dimension narrative, dans son travail de créateur, le principe même de sa collaboration avec Salman Rushdie, à l'occasion d'une œuvre intitulée *Blood Relations, or an Interrogation of the Arabian Nights*, présentée à la Lisson Gallery de Londres, en 2006, peut sembler problématique. Cette dernière consiste, en effet, en un grand coffrage de bronze au fond duquel se trouve une sorte de magma rouge, qui suggère nettement l'image d'un tas d'entrailles sanguinolentes. L'évocation n'est pas arbitraire puisqu'elle fait effectivement écho à un extrait de texte rédigé par Salman Rushdie – gravé sur le bord extérieur

21 Certaines provocations (à connotation sexuelle ou politique, notamment) y sont admises, en particulier, plus aisément.

22 Une telle réserve s'impose dans la mesure où rien n'interdit, en revanche, aux artistes d'origine occidentale de jouer eux-mêmes sur l'exotisme, de manière plus ou moins parodique, avec différentes formes d'exotisme.

du coffrage – et qui introduit un récit des *Mille et une nuits* au cours duquel quantité de vierges sont violées et assassinées. Comment interpréter dès lors cette pièce, qui est destinée à rester, selon les dires mêmes de l'artiste, une exception dans son œuvre ?

La première explication qu'en donne Anish Kapoor renvoie à des données purement circonstancielles : à savoir, à son amitié de longue date avec Rushdie, originaire comme lui de Bombay ; et à leur désir réciproque de faire quelque chose ensemble, depuis plus de vingt ans maintenant. Mais cela n'empêche pas Anish Kapoor de rester fidèle à sa propre démarche. C'est ainsi qu'il explique, au cours d'un entretien, que l'idée précise de cette œuvre est venue, en fait, dans un premier temps, à Rushdie, après que ce dernier a vu, dans son atelier, un ensemble de peintures dont la couleur rouge était encore dégoulinante. Ainsi même, dans ce cas, son travail ne saurait être considéré comme le support ou l'illustration d'un récit antérieur. Il en est aussi bien l'inspiration.

Mais d'autre part, aussi, Anish Kapoor explique avoir conçu cette œuvre « comme une espèce de sanctuaire ». Il insiste, en particulier, sur le fait que « dans la partie du monde d'où il vient » on fait communément des circumbulations autour des lieux sacrés. Et il établit un parallèle avec la manière dont on doit effectuer six fois et demi le tour du coffrage en bronze pour être en mesure de déchiffrer le texte de Rushdie. Mais, c'est véritablement à ses yeux, la manière même dont s'opère une telle déambulation qui constitue la clé d'interprétation de cette œuvre. Car, comme il le fait remarquer, l'exigence incontournable des rites de circumbulation en Asie est de devoir les effectuer dans le sens inverse de celui des aiguilles d'une montre. Or ce qui caractérise la circumbulation autour de cette œuvre est qu'elle doit tout aussi impérativement se faire dans le sens contraire, car c'est la seule manière possible, en effet, de déchiffrer le texte de Rushdie, rédigé en anglais, et lisible donc seulement en tournant autour de cette dernière dans le sens des aiguilles d'une montre.

Ainsi, quand on lui demande de s'expliquer au sujet de cette œuvre, Anish Kapoor ne semble pas vouloir s'attarder sur les connotations contemporaines que l'on pourrait aisément associer, par ailleurs, à la citation de Rushdie. Les seules significations symboliques qui semblent devoir vraiment l'intéresser, relèvent d'une logique d'interprétation qui – à l'instar de celle que l'on vient de mentionner dans ce cas – est susceptible de déjouer, en apparence, aussi bien sa culture d'origine que celle à laquelle il a choisi de participer.

UNE RÉSERVE DE SENS

J'étais parti de l'idée que semblait exister une sorte de malentendu et de décalage permanent entre Anish Kapoor et ses interprètes : ces derniers ne cessant de revenir sur les origines et la biographie de ce dernier pour expliquer son œuvre alors que lui-même semblait éprouver un malin plaisir à multiplier les indices qui invitent effectivement à privilégier de telles explications, tout en s'en démarquant, par ailleurs, immédiatement. Mais j'espère avoir aussi montré maintenant qu'un tel décalage, loin de marquer l'existence d'un authentique malentendu entre Anish Kapoor et son audience donne, peut-être, au contraire, la raison fondamentale de son succès, aussi bien auprès des critiques qu'auprès

du public ordinaire. Le génie particulier d'Anish Kapoor réside, en effet, dans l'art avec lequel ses sculptures parviennent à échapper à toute référence établie, sans jamais cesser pour autant d'en suggérer de nouvelles.

Bien entendu, en insistant sur cette dimension de l'œuvre d'Anish Kapoor, je ne fais, en apparence, que revenir à l'une des caractéristiques traditionnellement mentionnées pour définir le génie artistique, à partir de l'époque romantique, en particulier : c'est-à-dire à la capacité supposée de ce dernier à transcender toute forme de déterminisme social, culturel ou historique pour s'adresser directement à chacun d'entre nous. Mais l'originalité d'Anish Kapoor est, peut-être, précisément de s'en tenir fermement à une telle conception de l'artiste universel dans le contexte culturel d'aujourd'hui où l'idée même d'autonomie artistique est généralement considérée avec la plus grande suspicion[23]. Car ainsi que je l'avais fait remarquer au début de cet article, la conséquence de la mondialisation a moins été, jusqu'à présent, de promouvoir de nouvelles figures de l'artiste universel que d'universaliser la figure de l'artiste. Dans un tel contexte, la problématique dominante est celle qui consiste à analyser les trajectoires des artistes et leurs œuvres en fonction d'une dialectique entre le local et le global, l'ethnique et le cosmopolitique, le particulier et l'universel. La force d'Anish Kapoor, au contraire, réside dans la résolution avec laquelle il parvient à défier une telle logique, d'une part, en réfutant toute forme de sociologisme interprétatif, mais, d'autre part, aussi, en revendiquant pour son œuvre une apparente absence de signification qui capte d'autant plus l'attention que ses créations – et, même, souvent, les titres qu'il leur donne – ne cessent de solliciter, au contraire, les interprétations les plus variées.

In fact,
I feel very passionately
that I do not have anything to say as an artist
that the moment I do have something to say,
the game is lost,
the space is closed up[24]

. . . . . .

Références bibliographiques

ALPERS Svetlana (1996) *La création de Rubens,* Paris, Gallimard.
BAILED David, BAUCOM Ian and BOYCE Sonia Eds (2005) *Shades of Black: Assembling Black Arts in 1980s Britain*, Durham, Duke University Press.
CELANT Germano (1996) *Anish Kapoor*, Milan, Éd. Charta.
FOSTER Hal (2005) *Design and Crime (and other diatribes)*, London, Verso.
KAPOOR Anish (1998) *Berkeley*, Univ. Of Cal. Press.
KHAN Naseem (1976) *The art Britain ignores: the Art of Ethnic Minorities in Britain*, London, Community Relations Commission.
The Tate Gallery 1982-84: Illustrated Catalogue of Acquisitions (1986), London.

23 Voir, à ce sujet, les analyses stimulantes de Hal Foster (2005).

24 BBC Radio 3 Interview d'Anish Kapoor par Joan Bakewell, Jan 5th, 2001.

Illustration 1 : *Sky Mirror* d'Anish Kapoor au Rockfeller Center, New York, 2006.

© Striatic (source : http://www.flickr.com/photos/striatic/271100458/)

Illustration 2 : *Cloud Gate* d'Anish Kapoor au Millenium Park, Chicago, 2006.

© Thatwaszen (source : http://www.flickr.com/photos/thatwaszen/221197178/in/set-72157594399563666/)

REMI 2009 (25) 2 pp. 69-82

Anish Kapoor et ses interprètes
De la mondialisation de l'art contemporain à une nouvelle figure de l'artiste universel

Denis VIDAL

Cet article fait référence à l'œuvre d'Anish Kapoor, l'un des plus grands sculpteurs contemporains. Plusieurs critiques ont cherché à expliquer son travail par son origine ethnique et sa vie en Grande-Bretagne. Mais lui-même a toujours refusé ces interprétations. L'auteur montre comment, dans une époque où « mondialisation » et « identité » semblent faire si bon ménage, des artistes n'en existent pas moins qui, non seulement, refusent de se prêter à un tel jeu, mais renouvellent aussi, chacun à sa façon, la figure de l'artiste « universel » pour notre temps.

Anish Kapoor and his Critics
The Making of a Contemporary Universal Artist

Denis VIDAL

This article focuses on the work of the famous sculptor Anish Kapoor. Various commentators have tried to explain his work in terms of his ethnic origin and his life in Britain. But he himself has always resisted such interpretations. By doing so at a time when globalisation and quest for identity seem to go hand in hand, he is a fascinating example of an artist who defies this trend and attempts to renew, in his own terms the ideal of the "universal" artist for our time.

Anish Kapoor y sus intérpretes
De la globalización del arte contemporáneo a una nueva figura del artista universal

Denis VIDAL

Este artículo se refiere a la obra de Anish Kapoor, uno de los más grandes escultores contemporáneos. Algunos críticos trataron de explicar su trabajo en términos de origen étnica o de vida en el Reino Unido. Pero el nunca acepto a estas interpretaciones. Tomar esta posición en estos tiempos, cuando globalización y afirmación identitaria parecen darse la mano hace de Anish Kapoor un ejemplo de artista que, negándose a aceptar este juego, construye a su manera un nuevo ideal de artista universal para nuestro tiempo.

Exils décalés
Les registres de la nostalgie dans les musiques palestiniennes au Liban

Nicolas PUIG*

« – Et la nostalgie d'un hier ?
– Le penseur ne s'y intéresse que pour comprendre l'attrait de l'étranger pour les outils de l'absence.
Quant à moi ma nostalgie est un conflit sur un présent qui saisit le lendemain par les couilles ».
Mahmoud Darwish, « Exil (4). Contrepoint (pour Edward Saïd) », *Comme des fleurs d'amandier ou plus loin*, Actes Sud, 2007, p. 129.

« Je vois le tatouage des souvenirs autour de moi
ici le Christ est passé
mes douleurs ont étreint le temps
je suis devenu la tendresse
il est devenu le silence ».
Katibé Khamsé (*Cinquième phalange*), Silat Rahem (*Cordon ombilical*), (Adb-al-Rahman Josim/C4 with Molotov). Extrait de *Ahla Fik Bil Moukhayyamat* (Bienvenue dans les camps), Incognito, 2008[1].

INTRODUCTION : L'EXIL EN SOI

Exil et refuge

Edward Said dans une réflexion sur l'exil constate que celui-ci, intégré à la culture moderne comme un thème puissant bien qu'il soit « terrible à vivre », doit être distingué du refuge : « le mot *réfugié* a pris une portée politique, et évoque de vastes troupeaux d'individus innocents et désorientés, ayant besoin d'une aide internationale

* Anthropologue à l'IRD (URMIS), Centre de recherche d'Île-de-France, 32 avenue Henri Varagnat, 93143 Bondy Cedex, nicolas.puig@free.fr.

1 Traduction Zad Moultaka (2009), *La pensée de midi. Les chants d'Orphée, musique et poésie,* 28, p. 176.

urgente, alors qu'*exilé* implique (…) une forme de solitude et de spiritualité » (2008 : 250). La question que l'on peut dès lors se poser concerne la possibilité de discerner l'exilé derrière le réfugié, c'est-à-dire substituer à la vision « d'immenses fragments d'humanité [qui] errent » (2008 : 245) celle d'individus qui tentent d'avoir prise sur leur temps et sur leur vie malgré les dispositifs hétéronomes qui entravent leur aptitude à se déplacer et plus généralement leurs facultés citoyennes. Alors seuls au milieu de milliers d'autres, ceux-là ressentent certainement la douleur de l'exil et en développent probablement bon nombre d'angoisses comme quelques aptitudes à investir les interstices des sociétés « d'accueil ». Ils doivent tracer le chemin d'une existence digne dans le maelstrom des injonctions politiques et militantes, les diverses stigmatisations et l'incertitude chronique liée à leur situation.

Exil et musique

Au sein des différentes productions culturelles participant de « l'impératif moral de se souvenir » (Picaudou, 2006 : 27), la musique joue un rôle spécifique. En premier lieu, elle comprend une dimension symbolique qui « fait *résonner* à partir de la réalité sonore, ou de certains de ses aspects, des signifiés non musicaux, notamment sociaux ou politiques » (Martin, 2005 : 29). La musique est un art signifiant : ses pouvoirs d'évocations découlent de référents partagés élaborés au sein des différentes générations. Par exemple, les marches militaires orientalisées renvoient chez les Palestiniens aux années de la révolution, période d'agitation politique, militaire et idéologique intense dont beaucoup au Liban voient la fin en 1982 avec l'invasion israélienne puis l'expulsion de Yasser Arafat et de son armée. La destination de la musique est ici clairement identifiée par une forme musicologique particulière et par des contenus politiques explicites. De même, l'emploi d'une forme musicale poétique chantée, le *mawwâl*, pour dénoncer la destruction d'un camp et en pleurer les victimes civiles, comme ce fut le cas lors de la bataille de Nahr al-Bared en 2007[2] fait jouer des référents émotionnels construits sur l'établissement de familiarités sonores et de sentiments modaux qui conduisent à assimiler une gamme à un ressenti spécifique[3].

Des musiques patrimoniales, politiques, nationalistes ou encore de variétés (romance, rap, chansons à texte, etc.) font ainsi appel d'une part à des habitudes d'écoute qui fabriquent des familiarités avec des univers sonores et sollicitent d'autre part diverses cordes émotionnelles inscrites dans des temps diversifiés dans lesquels le souvenir individuel et la mémoire du groupe sont imbriqués. Aussi, dans la situation spécifique des

2 Entre les mois de mai et de septembre 2007, une intense bataille a opposé l'armée libanaise au *fath al-islam*, un groupe de jihadistes (partisans violents d'une version politique réactionnaire et déterritorialisé de l'islam) infiltré dans le camp. Cela a conduit au déplacement de l'ensemble des habitants, environ 30 000 personnes qui, dans des conditions extrêmement précaires, ont été accueillies en majorité dans le camp voisin de Baddawi, à proximité de la ville de Tripoli. Le camp de Nahr al-Bared a été partiellement détruit durant les combats.

3 Ainsi, par exemple, le mode *nahawand*, gamme mineure, dont la couleur sombre appel un sentiment de tristesse ; mais cette question mériterait une analyse plus fine : André Boucourechliev souligne la stéréotypie limitée du sens psychologique sans commune mesure avec le sens musical, c'est-à-dire l'étroitesse de la transcription de la musique en sentiment.

Palestiniens au Liban[4], les pratiques culturelles liées à la musique, que ce soit l'écoute, privée ou dans une salle de spectacle, ou la pratique en tant qu'amateur ou professionnel, constituent un vecteur au moyen duquel les individus perçoivent leur propre trajectoire et agissent sur leur quotidien. L'expression de l'exil à travers des formes musicales variées fait émerger des souvenirs douloureux, des ressentis, des usages politiques et sociaux et elle renvoie à des temporalités collectives et individuelles.

Exil et Nostalgie

Les cultures palestiniennes sont irriguées par le traumatisme de 1948, année de l'exode de plus de 700 000 personnes dont une partie s'implante alors durablement au Liban. Les mémoires sont travaillées par cet événement de la *nakba*, la catastrophe, selon différentes modalités qui recouvrent des conflits de leadership politique et des enjeux individuels de récit (Picaudou, 2006). Les contenus culturels sont orientés vers la situation d'exil, mettant en scène la patrie perdue et instillant le sentiment de nostalgie au cœur du ressenti collectif. Les mélodies comme les contenus sont particulièrement propices à générer des émotions et à entretenir le souvenir d'une terre et d'un mode de vie que désormais bien peu ont directement connu. La charge émotionnelle de la musique est si forte que Marc Breviglieri rappelle qu'il fut un moment question « d'interdire aux mercenaires de chanter ou de siffler des airs musicaux rappelant la terre d'origine, car ils semblaient accroître considérablement le sentiment nostalgique et ses pathologies conséquentes ». On avait en effet remarqué que les montagnards Suisses engagés au combat dans les plaines souffraient d'une forme aiguë de nostalgie (2009, à paraître). Rousseau indique ainsi que les autorités helvétiques firent proscrire l'exécution du « Ranz des vaches » par leurs troupes en campagne car il poussait à la désertion ceux qui l'entendaient[5]. L'entretien d'un sentiment de nostalgie prenant place autour d'un petit nombre de référents et de symboles est à relier directement aux temporalités de l'exil, à la façon dont il est ressenti chez les différentes générations de réfugiés et sur le devoir de mémoire qui lui est lié. La production culturelle sert directement ou indirectement ce projet, elle peut coller au plus près du travail mémoriel, alimenter le nationalisme et le combat politique, comme s'emparer de thématiques contemporaines sur les conditions de vie et sur la situation dans les camps. Mais elle sert également des enjeux plus personnels d'émancipation et de sortie des ordres collectifs et la nostalgie qui apparaît alors est développée par les individus à propos de leur parcours, des temps et des âges de leur vie propre.

Nous nous intéresserons ici à la pratique de la musique en contexte militant et à la façon dont elle agence élan collectif et allant individuel ou comment dans des cadres formalistes les musiciens se ménagent des espaces plus personnels. Après avoir décrit

4 Sans développer un sujet complexe, signalons que la présence palestinienne au Liban pose problèmes pour différentes raisons notamment liées à la guerre civile qui a laissé de forts ressentiments réciproques. Il existe du point de vue législatif toute une série de restriction portant sur les droits sociaux des palestiniens (logement, emploi et santé notamment) qui conduit à accroître la mise à l'écart. Voir notamment le dossier coordonné par Kamel Doraï et Nicolas Puig (2008) Palestiniens en/hors camps. Formes sociales, pratiques des interstices, *Asylons*, 5, [http://www.reseau-terra.eu/rubrique146.html].

5 Cité par Jean-Marie Donegani (2004), p. 6.

les arts militants, politiques et identitaires, je propose de nous arrêter sur un parcours singulier, celui d'Ahmad qui est musicien, membre d'un groupe affilié au Front Populaire de Libération de la Palestine spécialisé dans les musiques politiques et folkloriques ; il en est même le leader puisqu'il assure la ligne mélodique des chansons au clavier (appelé dans le monde arabe *urg*, orgue). À partir de l'expérience d'Ahmad, je souhaite montrer qu'il existe des moments où l'on se dégage du corset de l'encadrement culturel de l'expression et qu'il existe ainsi des superpositions de l'émotion du vécu à l'émotion collective : la question n'étant pas celle de la sincérité ou de l'authenticité de l'engagement mais celle de l'imbrication des registres, ce qui au demeurant rend caduque le dualisme entre perspective politique et apolitisme.

Partant, l'un des objectifs de ce texte est de comprendre de quelle façon chacun se débrouille avec cet impératif moral du souvenir dont il était question dans les premières lignes et comment est individualisée la nécessité du soutien à la cause palestinienne, *a fortiori* dans le cas d'acteurs de la politique culturelle nationale, fût-elle éclatée entre différentes organisations concurrentes ou alliées.

ESQUISSE DES ARTS DE LA RÉVOLUTION

Les musiques et les danses liées sous une forme ou une autre à la cause palestinienne constituent un vaste ensemble que l'on peut nommer les arts de la révolution. Les contenus varient selon les courants politiques et l'ensemble de ces activités détermine un style culturel spécifique, un peu daté, voire « ringard » aux yeux notamment d'une partie des membres des nouvelles générations comme à ceux des élites culturelles qui dénoncent l'essoufflement de la créativité liée à la rhétorique de la cause. Les grands chanteurs qui chantaient la nostalgie de la terre ou encore les Hommes de la patrie, à l'instar de Abou Arab se font vieux[6], et les orchestres qui galvanisaient les foules durant la première intifada (1987-1993) à l'instar de Sabreen, dont celle qui en fut la chanteuse durant vingt ans, Kamelia Jubran, vit désormais en Suisse où elle expérimente de nouvelles formes musicales, sont en perte de vitesse. De nos jours, au Liban, la musique nationaliste et patrimoniale (*turathiyyé*) est jouée par des orchestres spécialisés insérés quasi-exclusivement dans l'espace social des camps et qui évoluent dans leur grande majorité sous l'influence des organisations politiques.

Les contenus se divisent en deux grands types : la chanson nationaliste et politique qui traite de la patrie, de l'attachement qui lui est porté, du désir de paix et qui critique des points politiques (lutte contre le sionisme et l'impérialisme notamment) et le folklore représenté par les chansons du patrimoine palestinien augmenté de nouvelles compositions et par les danses traditionnelles (*dabké*)[7].

---

6 Même si ce dernier s'est produit dans le camp de Nahr al-Bareed en 2009 en soutien aux habitants.

7 Certains musiciens comme Baha Hassoun, fondateur du groupe *al-hadi lil-ughniyya el-filastinyyé* (le conteur pour la chanson palestinienne), ou encore Mohamed Qassab, se sont engagés dans un travail de modernisation du patrimoine de façon à le rendre plus accessible aux jeunes générations. Par ailleurs, un courant de *debké* électrifiée se développe dans le cadre des musiques commerciales de variété.

On trouve la première trace d'une organisation fédérant les artistes réfugiés au Liban en 1973 avec la création d'une « institution du théâtre et des arts populaires palestiniens » qui comprend le chant et la musique. Elle est créée dans le contexte politique de l'arrivée des Palestiniens de Jordanie qui en furent expulsés en 1970 à la suite d'affrontement avec l'armée du roi Hussein, événement resté dans l'historiographie palestinienne comme le « septembre noir ». L'actuelle « Union des artistes palestiniens » (*ittihad al-fannanîn al-filastiniyyîn*) est issue d'une fusion des différentes institutions culturelles mises en place par l'OLP. En 1981, peu avant l'invasion israélienne, les institutions culturelles se regroupent et un bureau de dix membres est élu. L'année suivante, neuf quittent le Liban du fait de la guerre et seul l'un d'entre eux restera, Mohamed S., diplômé en études supérieures de théâtre. Il devient alors le seul président de l'Union. Réélu en 1988, il commence au sortir de la guerre (1990), à organiser l'activité culturelle de l'OLP autour de troupes de musique, de danse et de théâtre qui sont constituées dans la plupart des douze camps que compte le Liban. L'Union est le principal levier de cette organisation et elle regroupe de nos jours dix orchestres et compte trois cents artistes, musiciens, chanteurs, danseurs et acteurs encartés. L'orchestre phare de l'Union est la *Firqat hanin lil-unghniya al-filastiniyya* (l'Orchestre « nostalgie de la chanson palestinienne ») fondée en 1999 et qui compte une trentaine de musiciens et chanteurs. Il est relativement bien doté[8], ce qui lui permet de recruter des professionnels libanais, à l'instar par exemple de l'actuel flûtiste (*nay*, flûte de roseau), pour palier au manque de musiciens d'origine palestinienne. La troupe participe régulièrement à des festivals au Liban comme à l'étranger et elle est la plus représentative des institutions culturelles palestiniennes œuvrant depuis le pays du cèdre[9]. Les orchestres de chansons religieuses et politiques « voyagent » dans d'autres milieux. La *Firqat al-Wa'd* (l'orchestre de la promesse) est basée à Tripoli et réunit des chanteurs et musiciens (piano électrique, dit *urg* et percussionnistes) libanais et palestiniens. Elle s'appuie sur des milieux islamistes palestiniens et libanais de Tripoli. Le leader du groupe est un cheikh originaire de Nahr al-Bared que l'on dit proche du *Hamas*. L'orchestre se produit dans des commémorations religieuses et anime les mariages à la mode islamique, très prisés dans les milieux conservateurs depuis quelques années. Il voyage régulièrement en Syrie (où est exilé Khaled Michaal, le responsable du bureau politique du *Hamas*) pour animer des festivals et commémorations politiques. Le groupe est bien organisé et bénéficie de certains moyens, ce que me confirme indirectement le Cheikh W. quand je lui demande s'il enregistre dans l'un des home-studios du camp de Baddawi :

> *« On enregistre dans des studios bien plus classes, à Tripoli, des studios au niveau de Beyrouth. J'ai enregistré dans le studio où a enregistré Najwa Karam (célèbre chanteuse contemporaine). L'heure est à 60 dollars ».*

En revanche, le *Hamas* ne semble pas contribuer au financement des activités

8 Ce qui ne va pas sans susciter de petites jalousies au sein des acteurs culturels palestiniens dont l'un me confiait que le succès de Hanin était lié au fait que l'orchestre est localisé à Saïda, les répétitions se faisant à proximité du camp de Ayn el-Héloué, or : « c'est là-bas qu'est le pouvoir ». C'est en effet à la suite de l'éviction totale de l'OLP au Nord et à Beyrouth que l'organisation s'est implantée à Saïda. Par ailleurs, la gestion de la culture palestinienne au sein de l'Union des artistes palestiniens ne fait pas l'unanimité, y compris au sein même des sympathisants de l'OLP.

9 Ces éléments sont issus d'un entretien avec le président de l'Union des artistes palestiniens, novembre 2005.

culturelles selon le Cheikh qui au passage raconte les débuts de la troupe :

– NP : « *Et dès le début en 1993, l'orchestre était lié au* Hamas ».

– Cheikh W. : « *Euhhhhh. Ce n'est pas lié au* Hamas*, ni en 1993, ni maintenant. Sincèrement, honnêtement, il n'y a aucun soutien du* Hamas*. Jamais, c'est incroyable ! Comment ça a commencé en fait, c'était un groupe d'étudiants. J'étais en seconde et les autres membres de l'orchestre en première. Alors, moi j'écrivais de mon côté, eux ont commencé sans moi en 1992. Mais ils imitaient, ils n'écrivaient pas, ni ne composaient. Ils entendaient un hymne d'un autre orchestre, ils le répétaient. Ils ne composaient et ne produisaient pas. Moi j'ai proposé de composer et de produire, ils m'ont dit comment ? Je leur ai dit, moi j'ai des choses. Ils ont pensé que j'étais très jeune pour ça, c'est vrai, j'avais 17-18 ans. Mais j'avais des hymnes tout prêts. Alors ils les ont écoutés, ça leur a plu. On a commencé à cette période, on s'est promis de ne chanter que nos propres chansons. On a commencé à écrire, composer et chanter et de là est venue notre spécificité. Et ce n'est pas donné à n'importe quel orchestre de l'imiter. Il faut que tu crées de toi-même et grâce à Dieu, après ça on est devenu une école, que ce soit au Liban ou dans le monde arabe. Et je n'exagère pas en disant que Dieu nous a permis d'être diffusés dans les régions étrangères et européennes* ».

– N.P. : « *En Palestine aussi ?* »

– S.W. : « *En Palestine, avec beaucoup de fierté, oui. On participe au projet de libération par les mots* ».

Ainsi, si une partie des musiciens est regroupée dans l'Union des artistes palestiniens, d'autres préfèrent trouver d'autres lieux pour exercer leur talent car, ainsi que cela me fut résumé, « après on dit que tu es avec Yasser Arafat ».

Il existe de la sorte une vingtaine d'orchestres relativement stables qui dépendent des organisations politiques. Celles-ci sont plus ou moins généreuses, en général leur soutien est minimal et leurs rétributions permettent dans le meilleur des cas d'offrir aux musiciens un petit complément à leur salaire (à supposer qu'ils en aient un). Il n'est pas rare que ceux-ci travaillent en parallèle dans des cafés et restaurants des villes libanaises ou encore qu'une partie d'un orchestre politique se convertisse en troupe de *zaffé*, du nom de la procession de mariage au cours de laquelle des musiciens et des danseurs entourent les époux, et se mette à courir le cachet. Les autres se débrouillent comme ils peuvent dans différents domaines comme la construction, la restauration ou encore le commerce. Si l'Union des artistes palestiniens est bien structurée et bénéficie de quelques moyens, d'autres orchestres sont bien implantés et participent régulièrement à des évènements. C'est le cas du groupe d'Ahmad à Nahr el-Bared par exemple, la *Firqat al-Karmel*, l'orchestre du Carmel, du nom de la chaîne montagneuse surplombant la ville portuaire de Haïfa. La *Firqat usahq al-Uqsa* (les amoureux d'al-Uqsa, mosquée située sur l'esplanade des mosquées, le *Haram al-Sharif*, qui est le troisième lieu saint de l'islam, après La Mecque et Médine) dépend quant à elle de l'OLP mais situé au Nord, elle bénéficie d'un soutien minimal[10]. L'orchestre répète dans le camp de Baddawi, dans un local prêté par le parti dans lequel sont réunis quelques-uns des emblèmes du nationalisme palestinien : une cornemuse (*guirba*), instrument « révolutionnaire » depuis son introduction

10 Le Nord est davantage soumis à l'influence de la Syrie qui soutient les partis opposés à l'OLP et au Fatah.

dans l'armée de l'OLP en Jordanie, une carte de la Palestine mandataire, etc. Citons enfin à titre d'exemple, dans cette nébuleuse de la musique nationaliste, l'orchestre *Jaffra* qui réunissait des étudiants palestiniens de l'Université arabe de Beyrouth et a arrêté de se produire, la *Firqat al-Hâdî***,** indépendante, dirigée par Baha Hassoun, fils du poète et chroniqueur Youssef Hassoun, qui a dû interrompre ses activités faute de moyens, ou encore la *Firqat al-Qods*, affiliée au Front Démocratique de Libération de la Palestine qui répète à Baddawi et est entraînée par une figure artistique locale, Bassem Sobah. Celui-ci est surtout investi dans l'orchestre *al-Wa'd* avec lequel il collabore de façon régulière.

Cet art « embrigadé » suscite de sévères critiques, en premier lieu de la part d'acteurs culturels Palestiniens. Si le peintre Kamel Boullata demeure en deçà de la critique en constatant simplement que les artistes vivant dans des camps ont une production figurative puisant largement dans les motifs culturels du soutien à la cause, l'art de ceux qui sont plus éloignés de ces univers de l'entre-soi tend à s'en détacher et gagne en abstraction (2003). D'autres considèrent que l'art « naïf et niais » exclusivement au service de la Cause est trop au premier degré pour que les œuvres en question aient un intérêt esthétique (Adila Laïdi, citée par Caroline Coutau, 2002 : 153). Dans le domaine poétique également, les aînés, Mahmoud Darwich, disparu en 2008 ou encore Hussein Barghouti, invitent les jeunes poètes à développer des thèmes inédits et de nouvelles esthétiques et à résister à cette forme de fermeture que constitue le ressassement des thèmes politiques : en somme il s'agit de ne pas laisser « l'occupation envahir également la parole et la langue » en se focalisant sur la situation politique[11].

Il n'en demeure pas moins que dans le relatif huis clos du camp, ces orchestres animent les diverses fêtes et commémorations qui rythment la vie politique des réfugiés permettent d'assurer des scènes régulières aux musiciens. Ils constituent également un lieu, la plupart du temps unique en son genre, où peuvent prendre place les apprentissages musicaux sous l'autorité du chef d'orchestre, généralement un instrumentiste chevronné. Enfin, sous la patine politique les dévoiements ludiques sont courants et il n'est pas rare de voir les leaders achever péniblement des discours dans des salles qui se vident après la fièvre des musiques et des danses, fussent-elles nationalistes. De même, des moments de déprise sont possibles hors des performances publiques, lors des répétitions ou des veillées dans l'intimité des espaces domestiques.

AHMAD, ENTRE ROMANCE ET RÉSISTANCE

Entre romance et résistance pourrait être, en effet, l'un des raccourcis possibles pour résumer les engagements musicaux de Ahmad W. qui écrit des chansons de variété arabe sentimentale et anime également l'orchestre local du Front Populaire de Libération. Ahmad est d'ailleurs membre de ce parti qu'on appelle familièrement *al-jebha* (le front), comme beaucoup de ses amis et de membres de sa famille qui constituent un public « captif ». Ahmad n'est pas très versé dans la politique, il est au *jebha* par tradition et quand je lui demande quelle est la ligne de ce mouvement anciennement très marqué

11 Cité par Catherine Bédarida : « Mahmoud Darwich, un poète rentre d'exil » (*Le monde*, 2001) reproduit dans [http://mahmoud-darwich.chez alice.fr/al_karmel.html], consulté le 11/05/09.

par le marxisme, il me répond après une hésitation marquée : « sunnite », etc. Quand je l'ai vu courant 2008, il tentait en vain d'enregistrer un CD de plusieurs chansons alors qu'il vivait encore dans le camp de Baddawi au Liban Nord, attendant de pouvoir rentrer dans le sien, Nahr al-Bared, situé à une vingtaine de kilomètres. Ce dernier est actuellement progressivement réinvesti par ses habitants. Les deux studios d'enregistrement du camp de Baddawi, en fait des mini-studios installés dans des appartements particuliers, tournaient alors à plein régime pour enregistrer des chansons portant sur l'événement en cours, la guerre et la destruction de Nahr al-Bareed. Il n'y avait alors pas de place pour la romance, les chansons d'amour ou les œuvres destinées à la jeunesse. Depuis, Ahmad a pu enregistrer son CD. Il me l'a confié sous forme de fichiers Mp3 stockés dans la clé USB qu'il porte toujours sur lui, lors de l'un de mes séjours récents en novembre 2008.

Une partie des morceaux est destinée aux enfants, de belles chansons qu'il joue sur le lecteur CD de ma voiture, donnant à entendre son travail à tous les passagers que nous embarquons au gré des transports et des sociabilités qui rythment le quotidien entre Nahr al-Bared, le camp de Baddawi et Tripoli, la métropole du Nord. Si tout le monde à Bared est préoccupé par la récupération et la rénovation de son logement détruit et l'avenir du camp d'une façon générale, certains d'une façon telle qu'ils en développent une importante et handicapante fatigue psychologique, Ahmad pense surtout à la télévision *al-Qods* (Jérusalem) qui émet depuis le 11 novembre 2008 à partir de la capitale Beyrouth. Il a passé un entretien pour animer l'émission quotidienne pour enfants et attend depuis un appel téléphonique du directeur de la chaîne ; lequel se fait attendre. Finalement il finit par appeler lui-même, en vain. Quand je prends des nouvelles d'Ahmad un mois plus tard à Paris lors d'une visite d'un habitant du camp, il m'indique que celui-ci n'a pas obtenu cet emploi et qu'il travaille désormais dans le petit magasin que son père a ouvert dans un quartier de la ville de Abdé, limitrophe du camp dans lequel il commercialise des cosmétiques, des parfums, des sous-vêtements et des bijoux fantaisies. Celui-ci regarde d'ailleurs avec un peu d'ironie la carrière de son fils qui, il semble le savoir depuis toujours, finira bien par venir le rejoindre dans le commerce, au magasin mais aussi dans la tournée qu'il fait dans la région septentrionale du Akkar avec son combi-Volkswagen. De toute façon conclut Mahmoud tandis que j'imagine la déception d'Ahmad, « il reste réaliste ». Mahmoud est lui-même désabusé, dans l'un de ses sketchs, il met en scène ces jeunes sans instrument qui s'essayent à la musique avec les moyens du bord, il me dira : « ils ont en eux un désir de musique », puis, juste après, évoquera la cruelle constatation du manque de moyen qui entrave la jeunesse des camps.

Mais revenant à Ahmad, nous garderons un peu d'optimisme, car s'il a perdu une année du fait de la destruction du camp, et s'il a interrompu ses études d'infirmier, il n'a pas renoncé à la romance et sa dernière chanson, *malish ghayru* (je n'ai que lui) a été récemment diffusée sur les ondes de la radio *Mélodie Hit* dans le cadre d'un programme destiné à donner leur chance aux jeunes talents. En attendant la bonne fortune, il fait des petits boulots dans le bâtiment et fréquente le dispensaire du *Jebha*, où il occupe son temps libre, le soir surtout, à discuter en buvant du café. C'est ici même que nous passerons quelques nuits de l'été 2008, profitant avec soulagement de la climatisation alimentée par le groupe du dispensaire et donc non pas soumise au courant fourni par l'UNRWA sous le « mode alternatif ».

Tout de même, l'échec à la télévision *al-Qods* est difficile à accepter. D'autant qu'il s'accompagne d'une seconde fin de non-recevoir quand Ahmad a proposé une chanson sur la guerre de Gaza. Nous étions quelques-uns à nous être laissés prendre à son rêve qui depuis la location d'un appartement à Beyrouth où il s'installerait avec sa fiancée rencontrée lors d'un voyage de l'orchestre al-Karmel à Chatila, l'emmenait par déplacement successif jusqu'à Londres où la chaîne produit une partie de ses programmes (elle fait partie de l'appareil médiatique du Hamas qui comprend notamment la chaîne *al-Uqsa* qui émet depuis Gaza). Certes, Mahmoud, mon hôte de cette froide soirée parisienne admet qu'Ahmad a une belle voix et qu'il sait bien se débrouiller avec un *urg*. « *Est-il vraiment bon ?* » C'est ce que se demande son oncle tout juste rentré de Russie, plus ou moins définitivement – il m'entraîne dans un internet café pour étudier avec moi les possibilités de travail en tant que médecin dans les campagnes françaises car il a entendu dire qu'il y avait beaucoup d'offres. Ahmad, comme l'immense majorité des jeunes musiciens des camps n'a pas suivi de cours de musique. Il a appris en autodidacte à accompagner sa voix à l'orgue et a retenu quelques-uns des modes musicaux les plus usités dans les orchestres palestiniens. Comme pour beaucoup d'autres chanteurs, instrumentistes ou percussionnistes, l'insertion dans un orchestre constitue la seule « école » possible pour un apprentissage de la musique, les groupes accueillant volontiers ces jeunes pour palier au manque de musiciens déjà formés. Sous l'autorité d'un chef d'orchestre, généralement l'organiste, mais ce n'est pas systématique, les musiciens trouvent un espace d'apprentissage et de performance. Les enseignements se font sous la double antienne des « musiques identitaires » qui regroupent donc les différents motifs de la « palestinité » et de la romance, une pop arabe sentimentale, diffusée massivement par les chaînes satellitaires et les radios et à laquelle toutes les nouvelles générations sont nourries. La grande variété arabe que personnifie la diva Um Kulthum, la chanson politique à texte de Marcel Khalifé ou encore le rap[12] qui éclôt timidement dans les camps représentent des styles musicaux qui demeurent relativement vivaces et parmi lesquels ce dernier est sans doute appelé à se développer. Dans les camps, comme je peux l'observer de retour à Nahr el-Bared en juillet 2009, la *debké* et les chansons « populaires »[13] sont à l'honneur pour animer les soirées, riches en fêtes de fiançailles et de mariage pour ce premier été où les membres de la diaspora sont de retour après la bataille de 2007 et la destruction du camp. Ahmad, avec une partie des chanteurs de l'orchestre *al-Karmel*, a d'ailleurs écrit et enregistré un morceau de rap en 2006 intitulé *Checkpoint*. Ce titre raconte les désagréments subis par les habitants de Nahr el-Bared aux barrages tenus par l'armée libanaise aux entrées du camp. Le rap est ainsi bien compris par la partie des jeunes palestiniens qui le reconnaissent comme une musique de critique sociale s'appliquant aux ghettos contemporains. Cette musique controversée est l'apanage d'une nouvelle génération qui la découvrit en regardant les clips américains sur les toutes premières chaines satellitaires. Mais Ahmad a d'autres ambitions pour sa voix de velours.

12 Pour un éclairage sur le rap palestinien au Liban dans ses différentes dimensions urbaines, politiques et sociales, et sur la façon dont les musiciens s'insèrent dans les milieux et les espaces libanais, cf. Puig, 2007 et 2008.

13 La debké est une musique et une danse rependue au Proche-Orient dont l'avatar moderne, qualifié de « populaire », sha'abî, se caractérise par une occidentalisation du style avec l'emploi du piano électrique et de la batterie, une formule rythmique accentuée propice à la danse et des paroles au goût du jour évoquant par exemple l'amour des femmes ou reprenant des extraits de discours du leader du Hezbollah, Hassan Nasrallah.

Malgré la pression paternelle, assez souple, il faut le préciser, il demeure encore pris dans son rêve de musique et de voyage.

Ainsi, malgré l'instabilité chronique, Ahmad peut encore se projeter vers l'avenir. Pourtant cet élan est bien fragile et il fut d'ailleurs déçu puisque le projet d'emploi à la télévision s'avéra une chimère. Peut-être est-ce en liaison à cette incertitude concernant son avenir qu'Ahmad s'interroge récemment sur sa capacité à avoir des enfants. Je me souviens de cette conversation avec son oncle médecin à propos des résultats de son spermogramme effectué à la suite d'une opération, dont les résultats n'étaient pas encourageants sans être non plus catégoriquement négatifs, à l'image des destins d'Ahmad et de tous les autres, musiciens ou pas, qui se trouvent toujours à un moment ou à un autre suspendus à des forces extérieures sur lesquelles ils ne peuvent agir. L'incertitude liée à la procréation a cristallisé les angoisses relatives à l'avenir et à la capacité d'avoir prise sur son temps. Les deux thèmes, un éventuel emploi à la télévision et une possible infertilité, se croisent dans les pensées et les paroles d'Ahmad. Dans l'incertitude, chacun tente de retrouver les liens du proche et du familier, tout d'abord en réintégrant dans des conditions précaires le camp d'origine, puis en s'appropriant les espaces immatériels et symboliques de la culture en usant, pour les plus jeunes, par exemple, de cette formidable matrice de subjectivation que constitue le monde des stars arabes dans une sorte d'oscillation entre espoirs et insouciance, détresse et colère. Ahmad possède ainsi sur son ordinateur et sur son téléphone portable une collection de photos le mettant en scène en chanteur de charme oriental. Il prend soin de lui, de ses vêtements qu'il préfère acheter à Tripoli que dans le camp et il soigne son élégance ; ce qui n'empêche pas l'apparition de quelques cheveux blancs, à la suite du déplacement de plus d'une année à Baddawi dans des conditions dramatiques.

Ces oscillations entre rétributions symboliques, difficultés et joies du présent et angoisses vis-à-vis de l'avenir sont tributaires d'une ethnographie de l'espoir et du désespoir, que met en place par exemple Sylvain Perdigon qui met à jour les doutes et les raisonnements d'un chauffeur de taxi palestinien qui cultive une attitude *pessoptimist* selon la formule de l'écrivain palestinien Émile Habibi (2008).

Revenons à Bared : dans l'enceinte d'une association spécialisée dans les activités éducatives, Ahmad joue en s'accompagnant à l'orgue pour son oncle qui tenait à l'entendre n'ayant jamais eu l'occasion de le faire depuis son arrivée récente. Il chante des chansons arabes, anciennes ou plus modernes, au grand étonnement de son parent qui reconnaît soudainement son talent.

Le petit frère d'Ahmad qui est aussi doué pour la musique, emprunte le même chemin et anime également les après-midi ou les soirées du camp à l'occasion des festivals ou des mariages. Il fait partie lui aussi de l'orchestre *al-Karmel* et développe progressivement et sur le tas ses compétences musicales dans l'espace de la militance et du souvenir. L'orchestre est aussi un lieu de sociabilité et propose de fréquents voyages dans le pays qui viennent rompre la monotonie quotidienne. De ce point de vue, l'expérience des deux frères témoigne des multiples dimensions que revêt l'entreprise de lutte contre l'oubli dont celle liée au raffermissement du soi n'est pas la moindre.

Ces musiciens répondent ainsi à l'injonction collective de ne pas oublier tout en défrichant au sein d'une activité militante et artistique le chemin escarpé d'un relatif épanouissement personnel. Cette forme de distanciation correspond à une tentative de concilier injonctions à ne pas oublier avec l'effort pour ne pas s'oublier.

« NE PAS OUBLIER… NE PAS S'OUBLIER »

Michaël Herzfeld, dans un ouvrage récemment traduit, évoque le concept d'intimité culturelle « comme antidote au formalisme du nationalisme culturel ». L'intimité culturelle renvoie à la notion plus formaliste de *disémie* que l'auteur définit comme « la tension formelle ou codée entre auto-représentation officielle et ce qui se passe dans le secret de l'introspection collective ». La *disémie* pourrait être considérée comme un élargissement de la diglossie, division d'une langue nationale en deux registres, l'un officiel et l'autre correspondant aux usages vernaculaires, qui la contextualise au sein d'un « *continuum* sémantique qui inclut le silence, les gestes, la musique, l'environnement construit, et les valeurs économiques civiques et sociales » (2007 : 17-18). L'intérêt de l'approche présentée est qu'elle relativise ou complexifie les relations entre élites et populations en présentant le « haut » et le « bas » « comme deux éléments parmi une multitude de réfractions possibles d'un engagement culturel ». Ce que beaucoup d'auteurs, anthropologues principalement, du fait de leur intérêt pour le détail et le local, mettent finalement en avant. Dans le cas Palestinien, la question des lieux de commémorations met particulièrement en avant la tension entre les narrations officielles et les histoires de vie. Laleh Kahlidi constate ainsi que « dans la mesure où le projet national palestinien est toujours inachevé, l'incorporation de ces espaces dans des cérémonies publiques et privées, de même que leur évocation dans les discours officiels/institutionnels subalternes aussi bien que populaires, relève la tension existant entre les récits nationalistes imposés d'en haut (qui cependant trouvent un écho chez les réfugiés eux-mêmes) et des récits populaires d'ancrage plus local (qui colorent et influencent finalement les discours institutionnels) » (2006 : 197). Ce qui est dit entre parenthèses me semble important à prendre en considération pour éviter les écueils d'une vision dualiste. Pour cela il nous faut contextualiser les engagements et la musique constitue une entrée particulièrement propice pour faire ce travail sur la façon dont est vécue la relation entre unanimité nationale et dissidence créative.

Appliquée à la musique, on mesure la valeur heuristique d'une telle approche, non pas tant donc en ce qu'elle permettrait de distinguer pratique « formelle » et « dissociée » mais du fait des possibilités qu'elle offre de penser l'enchevêtrement des registres. Ainsi dans le domaine musical, la plupart des orchestres proposent une version officielle de la culture palestinienne dont le but est de promouvoir la cause et de lutter contre l'oubli, en nuançant toutefois selon les obédiences politiques. L'un des aspects de la domination subie par les réfugiés palestiniens repose, en effet, sur le déni du traumatisme subi lors de l'exil de 1948 par les autorités israéliennes (même si une nouvelle lecture de l'histoire a permis de faire émerger une approche plus équilibrée des évènements ayant conduit à la *nakba)*. C'est en relation à cet oubli, qui se manifesta de même dans les négociations ayant conduit aux accords d'Oslo en 1993 dans lesquelles la question des réfugiés fut reléguée au second plan, que se tiennent, la plupart du temps dans l'entre soi du camp, les commémorations au

cours desquelles interviennent les orchestres. Cette nécessité de ne pas oublier et de ne pas disparaître dans les oubliettes de l'histoire influe sur des contenus culturels peu renouvelés qui rappellent l'attachement au droit au retour, l'admiration pour le leader, la beauté du martyr et continuent de chanter la terre perdue, ses arbres, ses champs, sa vie bucolique et villageoise. Sous ses différentes formes, ce projet rencontre une certaine unanimité, évidemment non exempte de doutes et de fatalisme. Quelle que soit la sincérité des engagements, les arts officiels sont un passage obligé pour les artistes plus ou moins jeunes des camps qui ne trouvent que ce cadre quasi-unique pour développer et exercer leurs compétences. Si l'on s'interroge sur la façon dont la musique entretient des mobilisations collectives par son pouvoir émotionnel (Traïni, 2008), on n'a pas encore réellement analysé une situation de *disémie* musicale qui renverrait aux hiatus entre une version officielle et une version intime des cultures nationales. Cette approche que l'on reconnaît être celle proposée par Herzfield, s'applique davantage aux pays où se manifeste la domination d'un pouvoir adossé à une culture officielle suscitant une appropriation construite sur le double langage. Pour les réfugiés, la question doit être posée autrement car l'acceptation du projet de lutte contre l'oubli et la « nostalgie institutionnelle » entretenue autour de la perte de la mère patrie suscite une quasi-unanimité, selon des formes il est vrai très variable allant de l'engagement d'une vie à l'accord distancié non exempt d'ironie comme en témoigne à titre d'exemple la position des membres du groupe de rap Katibé Khamsé du camp de Borj al-Barajné à Beyrouth et de ses environs. Ils me signifiaient de façon assez sarcastique en substance leur peu d'intérêt pour les motifs de la nostalgie institutionnelle (les oliviers, les orangers, la vie villageoise, etc.) à laquelle ils préféraient l'engagement dans le présent, exerçant plutôt leur sagacité rhétorique à propos de la situation présente des Palestiniens au Liban (Puig, 2007). Il est vrai également que l'image obsolète et bucolique délivrée d'une Palestine, désormais inconnue de la plupart, ne correspond pas à ce qu'il est possible de voir sur les télévisions satellitaires.

Dans les orchestres politiques, le corpus de chants sur la Palestine est porteur d'une nostalgie institutionnelle qui se superpose à la nostalgie vécue, laquelle s'inscrit dans l'expérience propre des individus et se racine dans les temps et les lieux de la vie. L'orchestre *Hanin* joue ainsi directement sur le registre de la nostalgie. En effet, le terme même *Hanin* signifie tendresse mais aussi dans certains emplois, nostalgie, mal du pays : *al-Hanin ilal-watan*. L'orchestre al-Hadi explore un même registre. Le chanteur s'adresse au compteur et lui demande : « *Raconte-moi, conteur, peut-être que tes mots tes paroles et tes histoires nous rapprocherons de notre pays, nous qui vivons en exil* ». Un titre de Abu Arab, chanteur dont il était question plus haut, s'intitule *La nostalgie de la patrie*.

Aux formes culturelles officielles qui font prévaloir une nostalgie institutionnelle au travers des récits de la patrie perdue, se combinent des nostalgies vécues renvoyant à la diversité des existences, et au temps générique et fondateur de la *nakba* s'articule le temps du quotidien. Ces différentes temporalités qui s'entrechoquent dans les vies « encadrées »[14] des musiciens sont visibles dans le dispositif même de la répétition qui tisse la musique officielle de moments moins formels d'improvisation et de performance de répertoires

14 Il existe, en effet, un système d'encadrement politique et social en vigueur dans les camps relativement contraignant avec lequel il est parfois nécessaire de composer puisqu'il faut passer par les organisations pour obtenir des aides, parfois même un emploi, etc.

non politiques issus de la variété arabe. Ainsi, dans les contextes même de la musique militante la plus martiale, arrive, presque par surprise, la *saltana* : le terme, dont la racine renvoie à la notion de pouvoir, est en usage chez les réfugiés palestiniens comme dans l'ensemble du monde arabe. Il désigne une aptitude à voyager dans les modes musicaux (*sg*. *maqam*) et à les enchaîner pour créer une émotion forte. Cette réceptivité aux déplacements musicaux que j'ai pu mesurer chez les musiciens palestiniens s'incarne dans un verbe factitif qui désigne ce que ressentent les auditeurs de ces apartés qui défont le formalisme de la répétition : tu nous as fait vibrer (*saltanténa)*. L'univers musical des marches militaires orientalisées et des chansons patriotiques dans lesquelles la puissance de la voix des choristes symbolise la capacité de résistance, tout en véhiculant les stéréotypes locaux sur la force et la virilité, intègre des plages d'improvisation utilisant la tessiture des modes arabes et brodant dans le registre romantique (*rûmance*). Tout cela passe par un même langage musical construit sur les gammes orientales (*shar'î*) et les altérations au quart de ton (*sîka*) qui forment un ensemble reconnaissable par tous.

Le temps de la répétition met ainsi en jeu différents aspects qui tendent à incorporer la militance et à faire du nationalisme un vécu spécifique construit autour d'icônes de divers types, dont des icônes musicales : chansons connues de la résistance, hymne national palestinien, hymnes des partis, choix d'instruments symbolisant l'identité nationale telle que la cornemuse, emplois de rythmes martiaux et de la chorale qui personnifie la chanson politique depuis les années soixante-dix, etc. La nostalgie institutionnelle qui renvoie donc au temps premier de l'exil peut d'une certaine façon être rapprochée de la nostalgie structurelle que Herzsfeld catégorise comme le regret institutionnalisé d'un âge passé. Le droit au retour est un motif intangible de cette production culturelle, mais comme Sylvaine Bulle le souligne également, la puissante revendication du « droit au retour » s'accompagne d'un certain fatalisme sur les possibilités même de ce retour et sur la manière dont le présent est réinvesti comme « seule perspective vivable », car le retour finit par se fondre dans un « horizon inatteignable » (2008 : 99).

Ainsi, au-delà du cadre de la répétition ou de la performance publique, et au-delà des contenus explicites, qui sont non pas rejetés mais, temporairement mis de côtés, la musique construit un chez soi en même temps qu'un quant-à-soi, à l'instar de l'écriture qui pour Adorno représentait « la seule manière accessible bien que fragile et vulnérable, d'être chez soi » (cité par Saïd : 254).

En effet, la participation à un orchestre politique renforce la localité en ce qu'elle produit des coordonnées espace-temps, lors de la répétition et de la performance ; elle est dans le même temps un espace de subjectivation dans lequel chacun trouve une façon d'exercer une compétence qui le connecte sur des mondes plus lointains, ceux de l'art musical du *tarab* et de la variété panarabe. Enfin, elle soutient des engagements politiques, certes très inégaux en intensité, autant qu'elle permet de légitimer une pratique musicale dont la moralité peut être discutée à partir du moment où elle ne véhicule pas de messages explicitement politiques. De la sorte, la pratique de la musique en général et donc aussi dans le cadre étroit de la musique militante, contribue à conférer du sens à la situation d'exil.

Cela passe par la formation d'une sensibilité partagée construite au travers des

contacts avec la musique dans des contextes variés dont le souvenir reste vif dans les récits de musiciens notamment car il est lié à un contact avec un proche, un membre de la famille, un père, un oncle ou un frère qui initient, volontairement ou pas d'ailleurs, l'enfant d'alors, l'adulte d'aujourd'hui. Chose que celui-ci reproduira avec ses propres enfants, même si ceux-ci, à son grand dam, sont plus intéressés par les radios crochets télévisés, voire par le rap, que par les standards de la chanson arabe, palestinienne, politique ou autre. Dans l'intimité domestique, on explore alors la grande tradition de la chanson arabe, on délie la musique du politique pour travailler les modes et en extraire l'expressivité spécifique, de façon à parachever le sentiment modal et le ressenti de la musique pour elle-même, libérée de son œuvre d'édification. Ces musiques peuvent au demeurant faire l'objet d'une condamnation morale émanant des milieux les plus conservateurs. Mais, y compris chez les islamistes, si les musiques « futiles » font l'objet d'une réprobation, il en va autrement des musiques qui servent la cause. Comme me l'affirmait le Cheikh W., les juristes musulmans sont partagés sur la question, mais lui suit une version qui autorise la musique « *à condition qu'elle soit utilisée dans un contexte qui est licite du point de vue de la sharia. Par exemple, l'appel à la libération de la terre, l'appel à la vertu et à la morale, l'appel à l'amélioration des choses (...)* » ; en revanche, poursuit-il, à propos de la chanson qui dit « *tu nous as promis de venir sous le figuier et tu n'es pas venu, on a demandé un baiser et tu n'as pas voulu* », « *ce baiser est illicite ; ça, nous, on ne le fait pas* ». La résistance est légitime, la romance moins, mais c'est pourtant entre ces deux pôles, nous l'avons vu, que tente d'évoluer Ahmad.

CONCLUSION

L'exil décalé

Ahmad est né à Nahr el-Bared il y a une vingtaine d'années ; pour lui, comme pour les rappeurs de Borj el-Barajné à Beyrouth, et à la différence des générations précédentes, l'horizon du retour est trop éloigné pour constituer un objectif concret d'engagement au quotidien. Pourtant tous ont intériorisé le discours politique et les tagueurs, au milieu des questions politiques du moment (un « Irak » stylisé dessiné sur un mur), n'omettent pas la revendication du droit au retour (*al-haq lil-'awda*). Mais chacun sait que la vie se passe ici et que les enjeux sont contemporains, à commencer par la reconstruction du camp puis l'obtention, hypothétique, d'un emploi correspondant à sa fibre artistique. On assiste à deux évolutions, d'une part la *nakba* est constituée en récit d'origine progressivement ritualisé dans le cours même des performances culturelles qui rappellent le moment originel du déplacement et l'installation au Liban. Dans ce cadre, comme les autres Palestiniens au Liban, Ahmad est d'ici, venu d'ailleurs, même si nombre de Libanais souhaitent que les Palestiniens quittent le pays. Cette constatation qui ne signifie nullement un renoncement à la nationalité d'origine et une volonté de « libanisation » (*tawtîn*)[15], s'accompagne d'une individualisation du politique, avec des revendications morcelées de moins en moins audibles. Le discours rebelle et politique des rappeurs, en

15 À l'exception d'une partie de chrétiens maronites palestiniens du camp de Dbayé qui ont des liens de parenté avec des familles libanaises datant d'avant la *nakba*.

revanche, renouvelle la rhétorique de la lutte en intégrant les questions relatives aux droits sociaux, à la stigmatisation, ou aux ségrégations et au clientélisme dans les milieux politiques et associatifs palestiniens. L'épuisement des grands récits politiques nationalistes et arabes produit cette individualisation des registres politiques et rend manifeste les différentiels de temporalités produisant un exil décalé. La reproduction des nostalgies institutionnelles se double d'une histoire locale et personnelle qui est désormais davantage capable de susciter l'émotion que les rituels collectifs prenant notamment place autour des commémorations. Au sein même des musiques militantes, le double mode des répétitions, le jeu permanent avec des formes culturelles rigides renvoient à la façon dont chacun intériorise, dans l'ambiance spécifique et « resserrée » du camp, sa condition existentielle de réfugié tout en se frayant les chemins d'une ambition esthétique. Paradoxalement, la musique insérée dans les réseaux de la nostalgie institutionnelle constitue néanmoins un support à partir duquel il est possible de passer outre le rappel permanent de la condition de réfugié émanant des instances politiques palestiniennes, des ONG, à commencer par l'UNRWA, des voisins des quartiers libanais ou du gouvernement. C'est pour cela que chez Ahmad comme chez la grande majorité des musiciens si l'ambition musicale est une motivation supérieure à celle du militantisme politique, on en passe par les orchestres politiques. Cette forme d'engagement dans les institutions et les cultures politiques peut être considérée comme flottante, d'inégale intensité et elle ne s'accompagne pas de la croyance dans la prédictibilité des discours concernant une prochaine réparation et une issue positive aux revendications. De ce fait, et quel que soit le rôle d'organisations politiques tenant captifs des publics par les services et les aides diverses, l'idée de résistance est intégrée au mode de vie et rien ne laisse préjuger de son essoufflement puisqu'elle est découplée des interrogations concernant son efficacité.

Du local du FDLP à Baddawi s'échappent des chants martiaux soutenus par un clavier et entrecoupés de plages improvisées au luth arabe. À l'intérieur, les postures sont déterminées, les bustes des choristes sont droits. La pièce résonne des voix fortes. Puis tout s'arrête, la répétition est terminée. Alors, une improvisation libre commence entre un guitariste et un luthiste. L'attention est soutenue, l'émotion s'instaure au fil d'une mélodie déliée qui passe d'un instrument à l'autre. Dehors la nuit est tombée sur les ruelles du camp, la répétition se termine. Dans la pénombre, une voix s'exclame « *saltanténa* », tu nous as fait rêver. Cette émotion est venue dans la continuité d'une autre, un *continuum* propose Herzfield, elle n'est pas en rupture, elle s'insère dans l'existant, elle substitue un récit au présent au récit originel. Enfin, elle témoigne d'une des modalités possibles de faire cohabiter injonction de ne pas se faire oublier et souci de ne pas s'oublier.

Références bibliographiques

BOUCOURECHLIEV André (1993) *Le langage musical*, Paris, Fayard, 186 p.

BOULATTA Kamal (2003) Artists Re-Member Palestine in Beirut, in *Journal of Palestine Studies*, XXXII, 4, pp. 22-38.

BREVIGLIERI Marc (2009, à paraître) Un monde s'abandonne. Mémoire blessée, perspective du retour et cohésion de vie du migrant, in *Revue Européenne des Migrations Internationales*.

BULLE Sylvaine (2009) Domestiquer son environnement. Une approche pragmatiste d'un territoire

confiné : le camp de réfugiés de Shu'faat à Jérusalem, in *Genèses*, 74, 1, pp. 94-113.
COUTAU Caroline (2002) La création comme acte de résistance, in *Les Cahiers de l'Orient*, 67.
DONEGANI Jean-Marie (2004) Musique et politique : le langage musical entre expressivité et vérité, in *Raisons politiques*, 14, pp. 5-19.
DORAÏ Kamel et PUIG Nicolas (2008) Palestiniens en/hors camps. Formes sociales, pratique des interstices, in *Asylons*, 5, [http://www.reseau-terra.eu/rubrique146.html].
KHALIDI Laleh (2006) Lieux de mémoire et de deuil. La commémoration palestinienne dans les camps de réfugiés au Liban, in Nadine Picaudou dir., *Territoires palestiniens de mémoire*, Paris, Beyrouth, Karthala, IFPO, pp. 191-218.
MARTIN Denis Constant (2005) Entendre les modernités : l'ethnomusicologie et les musiques populaires, in Laurent Aubert dir., *Musiques migrantes*, Genève, Tabou, in*folio*, MEG, pp. 17-51.
PERDIGON Sylvain (2008) Yet another lesson in pessoptimism - A short ethnography of hope and despair with one Palestinian refugee in Lebanon*,* in *Asylons*, 5 [http://www.reseau-terra.eu/article805.html].
PICAUDOU Nadine (2006) Préambule. Discours de mémoire : formes, sens, usages, in Nadine Picaudou dir., *Territoires palestiniens de mémoire*, Paris, Beyrouth, Karthala, IFPO, pp. 17-33.
PUIG Nicolas (2007) *Bienvenue dans les camps* ! L'émergence d'un rap palestinien au Liban : une nouvelle chanson sociale et politique, in Nicolas Puig et Franck Mermier dirs, *Itinéraires esthétiques et scènes culturelles au Proche-Orient*, Beyrouth, IFPO, pp. 147-171.
PUIG Nicolas (2008) Entre villes et camps : musiciens palestiniens au Liban, in *Autrepart, La ville face à ses marges*, Paris, Armand Colin/IRD, 45, pp. 59-71.
SAID W. Edward (2008) *Réflexions sur l'exil et autres essais*, Arles, Actes Sud, 757 p.
TRAÏNI Christophe (2008) *La musique en colère*, Paris, Les presse de Sciences Po, 122 p.

Exils décalés
Les registres de la nostalgie dans les musiques palestiniennes au Liban

Nicolas PUIG

Les cultures palestiniennes sont irriguées par le traumatisme de 1948, année de l'exode de plus de 700 000 personnes dont une partie s'implante alors durablement au Liban. Les mémoires sont travaillées par cet événement de la Nakba, la catastrophe, selon différentes modalités qui recouvrent des conflits de leadership politique et des enjeux individuels de récit. L'entretien d'un sentiment de nostalgie prenant place autour d'un petit nombre de référents et de symboles liés à la patrie perdue est à relier directement aux temporalités de l'exil, à la façon dont il est ressenti chez les différentes générations de réfugiés et sur le devoir de mémoire qui lui est lié. La musique produite dans les orchestres liés aux différentes organisations politiques sert directement un projet mémoriel et vise au soutien de l'identité. Mais, au sein de ce formalisme culturel se font jour de multiples détournements qui font justice d'enjeux personnels d'émancipation et de sortie des ordres collectifs. Les registres de la nostalgie institutionnelle se croisent alors avec ceux des nostalgies vécues qui sont développés par les individus à propos de leur parcours, des temps et des âges de leur vie. Dans l'enceinte des musiques nationalistes, des registres variés se mêlent ainsi, produisant des « exils décalés » renvoyant à des temporalités divergentes du collectif et de l'individuel.

Unwedged Exodus
Registries of Nostalgia in Palestinian Musics in Lebanon

Nicolas PUIG

Palestinian cultures are irrigated by the 1948 trauma, year of the Exodus of over 700 000 people among which a part is then getting durably settled in Lebanon. Memories are worked by this Nakba event, the disaster, according to different modalities recovering political leadership conflicts and individual stake of narration. The maintaining of a nostalgia feeling taking place around a few amount of references and symbols related to the lost country are to be directly linked with exodus temporalities, ways of feeling it within different refugees' generations and on its duty of memory. The music produced in the orchestras linked to different political organizations is directly used for a memorial project and aims at the identity support. But, within this cultural formalism a multiplicity of diversions is appearing which are doing justice of personal emancipation and of exit from collective orders stakes. The institutional nostalgia registers are then crossing those of lived nostalgia developed by individuals about their personal route, times and ages of their own life. Within nationalist musics, various registers are getting mixed that way producing "unwedged exodus" throwing back to divergent temporalities of the collective and of the individual.

Exilios desfasados
Los registros de la nostalgia en las músicas palestinas en el Líbano

Nicolas PUIG

Las culturas palestinas están marcadas por el traumatismo de 1948, año del éxodo de más de 700 000 personas, en parte hacia el Líbano donde se implantaron de manera duradera. Las memorias son trabajadas por este evento de la nakba, la catástrofe, y eso según diferentes modalidades que recubren conflictos de liderazgo político e implicaciones individuales de narración. El mantenimiento de un sentimiento de nostalgia, el cual toma lugar a partir de un pequeño número de referentes y símbolos ligados a la patria perdida, tiene que ser directamente enlazado con las temporalidades del exilio, en la manera en que lo sienten las diferentes generaciones de refugiados y en relación con el deber de memoria ligado con el mismo. La música producida por las orquestas ligadas con las diferentes organizaciones políticas esta directamente al servicio de un proyecto memorial cuyo objetivo es el sostén de la identidad. Sin embargo, dentro de este formalismo cultural se deslumbran múltiples desviaciones que rinden justicia a implicaciones emancipadoras personales y salidas de las órdenes colectivas. Los registros de la nostalgia institucional cruzan entonces los de las nostalgias vividas, desarrolladas por los individuos a partir de sus itinerarios, de los tiempos y las edades de su vida propia. Dentro del recinto de las músicas nacionalistas se entrecruzan entonces registros variados, produciendo así «exilios desfasados» que remiten a temporalidades divergentes de lo colectivo y de lo individual.

Musiques, musiciens et participation électorale des citoyens issus de l'immigration

Le cas des élections présidentielles américaines de 2008

Jean-Michel LAFLEUR* et Marco MARTINIELLO**

Après avoir été longtemps négligées, les questions de la participation et de la représentation politiques des migrants et des minorités ethniques issues des migrations font depuis quelques années l'objet de débats publics et médiatiques importants. La tâche des sociologues et politistes intéressés à mieux comprendre et expliquer les mécanismes d'inclusion politique des immigrés et de leurs descendants n'est pas aisée. En effet, la question de la participation électorale des étrangers et des citoyens dont les ancêtres sont ou étaient des immigrés, par exemple, ne se laisse pas appréhender facilement car les statistiques habituellement disponibles en la matière sont insuffisantes et qu'en plus, les moyens financiers nécessaires pour la réalisation de larges enquêtes, comme les sondages à la sortie des urnes, font cruellement défaut.

Cela dit, les sociologues et les politistes en se centrant sur les relations entre les immigrés et leurs descendants, d'une part, et les institutions politiques formelles, d'autre part, ont longtemps négligé d'autres entrées importantes comme notamment la signification politique des pratiques et des productions musicales des migrants et des minorités ethniques ou celles qui leur sont prioritairement destinées. Pour la majorité des politistes traditionnels, les limites du domaine de la politique et les frontières des institutions poli-

* Chargé de Recherches du Fonds de la Recherche Scientifique (FRS-FNRS), Fulbright Visiting Scholar à la City University of New York et chercheur au CEDEM, Université de Liège, Institut des Sciences Humaines et Sociales, Centre d'Études de l'Ethnicité et des Migrations, 7 boulevard du Rectorat, Bât. B31 # 45, 4000 Liège, Belgique, jm.lafleur@ulg.ac.be

** Directeur de Recherches du Fonds de la Recherche Scientifique (FRS-FNRS) et professeur et directeur du CEDEM, Université de Liège, Institut des Sciences Humaines et Sociales, Centre d'Études de l'Ethnicité et des Migrations, 7 boulevard du Rectorat, Bât. B31 # 45, 4000 Liège, Belgique, m.martiniello@ulg.ac.be

tiques coïncident parfaitement. En dehors des assemblées élues, des cénacles gouvernementaux et des partis politiques, il n'y a pas pour eux d'exercice significatif de la politique. S'interroger sur la dimension politique de la musique, qui plus est pour les immigrés et leurs descendants, n'a guère d'intérêt et de sens.

Au contraire, les spécialistes des « études culturelles » tendent à exagérer la dimension politique des arts et de la culture en général. Pour nombre d'entre eux, rien ne peut être sans pertinence politique. Dès lors, le rap, par exemple, est considéré comme une pratique de résistance ou d'affirmation identitaire, quels que soient son contenu et l'approche défendue par les artistes.

Cet article propose une « troisième voie » qui revient à affirmer qu'il est intéressant et important d'examiner la pertinence politique des arts populaires, en général, de la musique en particulier, dans le contexte des sociétés multiculturelles post-migratoires (Martiniello et Lafleur, 2008 ; Lafleur et Martiniello, 2009). En quoi permettent-ils dans certaines conditions spatio-temporelles à une partie des populations issues de l'immigration d'exprimer des positions politiques et de se mobiliser politiquement ?

Dans le cadre de la participation électorale, on se demandera quel rôle peuvent jouer la musique et les musiciens dans la participation politique des citoyens issus de l'immigration ou des minorités ethniques. Peuvent-ils servir à construire ou à renforcer un soutien électoral des candidats en lice ? Quelle attitude adoptent les candidats face aux artistes durant la campagne ?

Nous souhaitons ici prendre pour exemple les élections présidentielles américaines de 2008 au cours desquelles la musique et les musiciens ont été très présents notamment via des clips diffusés sur Internet et via des concerts de soutien principalement à Barack Obama. Comme nous le verrons à travers différents exemples mais particulièrement en ce qui concerne l'électorat latino (dont une bonne partie est issue de l'immigration), les musiciens ont multiplié les initiatives pour mobiliser cette communauté.

L'article est composé de quatre parties. La première partie présente une discussion générale sur les liens entre musique, musiciens et politique en mettant plus particulièrement l'accent sur les États-Unis. La seconde partie propose d'abord un cadre théorique général permettant de rendre compte de la pertinence des musiciens et de la musique pour l'expression et la mobilisation politique des immigrés et des minorités ethniques. Elle évoque ensuite les tentatives d'instrumentalisation des musiciens et des musiques « immigrés » à des fins électoralistes. La troisième partie confronte ce cadre théorique aux données empiriques récoltées durant la campagne électorale qui a conduit à l'élection du premier président africain-américain de l'histoire des États-Unis. Enfin, la conclusion ébauche des pistes de recherches à poursuivre sur la relation entre cultures populaires et mobilisation politique dans le champ des études migratoires et ethniques.

MUSIQUE ET PARTICIPATION POLITIQUE AUX ÉTATS-UNIS : QUELQUES RÉFLEXIONS GÉNÉRALES

Les élections américaines au XIX^{e} siècle peuvent être décrites comme des

moments de socialisation où les citoyens (de sexe masculin) se rendaient aux urnes avec leurs amis et profitaient des divertissements offerts par les candidats (McGerr, 1986). À cette époque, il n'était pas question de voter en se rendant au travail mais de saisir l'occasion pour rencontrer d'autres personnes, se socialiser ou même discuter affaires (Altschuler et Blumin, 2000). Bien qu'il faille garder à l'esprit que le corps électoral était bien plus restreint qu'aujourd'hui, le taux de participation aux élections était aussi bien plus élevé qu'il ne le fut au XX^{e} siècle. Ce constat a conduit certains chercheurs (Addonizio, Green et Glaser, 2007) à émettre l'hypothèse que pour augmenter la participation électorale aujourd'hui, il ne faut pas se centrer uniquement sur les raisons qui découragent la participation électorale mais plutôt envisager les bénéfices que peuvent tirer les électeurs de leur présence au bureau de vote le jour du scrutin. Pour le prouver, ils ont organisé un festival musical le jour de l'élection devant des bureaux de vote dans différentes villes américaines. Ce faisant, ils ont démontré que les rassemblements à caractère festif avaient une incidence sur la participation électorale.

L'analogie avec les élections du XIX^{e} siècle comporte évidemment des limites. La plus remarquable étant le rôle croissant occupé par la télévision dans les élections américaines après la Seconde Guerre mondiale. Mais bien que la télévision ait influencé la conduite des campagnes électorales américaines certains chercheurs ont cependant montré les limites de ce médium. Baum constate qu'avec le nombre croissant de chaînes à la disposition des foyers américains, les nouvelles à caractère politique (et les élections présidentielles en particulier) entrent en compétition avec des programmes de divertissement (Baum and Kernell, 1999 ; Baum, 2005). Pour Baum, ce phénomène a eu pour effet d'inciter les politiques à reformater leur message pour qu'il s'adapte à un public habitué à « zapper » lorsqu'il s'ennuie mais aussi à s'exposer dans des programmes télévisés de divertissement dans le but de toucher les couches les moins politisées de la population, les plus susceptibles aussi de changer facilement de préférence partisane.

Dans ce contexte où la télévision devient le médium principal utilisé par les candidats pour toucher les électeurs, la musique va également jouer un rôle croissant. Certes, l'on constate que déjà lors de la présidentielle de 1932, Franklin D. Roosevelt choisit la chanson de Ager et Yellen *Happy Days Are Here Again* comme hymne de sa campagne (une chanson associée aux campagnes démocrates jusqu'à aujourd'hui). Outre le ton et le contenu optimiste de nature à associer le candidat à une image positive, la portée politique de cette chanson tirée d'une comédie musicale était toutefois limitée. Il en a été autrement lorsque Ronald Reagan a choisi le succès de Bruce Springsteen *Born in the USA* en 1984. Alors que le candidat républicain à la réélection a vu en cette chanson un hymne à la grandeur du pays qu'il gouverne, il ne pensait pas que son auteur le désavouerait en rappelant qu'elle fut écrite en pensant au désœuvrement de l'Amérique traumatisée par la guerre du Vietnam. Bien d'autres artistes ont tenté de contrôler l'usage politique de leurs œuvres, ainsi Tom Petty qui refusa à George W. Bush la chanson *I won't back down* pour l'élection présidentielle de 2000 alors qu'il autorisa Hillary Clinton à s'en réclamer pour les primaires démocrates de 2008.

À la faveur de ces exemples on peut se demander, d'une part, pourquoi les candidats introduisent de la musique et cherchent à s'associer à des musiciens durant leur campagne et d'autre part, pourquoi les musiciens décident de soutenir un candidat et avec quel impact.

Pour comprendre l'intérêt des candidats à faire usage de la musique et des musiciens, on peut tout d'abord évoquer le travail de Kenneth Burke (1969) sur la théorie de l'identification qui, appliquée aux artistes lors de l'élection présidentielle américaine, montre que si une frange de la population (particulièrement les jeunes) s'identifie à un artiste, alors cette population aura tendance à suivre les préférences politiques de l'artiste.

Pour Eyerman et Jamison (1998 : 163), les mouvements sociaux dépendent de la formation d'une identité collective dans laquelle la musique peut jouer un rôle majeur. Selon ces auteurs, la musique aiderait à créer un sentiment d'appartenance collective qui favoriserait l'adhésion à une cause à la faveur de prestations ritualisées et aux souvenirs communs auxquels elle fait référence. Lahusen (1996) quant à lui, insiste sur la fonction légitimatrice des artistes. Ces derniers, grâce à la reconnaissance de la légitimité et la validité de leurs opinions, serviraient de caution à une cause et à l'action politique[2].

Il apparaît donc, si l'on suit ces différents travaux, d'une part, que la pression du système médiatique (particulièrement de la télévision) incite les acteurs politiques à simplifier leur message et à le diffuser dans des tribunes non conventionnelles telles les émissions de divertissement où les artistes possèdent traditionnellement une grande légitimité. D'autre part, l'audience limitée des acteurs politiques traditionnels liée à l'émergence de nouveaux acteurs non-élus (entreprises, organisations internationales, etc.) pousse les acteurs politiques à faire appel aux artistes pour maintenir l'intérêt de la participation politique et ce faisant la légitimité du système démocratique en place.

Si ces approches permettent de comprendre pourquoi les candidats se montrent aux côtés d'artistes dans des meetings électoraux, elles expliquent de façon moins satisfaisante pourquoi un candidat peut parfois n'utiliser qu'une chanson sans chercher pour autant à s'afficher aux côtés de l'artiste.

C'est à une analyse plus détaillée de ce qui « fait » la musique que l'on doit s'attacher pour tenter de mieux cerner son utilité pour un candidat à l'élection présidentielle notamment. Il y a d'abord le son et le rythme qui doivent donner une impression positive du candidat à l'image de *Happy Days Are Here Again* utilisé par Roosevelt. Il y a ensuite le choix du genre musical. Bien que le hip hop soit aujourd'hui montré du doigt pour ses connotations violentes et misogynes, il reste associé à une jeunesse urbaine africaine-américaine défavorisée. L'utilisation de ce type de musique (ou le soutien d'artistes qui s'en revendiquent) dans une campagne électorale est donc aussi un moyen de toucher cette population d'une part, et de reconnaître sa spécificité socio-culturelle de l'autre. De même, lorsque John McCain prend pour hymne de campagne une chanson de style country intitulée *Raisin' McCain*, il choisit un genre incarnant une Amérique blanche, rurale et conservatrice (même s'il existe aussi une country alternative qui n'est pas conservatrice). De façon plus évidente encore que le genre, le son ou le rythme, les

2 Il est intéressant de relier, comme le font Hague, Street et Savigny (2008), cette littérature aux travaux sur la post-démocratie. Selon Crouch (2004), malgré l'existence d'institutions démocratiques, la post-démocratie se caractérise par la gestion du politique par des élites ne rendant pas de comptes aux citoyens. Dans un tel système, le recours aux artistes dans la sphère politique vise à maintenir l'illusion de la participation politique (dont l'efficacité est pourtant sensiblement réduite) en cherchant à stimuler l'intérêt des citoyens.

paroles peuvent contribuer à façonner l'image d'un candidat, à exprimer poétiquement sa vision de la société ou, plus directement, son programme politique. C'est le cas de *High Hopes* dont Frank Sinatra réécrira les paroles pour la campagne de John F. Kennedy en 1960. Mais c'est aussi le cas de *Yes, we can* dont les paroles sont issues d'un discours écrit par Barack Obama mises en musique par WILL.I.AM avec la contribution de différents artistes interprètes. On trouve ensuite ce que Rolston (2001) appelle *lyrical drift* ou détournement de paroles et qui consiste à détourner le sens originel d'une chanson de son contexte pour lui donner un autre sens en le réinterprétant dans un autre contexte. C'est ce qu'a tenté de faire Ronald Reagan avec le tube *Born in the USA* et qui amènera Bruce Springsteen à réaffirmer le contexte dans lequel cette chanson a été écrite. Enfin, on mentionnera également que la performance sur scène peut aussi être un engagement dans une campagne électorale.

Concernant le rôle des musiciens (et des artistes en général) dans les campagnes électorales, il s'agit également d'envisager leur influence au travers d'activités non directement liées à leur œuvre ou à une performance. Dans ce domaine, la science politique anglo-saxonne étudie depuis longtemps le rôle des personnes célèbres dans les campagnes électorales à l'aide du concept de *celebrity endorsement* construit dans les travaux en sciences commerciales qui étudient le pouvoir de persuasion des « célébrités » dans les décisions d'achat. Ainsi Wood et Herbst (2007) soulignent qu'en politique comme en marketing, les « personnalités » sont une source d'inspiration (particulièrement pour les jeunes) et peuvent avoir une influence. Corner (2000) explique le désir du personnel politique de s'associer à des personnes connues pour occuper deux espaces distincts : celui du politique où l'identité politique du personnage se forge et où la compétence est un critère de réussite et, celui du public où la notoriété et l'empathie jouent un rôle bien plus important. C'est dans ce dernier que l'électorat dépolitisé décrit par Baum (2005) peut être touché avec l'aide des artistes.

Un élément mérite d'être souligné dans la vision de l'influence des artistes telle que nous venons de l'exposer. En effet, elle tend à présenter les groupes sociaux (et particulièrement les jeunes) comme des groupes homogènes qui, unis par le goût pour certains artistes, pourraient faire des choix politiques similaires si ces artistes les encourageaient à le faire. Cette perspective repose sur la capacité supposée des artistes à être, comme nous l'avons vu avec les travaux de Eyerman et Jamison (1998), des « porteurs de vérité » (*truth bearers*) au sein des groupes sociaux. Cette capacité d'influence, quant à elle, serait le résultat d'un processus de création d'une conscience collective entre différents individus grâce à la performance ritualisée de la musique et des émotions communes qu'elle provoque. Pour Lahusen (1996), les valeurs qui unissent l'audience sont donc un atout qui octroie aux artistes le privilège d'être reconnus par leur public comme ayant des opinions politiques légitimes.

Avant d'aborder la question des musiques et des musiciens immigrés dans la campagne électorale de 2008 aux États-Unis, on présentera un cadre théorique permettant d'appréhender les relations complexes entre la musique, les immigrés, les minorités ethniques et la politique en situation post-migratoire.

MUSIQUE ET ACTION POLITIQUE DES IMMIGRÉS ET DES MINORITÉS ETHNIQUES

Nous proposerons d'abord un cadre théorique général permettant de rendre compte de la pertinence des musiciens pour l'expression et la mobilisation politiques des immigrés et des minorités ethniques. Nous évoquerons ensuite les processus d'instrumentalisation des musiciens et des musiques « immigrés » à des fins électoralistes dans un contexte politique particulièrement compétitif comme celui des États-Unis.

Pourquoi, lorsqu'ils le font, les immigrés et leurs descendants ainsi que les minorités ethniques et raciales choisissent-ils les arts en général, la musique en particulier comme forme d'expression, voire comme moyen de mobilisation politique ?

On peut avancer six éléments pour répondre à cette question. En premier lieu, l'usage politique de la musique ou d'autres formes d'expression artistique par les minorités ethniques et les immigrés doit toujours être situé dans son contexte et relativisé. Il s'agit d'éviter de considérer que ces groupes ont toujours et systématiquement recours aux arts et à la musique dans leur processus de mobilisation politique. Ce serait évidemment une erreur. Dire que les arts en général et la musique en particulier peuvent avoir une pertinence politique et une fonction importante dans la mobilisation et la participation politiques des immigrés et des minorités ethniques est une chose, prétendre que c'est nécessairement le cas, en est une autre, beaucoup plus contestable. La question de savoir si la musique peut être politique en soi ou si seul le contexte dans lequel elle est produite la rend politique reste pertinente. À cet égard, on se souviendra que lorsque le groupe Carte de séjour « remixe » dans les années 1980 la célèbre chanson *Douce France* avec des sonorités arabes, des voix s'élevèrent pour protester contre la réappropriation de cette célèbre chanson populaire française par une partie de la jeunesse d'origine immigrée.

En second lieu, on peut émettre l'hypothèse que lorsque les chemins conventionnels de participation politique sont fermés ou restreints, les arts et la musique peuvent devenir les seuls moyens explicites ou implicites d'expression politique. De ce point de vue, l'exemple des Noirs américains à l'époque de la ségrégation est éclairant. Exclus de la vie politique conventionnelle, sans droits politiques, ils ont trouvé dans la musique et la littérature des moyens d'expression et de mobilisation politiques. Ainsi, même si le blues et le jazz ne peuvent pas être considérés comme des musiques politiques, les exemples sont nombreux pour montrer comment ces styles musicaux permettaient de contester le système d'apartheid en vigueur aux USA ou d'y résister. Une des toutes premières chansons de jazz et de blues politiques n'est autre que le fameux *Strange Fruit* de Billie Holiday qui est un poignant plaidoyer conte le lynchage dont étaient très souvent victimes les Noirs dans le Sud profond (Margolick, 2000).

En troisième lieu, même lorsque des espaces de participation politique conventionnelle sont ouverts, les arts et la musique peuvent revêtir une importance politique considérable. Ainsi, on a beaucoup parlé du désintérêt des jeunes toutes origines confondues à l'égard de la politique. Certains vont jusqu'à avancer que nous serions face à une génération d'ignorants auprès desquels les enjeux de société n'ont pas d'écho. Or, lorsqu'on se penche sur le rap, par exemple, on constate qu'une partie de ces jeunes « rappeurs »

souvent issus de l'immigration ou de minorités ethniques a un discours lucide et construit ainsi que des opinions politiques claires. Ces jeunes se méfient des institutions politiques qu'ils perçoivent comme lointaines et expriment leur point de vue ou contestent le système en place en général ainsi que les discriminations ethniques et raciales dont ils estiment être les victimes à travers la musique. Elle devient alors le moyen privilégié et adapté à leurs revendications politiques.

En quatrième lieu, l'usage de la musique ne se substitue pas nécessairement à la participation politique conventionnelle. Ainsi, alors que Doc Gyneco se mettait au service de la campagne de Nicolas Sarkozy, Joey Starr utilisait son rap pour encourager les jeunes des banlieues à s'inscrire sur les listes électorales et à voter afin d'empêcher l'élection à la présidence de la république de l'ancien ministre français de l'intérieur. Lors des avant-dernières élections présidentielles américaines, on avait vu Bruce Springsteen mettre toute sa popularité pour empêcher, sans succès, la réélection de George Bush.

En cinquième lieu, la musique joue souvent un rôle dans des mouvements sociaux et politiques de telle manière qu'il est parfois difficile de dire si la musique est un moyen d'expression politique ou si la mobilisation politique est une condition de la production artistique. Par exemple, le mouvement pour les droits civiques des années cinquante et soixante aux USA est à la fois un mouvement socio-politique et un mouvement artistique dans lequel des formes musicales spécifiques ont joué un rôle majeur (le folk de Pete Seeger ou Joan Baez, le soul de Curtis Mayfield et consorts, le rock des MC5, etc.).

Enfin, les ressources sociales et économiques que les minorités peuvent mobiliser expliquent aussi en partie le type d'expression artistique qui sera le plus facilement utilisé à des fins politiques. La musique peut être pratiquée sans instrument ou avec un matériel limité et peu coûteux à la différence du cinéma par exemple qui nécessite des ressources financières et sociales difficilement accessibles. Aujourd'hui, le développement d'Internet permet quasiment à tout un chacun de diffuser des messages sur des sites spécialisés tels que *my space* ou *youtube*. D'une manière générale, certaines formes artistiques sont plus largement à la portée d'un plus grand nombre que d'autres. Ainsi, le musicien immigré sans-papiers pourra avoir sa propre visibilité d'artiste sur la toile, quel que soit son statut juridique ou ses ressources financières. Un bon exemple nous est fourni par le musicien bolivien « leader » d'une partie des sans-papiers en Belgique, William Sandoval dont le site musical lui permet de diffuser musique et messages politiques[3].

Dans un ouvrage intitulé *Acting in concert. Music, Community and Political Action* (1998), le politologue Mark Mattern présente une typologie intéressante de l'action politique dans la musique populaire. En premier lieu, la musique peut s'inscrire dans une action politique de confrontation. Elle est alors une forme de résistance, d'opposition et de lutte contre le pouvoir en place. Les exemples classiques de ce type d'action sont constitués par les *Protest Songs* des années soixante et la musique des Noirs américains en lutte contre le système Jim Crow, mais aussi le reggae britannique des années quatre-vingt. Les musiciens issus de l'immigration antillaise décriaient les injustices et les oppressions dont ils étaient les victimes. Ils luttaient en faveur d'un changement radical des relations

3 http://www.williamsandoval.com (consulté pour la dernière fois le 7 juillet 2009).

de pouvoir dans la société, contre le racisme et l'extrême-droite et pour une harmonie interraciale. Dans l'usage conflictuel de la musique, elle est considérée comme un acte de militantisme où oppresseurs et opprimés, le bien et le mal, sont clairement identifiés dans le cadre d'un jeu à somme nulle. Ce type d'usage de la musique peut aider à médiatiser une cause, encourager les minorités dépolitisées à rejoindre le champ de l'action politique et donc parfois contribuer à influencer les politiques publiques. En revanche, la confrontation par la musique peut également renforcer la position des acteurs en présence, renforcer le clivage entre oppresseurs et opprimés alors que ce modèle dichotomique ignore les zones grises et la fluidité entre les groupes.

En second lieu, la musique peut avoir une fonction délibérative en stimulant une réflexion sur l'identité collective du groupe minoritaire et la négociation de cette identité avec celle d'autres groupes minoritaires. De nombreuses études ont été menées sur le rôle de la musique dans l'affirmation identitaire au sein des communautés immigrées et des groupes ethniques. Viesca (2004), par exemple, a mis en lumière le rôle des productions musicales *Latin-fusion* dans le *Greater Eastside* de Los Angeles. Cette musique (dont le groupe Aztlan Underground est l'un des représentants) mélange des sonorités anciennes du *Folklorico* mexicain et des sons plus contemporains du hip hop nord-américain pour créer un style musical propre exprimant à la fois les racines de la communauté Chicano et sa marginalité à l'ère de la globalisation.

Les débats qui secouent le monde du hip hop illustrent cette fonction délibérative de la musique. En effet, il n'y a guère d'homogénéité dans ce mouvement fait de courants différents qui se distinguent notamment par leurs analyses politiques, leurs positions sur la question raciale, sur l'immigration, sur le sexisme, etc. Tous ces débats qui aident à donner du sens à des identités collectives utilisent la musique comme vecteur.

Enfin la musique s'inscrit dans une action pragmatique lorsque des musiciens se regroupent pour organiser une manifestation spécifique en vue d'obtenir un résultat précis. Les meilleurs exemples de cette catégorie sont les concerts de *SOS Racisme* en France ou les concerts de *Live8* impulsés par Bob Geldoff, les concerts 0110 en Belgique en 2006, les Live Aid, Farm Aid, Concert for Bengladesh, le concert Belgavox en soutien à l'unité de la Belgique 2009, etc.

Certes, ces trois formes d'actions politiques via la musique ne sont pas mutuellement exclusives et elles ne concernent pas particulièrement les minorités issues de l'immigration. Toutefois, cette typologie constitue un bon point de départ pour examiner en quoi les immigrés et leurs descendants ainsi que les minorités ethniques peuvent à la fois être des acteurs politiques et des acteurs artistiques en vue d'améliorer leur position dans la société.

Avant de nous centrer sur la campagne électorale américaine de 2008, nous voudrions examiner les tentatives d'instrumentalisation des musiciens et des musiques « immigrés » à des fins électoralistes. Répondre à cette question nécessite de prendre la mesure de l'enjeu que représente le vote des citoyens issus de l'immigration et des minorités ethniques. Aux États-Unis par exemple, les candidats développent nombre de stratégies pour séduire les différentes minorités ou du moins ne pas les choquer. Ces

dernières années, l'électorat latino a fortement augmenté tant dans les États du Sud que dans d'autres États clés pour la politique américaine. Réussir électoralement tant au niveau régional que national sans le soutien des électeurs latinos devient difficile non seulement en raison de leur démographie mais aussi en raison des particularités du système électoral américain. Dans les pays européens, le poids électoral des citoyens issus de l'immigration peut aussi être notable dans certains pays, dans certaines régions et dans certaines villes. Historiquement, la promotion de politiciens issus de l'immigration a souvent été le premier moyen utilisé par certains partis pour tenter de se rallier le soutien électoral des citoyens issus de l'immigration.

Dans ce contexte, on peut penser que certaines formes de musiques populaires et la capacité d'expression des musiciens issus de l'immigration et de minorités ethniques peuvent contribuer à la mobilisation électorale. Ces artistes et leurs productions culturelles peuvent faire partie d'une stratégie d'instrumentalisation politique visant à orienter le vote des citoyens issus de l'immigration et de minorités ethniques vers certains partis ou certains candidats. Ces tentatives d'instrumentalisation peuvent trouver leur origine dans des initiatives propres des artistes intégrées dans la stratégie électorale d'un candidat. L'instrumentalisation peut aussi être orchestrée par les responsables de la campagne électorale de certains candidats.

LE CAS DES PRÉSIDENTIELLES AMÉRICAINES DE 2008

Bien que les artistes soient historiquement impliqués dans les campagnes électorales américaines, l'élection de 2008 semble avoir donné une nouvelle dimension à la présence des artistes : qu'il s'agisse des contributions financières records faites par les artistes eux-mêmes, des chansons composées en l'honneur des candidats, des témoignages de soutien explicite dans la presse ou d'événements culturels. Nous nous centrerons ici sur le rôle qu'ils ont joué dans la campagne menée par Barack Obama et nous mettrons plus particulièrement l'accent sur les artistes latinos.

Selon la presse, pas moins de mille chansons (connues ou non) ont été écrites en soutien à Barack Obama et il faudrait environ cinquante heures pour en écouter la totalité sur le site www.youtube.com (*Les Inrockuptibles*, 28/10/2008). Si l'implication des artistes dans les campagnes électorales américaines semble donc avoir pris des proportions nouvelles avec l'arrivée du candidat Obama, le phénomène s'inscrit toutefois dans une certaine tradition d'activisme politique des *protest singers* américains (dont la période de la Guerre du Vietnam semblait jusqu'ici l'âge d'or).

Mais avant d'envisager la mobilisation des artistes en faveur de Barack Obama, il convient tout d'abord de souligner l'importance des deux mandats du Président Bush dans l'éveil de la conscience politique de nombreux artistes. En effet, qu'ils appartiennent à des styles musicaux connus pour leur aspect contestataire, comme le rock indépendant, ou qu'ils appartiennent à la musique country associée dans l'imaginaire collectif à l'Amérique conservatrice, de nombreux artistes se sont ouvertement positionnés contre la politique étrangère du Président Bush. Ces prises de position vaudront d'ailleurs à certains groupes, tel le groupe féminin de musique country Dixie Chicks, de faire l'objet de vives

critiques y compris parmi son public traditionnel.

Durant la campagne présidentielle de 2004, deux artistes engagés plus tard dans la campagne d'Obama, Sheryl Crow et Bruce Springsteen, soutenaient déjà le candidat démocrate John Kerry au sein d'un collectif d'artistes regroupés sous le sigle « *Vote for Change* ». Cette campagne qui verra un certain nombre de concerts organisés dans des États décisifs pour l'élection présidentielle se soldera toutefois par une désillusion. Pour des artistes, tel John Fogerty (leader de Creedence Clearwater Revival), « *extrêmement déçu de voir que la majorité des gens ont oublié ce qui s'est passé au Vietnam* », l'enlisement en Irak devait conduire l'électorat américain à sanctionner George W. Bush en 2004 (*Le Soir*, 16/06/2008, p. 35). Ce ne fut pas le cas mais cet épisode révéla, comme le souligne Dave Matthews, que pour les artistes soutenant Kerry en 2004, « *la motivation était de se débarrasser de Bush, de s'opposer à tout ce qu'il incarnait* » plutôt que réellement soutenir le projet politique du candidat Kerry (notre traduction, *Rolling Stone*, 17/04/2008).

Parallèlement à l'enlisement en Irak, un autre événement dramatique contribua à rassembler les artistes contre George W. Bush : l'ouragan Katrina qui, en déferlant sur la Nouvelle-Orléans, révélera les défaillances du gouvernement en place et donnera lieu à un élan de solidarité mené par des artistes tels Bruce Springsteen (qui organisera un concert de solidarité au profit des victimes de l'ouragan) ou Brad Pitt (qui s'impliquera dans la reconstruction des quartiers défavorisés). Au terme du second mandat de George W. Bush, ce dernier avait réussi à mobiliser quantité d'artistes contre lui. C'est en partie sur ce mécontentement que le succès de Barack Obama auprès d'eux va progressivement se construire.

À la grande différence de la campagne autour du candidat Kerry, les artistes soutenant Obama vont reprendre son message sur le changement. Il ne s'agit donc plus de s'opposer à l'adversaire républicain et à ce qu'il représente mais plutôt d'adhérer aux valeurs du candidat démocrate promouvant une nouvelle vision pour les États-Unis. Sheryl Crow ne dit pas autre chose lorsqu'elle confie au journal suisse *Le Matin* que « *la victoire d'Obama est un impératif, lui seul peut offrir à mon pays le changement dont il a besoin* » (notre emphase, *Le Matin*, 04/07/2008). Barack Obama lui-même explique pourquoi tant d'artistes ont adhéré à son message politique : « *Les musiciens et plus généralement les gens créatifs sont peut-être plus enclins aux idées de changement, ou en tout cas plus réceptifs – au fait de ne pas se contenter de ce qui est, mais d'aller de l'avant* » (*Rolling Stone*, septembre 2008).

Parmi les initiatives prises par les artistes, la plus significative a consisté à afficher publiquement leur soutien au candidat Obama dans des chansons, lors d'un concert, dans la presse ou sur la toile. Dave Matthews, par exemple, a envoyé le 4 octobre 2008 (le jour avant le *Super Tuesday*) un e-mail à pas moins d'un million d'adresses électroniques de fans collectées au fil des ans (*Rolling Stone*, 17/04/2008). Bruce Springsteen, quant à lui, publiera une lettre en avril 2008 sur son site web dans laquelle il déclarera son soutien à Obama car « *il parle à l'Amérique que j'imagine dans ma musique depuis 35 ans, une nation généreuse avec un peuple disposé à s'attaquer à des problèmes nuancés et complexes* » (notre traduction, *USA Today*, 17/04/2008).

Si l'on considère les centaines d'artistes, connus ou moins connus, ayant adressé de pareils messages à leurs fans, il apparaît que des millions d'électeurs potentiels ont été touchés directement ou non par un encouragement à voter Obama. Les sondages conduits par des entreprises privées et les recherches menées par des universitaires divergent quant à la capacité des personnalités connues d'influencer le vote des électeurs (Wood et Herbst 2007 : 147). À titre d'exemple, un sondage sur l'influence du soutien à Barack Obama de la plus célèbre animatrice de télévision américaine Oprah Winfrey indique que 60 % des personnes interrogées considéraient ce soutien utile pour Barack Obama alors que 69 % déclaraient que leur propre vote ne serait pas influencé par ce soutien (*Pew Research Center*, 2007).

Outre les appels publics à voter en faveur du candidat Obama, nombre d'artistes se sont exprimés en musique. C'est le cas de Sheryl Crow qui changera son « *Are you strong enough to be my man?* » en « *Are you strong enough to be my president?* ». Il peut aussi s'agir de chansons entièrement nouvelles composées à l'occasion de la campagne électorale. C'est le cas de la chanson pop intitulée « *I got a crush… On Obama* » interprétée par Amber Lee Ettinger (mieux connue sous le nom de « Obama Girl ») qui en moins de trois semaines sera visionnée par plus de deux millions d'internautes sur le site www.youtube.com (*USA Today*, 05/07/2007).

La production musicale qui sera la plus médiatisée appartient à un genre mêlant discours politique et accompagnement musical. Il s'agit du mixage « *Yes we can* » réalisé par le musicien africain-américain WILL.I.AM à partir d'un discours de Barack Obama prononcé le 8 janvier 2008 dans le New Hampshire (après sa défaite dans cet État) avec un accompagnement de guitare, chanson reprise par une série de personnalités du show business telles Scarlett Johanson ou Herbie Hancock. Ce morceau, rendu public initialement sous forme de vidéo, sera visionné seize millions de fois entre février et juillet 2008 sur le site www.youtube.com (*Rolling Stone*, 01/07/2008). Bien qu'ici encore il soit impossible de mesurer l'impact de cette vidéo sur le choix des électeurs, cet événement de la campagne, largement relayé par les médias, nous apprend au moins deux choses. D'une part, l'Internet joue un rôle important puisque 24 % des Américains de plus de dix-huit ans surfaient régulièrement pour suivre la campagne électorale (*Le Soir*, 03/03/2008). Pour Barack Obama et de nombreux artistes tels WILL.I.AM, le web s'est révélé une façon plus directe, plus rapide et souvent moins coûteuse que la télévision de s'adresser aux citoyens américains. Mais surtout comme le confiera l'artiste, le web permet de faire de l'individu un citoyen actif dans la campagne puisque avec cette vidéo, « *vous décidez si oui ou non vous la faites suivre à votre ami, ou même si oui ou non vous voulez la regarder* » (notre traduction, *Rolling Stone*, 01/07/2008). D'autre part, cet épisode nous informe que les initiatives artistiques indépendantes de la campagne de Barack Obama peuvent ensuite se retrouver au cœur même de la propagande officielle du candidat puisque celui-ci reprendra la vidéo sur son site Internet de campagne.

En plus des déclarations publiques et des productions artistiques visant à s'afficher en faveur de Barack Obama, nombre d'artistes ont également affiché leur soutien durant leurs performances. On citera par exemple les encouragements à voter Obama et la projection de son image sur écran géant par l'artiste de hip hop Jay-Z durant sa tournée ou le port par Michael Stipe de R.E.M. d'un t-shirt à l'effigie du candidat démocrate durant

ses concerts. On rappellera aussi que Madonna, affichera son inclination pour la cause démocrate en attaquant le candidat McCain qu'elle comparera à Adolf Hitler lors d'un de ses spectacles. Certains artistes encore tels les Foo Fighters ou Jackson Browne demanderont explicitement à John McCain de cesser d'utiliser leurs morceaux sans autorisation dans le cadre de sa campagne électorale. Ces désaveux publics apparaîtront comme autant de soutiens à Barack Obama.

Les tournées musicales organisées spécialement à l'occasion des élections ont été nombreuses. Elles avaient souvent pour message officiel de promouvoir la participation des jeunes aux élections. La tournée « *Get out and Vote 08'* » par exemple, fut organisée par un collectif d'artistes en partenariat avec l'association « *Rock the Vote* » qui depuis près de vingt ans encourage les jeunes à participer aux élections par l'intermédiaire des artistes. Notons que nombre d'artistes participant à cette tournée avaient au préalable exprimé leur soutien au candidat Barack Obama. Il en a été de même pour l'association Hip Hop Summit Action Network qui organisa des concerts gratuits pour ceux qui sont prêts à s'inscrire sur les listes électorales. Son leader, Russell Simmons, est une vedette dans le monde du hip hop et il soutenait également Obama. Ces événements méritent d'être soulignés quand on sait que parmi les dix-huit/vingt-neuf ans, deux millions d'électeurs de plus ont été comptabilisés par rapport à 2004 pour atteindre un taux de participation de 51 % qui n'avait plus été atteint depuis 1972 (*RockTheVote*, 2009).

En ce qui concerne les Latinos dont la mobilisation électorale est historiquement faible à l'exception notable des Cubains-Américains, (Lafleur, 2005), diverses initiatives vont être prises par des membres de la communauté pour amener les citoyens à s'inscrire comme électeurs. Un des clips vidéo en espagnol le plus célèbre de la campagne, intitulé *Podemos con Obama* (voir *infra*), résume d'ailleurs bien l'enjeu dans son introduction : lors des présidentielles de 2004, le Président Bush l'a emporté par trois millions et demie de voix d'écart mais huit millions de Latinos ayant le droit de vote n'en ont pas fait usage. Cette population peut donc faire la différence si elle se mobilise.

Dans le cas de l'électorat latino comme dans celui des jeunes, on constate que l'élection présidentielle de 2008 a introduit de profonds changements. En effet, un sondage du *Pew Hispanic Center* (2008a) indique que la participation des Latinos a progressé dans douze des quinze États où il était possible de comparer le taux de participation aux élections primaires démocrates de 2004 et 2008. De même, dans l'État de Californie, l'électorat latino représentait 30 % des participants aux primaires démocrates en 2008 alors qu'il ne représentait que 16 % en 2004. Toutefois, le même sondage indique que les Latinos supportaient bien plus la candidate Clinton que Barack Obama. Lors de l'élection présidentielle, en revanche, 67 % des Latinos soutiendront le candidat démocrate contre 31 % pour John McCain (*Pew Hispanic Center*, 2008b). Ces résultats sont d'autant plus surprenants que Barack Obama partait semble-t-il avec différents handicaps par rapport aux candidats WASP aux yeux de la communauté latina. D'abord, la candidate Clinton pouvait compter sur le bilan positif qu'avait laissé son mari durant ses deux mandats présidentiels auprès de la communauté latina. Ensuite, des commentateurs avaient souligné la difficulté de certains électeurs latinos à voter pour un candidat africain-américain. En outre, le Président Bush avait réussi en 2004 à reprendre une partie conséquente du vote latino en faveur du parti républicain (dépassant les 40 %). Enfin, le candidat McCain avait

été l'auteur d'un projet de réforme de la politique migratoire au Parlement avec John Kerry qui avait fait bonne impression auprès de la communauté.

Bien que la question de la réforme de la politique migratoire ait certainement contribué à politiser une population latina traditionnellement moins active, de nombreuses initiatives venant de la communauté elle-même contribueront à faire grimper le taux de participation. Un membre latino des organes dirigeants du parti démocrate (*Democratic National Committee*) et supporter de Hillary Clinton mettra par exemple sur pied le projet *Casablanca* (Maison Blanche) dont le but était de rassembler huit mille volontaires pour encourager les Latinos à s'inscrire comme électeurs (*El Mundo*, 15/11/2007).

Outre ce type d'initiative militante, les artistes issus de cette communauté ont, à l'image des artistes WASP ou de la minorité africaine-américaine, multiplié les initiatives pour encourager les Latinos à voter (*endorsement*, concert de soutien, productions musicales, etc.). Le chanteur portoricain Ricky Martin, par exemple, déclara dans un communiqué de presse diffusé par l'équipe de la candidate Clinton que cette dernière « *s'est continuellement engagée pour répondre aux besoins de la communauté latina* » (notre traduction, *Latina Lista*, 30/05/2008). Qu'il s'agisse d'artistes rock, tel Juanes, ou des stars de la musique Norteña comme Los Tigres del Norte, de nombreux artistes ont exhorté leurs fans à s'inscrire comme électeurs lors des concerts. De même la vedette du Merengue dominicaine Juan Luis Guerra et les rockers mexicains de Mana ont participé au concert de soutien organisé à Miami en mars 2008, intitulé *Ya es Hora* (il est temps), et destiné à convaincre les Latinos d'aller voter. Les stars de Latin-fusion des Spam All-stars organiseront également en Floride un concert de soutien à Obama qui rassemblera seize mille personnes. On constate dès lors que des artistes latinos de différentes origines nationales et appartenant à différents styles musicaux ont contribué à mobiliser un électorat latino lui aussi extrêmement diversifié. Qu'ils soient issus de la communauté mexicaine traditionnellement démocrate mais proche des Clinton ou issus de la communauté cubaine traditionnellement républicaine, des artistes de chaque communauté et chaque style musical voudront apporter leur soutien à Obama.

Le parallélisme entre les stratégies adoptées par les artistes latinos et celles d'artistes issus d'autres groupes ou communautés ira même beaucoup plus loin avec la réalisation d'une vidéo rassemblant vingt-quatre personnalités latinas dans un clip posté sur www.youtube.com et intitulé *Podemos con Obama* (Nous pouvons avec Obama). Les propos du réalisateur de ce clip, Andres Levin (membre du groupe de Funk cubain Yerba Buena) confirment qu'« *en voyant le pouvoir et l'effet de la vidéo* [de WILL.I.AM]*, j'ai pensé qu'il s'agissait de quelque chose que je pouvais faire* » (notre traduction, *Miami Herald*, 29/06/08). Ce clip musical, tout comme celui du réalisateur colombien Andres Useche intitulé *Si se puede cambiar* (Oui nous pouvons changer), le clip *Viva Obama* de style mariachi et le clip de style reaggaeton *Como se llama* (comment s'appelle-t-il), seront consultés plusieurs centaines de milliers de fois en quelques semaines.

Il est d'ailleurs intéressant de relever que ces deux derniers morceaux sont l'œuvre d'un seul et même producteur, Miguel Orozco, qui dès 2007 adhéra au message du candidat Obama et fonda le site web www.amigosdeobama.com dont le but est « (…) *utiliser les nouveaux médias pour faire réellement connaître le Sénateur Obama auprès*

des Latinos et partager son histoire enthousiasmante » (notre traduction, *Webwire*, 20/02/2008). En diversifiant les styles musicaux et en utilisant les codes linguistiques du « spanglish », Orozco parviendra à adresser un message fédérateur autour du candidat Obama à une communauté latina caractérisée par la diversité de ses origines nationales, de son parcours migratoire, et de ses affinités culturelles. Contrairement, à la chanson de campagne en espagnol de la candidate Clinton (intitulée *Hillary, Hillary Clinton*) que cette dernière commandera à l'artiste Johnny Canales, les tubes produits par Orozco ne seront utilisés officiellement par Obama qu'après que son équipe de campagne en a fait la demande (*Wall Street Journal*, 10/03/2007).

Ce dernier élément nous permet d'ailleurs de souligner que, bien que nous ayons présenté les artistes en tant qu'acteurs autonomes jusqu'ici, la musique et les artistes ont également été utilisés par le candidat Obama dans sa stratégie électorale. Nous avons déjà mentionné la présence d'artistes aux côtés d'Obama durant ses meetings électoraux ou l'organisation de concerts en faveur du candidat démocrate. Si la récupération du morceau de WILL.I.AM sur le site Internet de campagne est un exemple évident d'usage stratégique de la musique, la convention de Denver où Barack Obama sera officiellement désigné candidat pour le parti démocrate constitue le moment où l'usage de la musique a été le plus spectaculaire. Les performances musicales mobiliseront les soixante-quinze mille spectateurs présents. Avec un budget de plusieurs millions de dollars, cet événement voulait aussi convaincre une large partie de la population américaine. Selon les observateurs, ce sont en effet les contributions d'artistes, telle Melissa Etheridge (qui reprendra des tubes de Bob Dylan ou Bruce Springsteen) plus que les discours politiques qui retiendront l'attention des spectateurs (Forbes.com, 2008). Ces concerts contribueront évidemment à faire monter la tension dans le public jusqu'au discours de Barack Obama.

On notera par ailleurs que lors de cet événement, comme lors de beaucoup de prestations du candidat Obama, son entrée sur scène sera accompagnée d'une chanson du groupe irlandais U2, *City of blinding lights*. Outre la valeur artistique de ce morceau, l'on peut se demander pourquoi Obama utilise un groupe irlandais pour ouvrir ses meetings quand une quantité d'artistes américains lui offrent son soutien. Certains observateurs soulignent la notoriété de ces morceaux mais aussi le caractère vague de leurs paroles qui peuvent s'adapter à toutes les causes (*Globe and Mail*, 28/08/2008). Cependant, il faut aussi replacer ce choix dans la stratégie des politiques de simplifier leur message et de s'associer à des artistes pour susciter l'intérêt du citoyen pour la politique. Le choix d'un groupe comme U2, connu pour sa lutte pour la réduction de la dette du tiers-monde, semble donc particulièrement approprié en raison du caractère peu controversé pour le grand public de ses engagements politiques.

Avant de conclure, soulignons également que le succès du candidat Obama auprès des artistes nord-américains tient également à ses qualités d'orateur. Comme le remarque Bada (2008) on retrouve dans les discours de Barack Obama la musicalité des prêches des leaders religieux africains-américains. Cette qualité, en plus de l'utilisation stratégique de la musique et des artistes, a incontestablement contribué à transporter les foules comme peu d'hommes politiques avaient réussi à le faire auparavant.

CONCLUSIONS

Au terme de cette analyse du rôle des artistes dans la campagne électorale de 2008, il nous semble important de souligner deux limites dans l'usage des artistes et de la musique dans les campagnes électorales. Soulignons, d'abord, qu'il est difficile de mesurer précisément l'impact d'une chanson ou de la présence d'un artiste aux côtés d'un candidat sur les résultats électoraux. Nous avons montré plus haut que certaines catégories d'électeurs (comme les jeunes ou les Latinos) ont été particulièrement encouragées à voter lors des dernières présidentielles. Toutefois, même si les résultats indiquent une mobilisation historique de cet électorat, il n'est pas possible de déterminer l'importance et le rôle de la musique et des artistes. En revanche, la recrudescence de la mobilisation politique des artistes et de l'attention qui leur a été donnée par les candidats confortent notre idée initiale qu'il convient de poursuivre l'étude du phénomène. Ensuite, notre analyse de la campagne américaine de 2008 démontre l'importance qu'a pris l'Internet dans la communication avec le public tant pour les candidats que pour les artistes. En effet, nombre des productions culturelles que nous avons présentées ont, grâce au web, été visionnées par plusieurs millions de personnes sans contrôle des candidats Cet élément introduit une différence fondamentale par rapport aux campagnes traditionnelles où les candidats décidaient de leurs apparitions avec les artistes et du choix de la musique dans leur campagne électorale.

La question des relations entre les immigrés, leurs descendants, les minorités ethniques et la politique s'est imposée comme une thématique de recherche aussi importante que d'autres. De nombreuses études ont été réalisées sur différents aspects de leur mobilisation, de leur participation et de leur représentation politiques. Toutefois, de nombreuses questions restent à explorer. En étudiant la pertinence de la musique et des musiciens dans la vie politique des immigrés et des minorités ethniques, nous avons voulu monter qu'il y avait intérêt à dépasser les approches classiques de la participation politique des immigrés et de prendre au sérieux les rapports entre productions culturelles minoritaires et expression politique.

Nos travaux ne nous conduisent à aucune généralisation mais ils nous permettent cependant de plaider pour un nouvel agenda de recherche sur les relations entre culture et politique dans les sociétés post-migratoires et multiculturelles et de renouer ainsi de manière novatrice avec une des plus anciennes questions qui a traversé l'histoire de la pensée sociale, politique et anthropologique.

. . . . . .

Références bibliographiques

ADDONIZIO Elizabeth M., GREEN Donald P. and GLASER James M. (2007) Putting the Party Back into Politics: An Experiment Testing Whether Election Day Festivals Increase Voter Turnout, in *PS*, October, pp. 722-727.

ALTSCHULER Glenn C. and BLUMIN Stuart M. (2000) *Rude Republic: Americans and their Politics in the Nineteenth Century*, Princeton, Princeton University Press, 316 p.

BADA Valérie (2008) *La rhétorique de Barack Obama et sa place dans la tradition oratoire africaine-américaine du XVIII^e siècle à aujourd'hui*, Séminaire CEDEM, 26 novembre 2008.

BAUM Matthew A. (2005) Talking the Vote: Why Presidential Candidates Hit the Talk Show Circuit, in *American Journal of Political Science*, 49 (2), pp. 213-234.
BAUM Matthew A. et KERNELL Samuel (1999) Has Cable Ended the Golden Age of Presidential Television?, in *American Political Science Review*, 92 (4), pp. 99-114.
BURKE Kenneth (1969) *A Rhetoric of Motives*, Berkeley, University of California Press, 340 p.
CORNER John (2000) Mediated Persona and Political Culture, in *European Journal of Cultural Studies*, 3 (3), pp. 386-402.
CROUCH Colin (2004) *Post-democracy*, Cambridge, Polity Press, 135 p.
EL MUNDO (2007) Los democratas buscan un "ejercito" de latinos para ganar, in http://www.elmundo.es/papel/2007/11/15/mundo/2261267_impresora.html, consulté le 3 juillet 2009.
EYERMAN Ron and JAMISON Andrew (1998) *Music and Social Movements. Mobilizing Traditions in the Twentieth century*, Cambridge, Cambridge University Press, 204 p.
FORBES.COM (2008) For Democracts, Music Motivates the Masses, in http://www.typepad.com/t/trackback/575467/32826694, consulté le 16 avril 2009.
GLOBE AND MAIL (2008) U2 is not Enough to close Obama's TV Deal, in http://www.theglobeandmail.com/servlet/story/RTGAM.20080828.wdoyle28/BNStory/Entertainment/?page=rss&id=RTGAM.20080425.wwoman25, consulté le 17 avril 2009.
HAGUE Seth, STREET John and SAVIGNY Heather (2008) The Voice of the People? Musicians as Political Actors, in *Cultural Politics*, 4 (1), pp. 5-23.
LAFLEUR Jean-Michel (2005) "Bienvenidos a Miami?" La politique cubaine américaine de 1959 à 2004, in *Revue Européenne des Migrations Internationales*, 21 (3), pp. 149-177.
LAFLEUR Jean-Michel et MARTINIELLO Marco Eds. (2009) *The Transnational Political Participation of Immigrants. A Transnational Perspective*, London and New York, Routledge, 174 p.
LAHUSEN Christian (1996) *The Rhetoric of Moral Protest*, New York, Walter de Gruyter, 425 p.
LATINA LISTA (2008) Spanish Music Artists Continue the Endorsement Split Between Clinton and Obama, in http://www.latinalista.net/palabrafina/2008/05/spanish_music_artists_continue_the_endor.htm, consulté le 16 avril 2009.
LE MATIN (2008) Sheryl Crow: "Il faut élire Obama !", in http://archives.lematin.ch/LM/LMS/guidelecture/article-2008-07-416/mysqli.mysqli, consulté le 21 décembre 2008.
LE SOIR (2008) *John Fogerty, du rock dans le bayou*, 16/06/08, p. 35.
LE SOIR (2008) *La campagne américaine s'empare du net*, 03/03/08, p. 15.
LES INROCKUPTIBLES (2008) *Des voix pour Obama*, 28/10/2008, p. 41-42.
MARGOLICK David (2000) *Strange Fruit. Billie Holiday, Café Society, and an Early Cry for Civil Rights*, Philadelphia, London, Running Press, 160 p.
MARTINIELLO Marco and LAFLEUR Jean-Michel (2008) Ethnic Minorities' Cultural and Artistic Practices as Forms of Political Expression: A Review of the Literature and a Theoretical Discussion on Music, in *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 34 (8), pp. 1191-1215.
MATTERN Mark (1998) *Acting in Concert: Music, Community, and Political Action*, New Brunswick, Rutgers University Press, 190 p.
McGERR Michael E. (1986) *The Decline of Popular Politics: The American North, 1865-1928*, New York, Oxford University Press, 307 p.
MIAMI HERALD (2008) We want you: Election rocks to a new Latin beat, in http://www.miamiherald.com/tropical_life/stroy/585707.html, consulté le 17 avril 2009.
PEW HISPANIC CENTER (2008a) The Hispanic Vote in the 2008 Democratic Presidential Primaries, in http://pewhispanic.org/files/reports/86.pdf, consulté le 15 avril 2009.
PEW HISPANIC CENTER (2008b) The Hispanic Vote in the 2008 Election, in http://pewhispanic.org/files/reports/98.pdf, consulté le 16 avril 2009.
PEW RESEARCH CENTER (2007) The Oprah Factor in Campaign '08, in http://pewresearch.org/pubs/598/oprah-obama-endorsement, consulté le 17 avril 2009.
ROCK THE VOTE (2008) 2008 Accomplishments, in http://www.rockthevote.com/about/rock-the-

vote-2008-program/, consulté le 16 avril 2009.
ROLLING STONE (2008) Dave Matthews Speaks Out for Barack Obama, in http://wwwrolling-stone.com/news/story/20093048/dave_matthews_speaks_out_for_barack_obama, consulté le 02 décembre 2008.
ROLLING STONE (2008) *Une conversation avec Barack Obama*, septembre, pp. 33-36.
ROLLING STONE (2008) "Yes We Can": The Story Behind Will.i.am's Viral Hit, in http://www.rollingstone.com/artists/william7/articles/story/21544075/yes_we_can_the_story_behind_williams_viral_hit, consulté le 16 avril 2009.
ROLSTON Bill (2001) "This is not a rebel son": the Irish conflict and popular music, in *Race & Class*, 42 (3), pp. 49-67.
USA TODAY (2007) Web Video New '08 Political Battlefield, in http://www.usatoday.com/tech/webguide/internetlife/2007-07-05-youtube-election_N.htm, consulté le 15 avril 2009.
USA TODAY (2008) Bruce Springsteen Endorses Obama for President, in http://www.usatoday.com/life/people/2008-04-16-springsteen_N.htm, consulté le 16 avril 2009.
VIESCA Victor Hugo (2004) The Battle of Los Angeles: The Cultural Politics of Chicana/o Music in the Greater Eastside, in *American Quarterly*, 56 (3), pp. 719-739.
WALL STREET JOURNAL (2008) Obama Inspires a Latin Rythm, in http://online.wsj.com/public/article/SB120510381181392230 81-SCdvrIFIw0gWnuchm_hikPvBKIA_20080408.html?mod=tff_main_tff_top, consulté le 4 juillet 2009.
WEBWIRE (2008) "Viva Obama!" Promotes Presidential Candidate to Latinos in Texas, in http://www.webwire.com/ViewPressRel_print.asp?aId=59569, consulté le 03 juillet 2009.
WOOD Nathalie T. and HERBST Kenneth C. (2007) Political Star Power and Political Parties. Does Celebrity Endorsement Win First-time Votes?, in *Journal of Political Marketing*, 6 (2 & 3), pp. 141-158.

Musiques, musiciens et participation électorale des citoyens issus de l'immigration
Le cas des élections présidentielles américaines de 2008

Jean-Michel LAFLEUR et Marco MARTINIELLO

Cet article propose d'examiner la pertinence politique des arts populaires, en général, et de la musique en particulier, dans le contexte des sociétés multiculturelles postmigratoires. Plus précisément il cherche à démontrer comment musiques et musiciens permettent, dans certaines conditions spatio-temporelles, à une partie des populations issues de l'immigration d'exprimer des positions politiques et de se mobiliser politiquement. Après une discussion sur le rôle de la musique pour les communautés immigrées et les groupes ethniques et la place qu'elle occupe dans les campagnes électorales, nous examinons le cas de l'élection présidentielle de 2008 aux États-Unis. Nous mettons en lumière le rôle des artistes issus des minorités ainsi que les tentatives d'instrumentalisation des musiciens et des musiques « immigrés » à des fins électoralistes.

Musics, Musicians and Political Participation of Immigrants
The Case of the 2008 US Presidential Election

Jean-Michel LAFLEUR and Marco MARTINIELLO

This article seeks to examine the relevance of popular culture and music in particular in the context of post-migratory multicultural societies. More precisely, we aim to demonstrate how music and musicians contribute – in specific spatial and temporal settings – to the mobilization of some migrant origin populations. The article starts with a conceptual discussion on the role of music for ethnic and migrant groups and on the role of music and musicians in electoral campaigns. Subsequently, we review the case of the 2008 US presidential campaign to show the relevance of minority artists' productions and the political use that can be made out of it in competitive electoral contexts such as that of the United States.

Músicas, músicos y participación política de los migrantes
El caso de las elecciones presidenciales en EEUU en 2008

Jean-Michel LAFLEUR y Marco MARTINIELLO

Este artículo propone de discutir de la pertinencia política de los artes populares y de la música en particular en el contexto de las sociedades multiculturales post-migratorias. Específicamente buscamos demostrar como músicos y música favorecen, en ciertas condiciones espaciales y temporales, la movilización política de los inmigrantes. El artículo empieza con una discusión sobre el papel de la música en las comunidades de migrantes y sobre el papel de los artistas y de la música en las campañas electorales. Analizamos luego a la campaña electoral presidencial americana del 2008 para demostrar la pertinencia de las prácticas culturales de las minoridades en un contexto electoral competitivo como aquel de los EEUU.

Réseaux transnationaux d'artistes et relocalisation du répertoire « afro-cubain » dans le Veracruz

Kali ARGYRIADIS*

Le répertoire musical et chorégraphique « afro-cubain » est considéré aujourd'hui comme un apport légitime et valorisé à l'identité culturelle nationale à Cuba[1]. Tout au long d'un processus complexe de patrimonialisation (Argyriadis, 2006), il est passé du statut de « bruit infernal » et de danse lascive, sauvage et antisociale (Ortiz, 1995 [1906] : 46-47, 183) 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 »[2]. Insérés dans de complexes réseaux polycentrés[3], aussi bien professionnels que de parenté rituelle, ces artistes sont devenus aujourd'hui les porteurs « légitimes » et les diffuseurs directs de ce répertoire dans le monde. Leurs élèves (et

* IRD, UMR 205/CIESAS, 5 rue Jean-Jacques Rousseau, 92240 Malakoff, kali@argyriadis.net

1 Ce travail a été effectué dans le cadre du programme *Mondialisation, musiques et danses : circulations, mutations, pouvoirs*, financé notamment par l'ANR. Je remercie les membres de cette équipe ainsi que Christian Rinaudo et Hettie Malcomson pour leurs suggestions et commentaires judicieux, qui m'ont aidée à élaborer ce texte.

2 Pour une critique de cette dénomination, voir Argyriadis, 1999. À La Havane on utilise le terme générique *religión* pour se référer implicitement à la pratique complémentaire de la *santería* et de ses différentes spécialisations (divination par les cauris *-diloggun-* ou par le système *Ifá*, sacrifice d'animaux à quatre pattes, musicien rituel, spécialiste des plantes, etc.), du *palo-monte*, du *spiritisme* et du culte des saints et des vierges. Les pratiquants s'appellent eux-mêmes des *religieux*, terme que j'emploierai pour cet article. *Regla Ocha* ou plus récemment *religión yoruba* désignent la *santería* lorsqu'il s'agit de mettre l'emphase sur le retour aux racines africaines.

3 Par « réseau », je n'entends pas la définition classique de la sociologie politique (« organisation sociale composée d'individus ou de groupes dont la dynamique vise à la perpétuation, à la consolidation et à la progression des activités de ses membres dans une ou plusieurs sphères sociopolitiques », Colonomos, 1995 : 22), mais une configuration en maillage de relations interpersonnelles, qui transversalise les frontières et les institutions, polycentrée autour d'acteurs « axes » qui génèrent constamment de nouveaux sous-réseaux de relations. Cette définition s'applique en particulier au cas de la parenté rituelle *religieuse*, dont la structure consiste en 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).

parfois *filleuls*) circulent à leur tour en puisant à d'autres sources d'inspiration « afro », contribuant ainsi à la construction de plus larges réseaux transnationaux d'artistes.

Dans cet article, je propose d'ébaucher une analyse historique et ethnographique de ces réseaux, depuis leur naissance à Cuba et en explorant l'une de leurs ramifications dans l'État du Veracruz, au Mexique. Il s'agira à la fois de comprendre le fonctionnement concret de la diffusion d'un répertoire à travers des acteurs spécifiques, qui interagissent entre eux, à partir de leurs différentes positions et statuts, et d'analyser la ré-interprétation de ce répertoire à la lumière des relations de pouvoir générées par l'organisation en réseaux.

Une des particularités les plus intéressantes du cas de Veracruz est celle du contraste entre ce phénomène récent et le processus de relocalisation déjà ancien d'autres styles musicaux cubains, comme le *son* ou le *danzón*, qui font désormais partie intégrante de la présentation de l'identité locale (Malcomson, 2008 ; Rinaudo, 2009). En effet, les musiciens et les danseurs originaires de cette région qui interprètent le répertoire « afro-cubain » et le retravaillent pour créer un répertoire propre rejettent en revanche l'implication religieuse contenue intrinsèquement, pour les artistes cubains, dans le fait d'interpréter les danses des *orichas* (divinités de la *santería*, qui se manifestent à travers la transe de possession) et les rythmes de *batá* (les tambours *consacrés* utilisés pour louanger et appeler les *orichas*[4]). J'essayerai d'analyser les raisons de cette attitude et les enjeux de la relation à l'Afrique dans la construction identitaire nationale, régionale et urbaine de chaque type d'acteur selon sa position au sein du réseau.

NAISSANCE ET ÉVOLUTION DU RÉSEAU À CUBA

Le statut des artistes interprètes du répertoire « afro-cubain » a évolué considérablement depuis un siècle. Dans les années vingt, les musiciens et les danseurs qui se produisaient dans les cérémonies religieuses devaient compléter leurs revenus par l'exercice d'autres activités professionnelles, en général des emplois modestes : charpentiers, dockers, domestiques, lavandières, cuisinières. Alors qu'ils étaient discriminés de par leur manque d'instruction, leur pauvreté et/ou leur couleur de peau, ils commencèrent à être sollicités à cette époque par une élite intellectuelle émergente, appelée afrocubaniste, qui incluait de grandes figures comme celles de Fernando Ortiz, Alejo Carpentier, Nicolás Guillén et Wilfredo Lam. D'un côté les afrocubanistes, en réaction à l'ingérence américaine, dans une vision esthétisante influencée par le primitivisme et l'Art Nègre, cherchaient dans les rythmes du *son*, du *danzón* et des tambours *batá* l'expression originelle

4 Trio de tambours bimembranophones et ambipercussifs en forme de sablier dont la tension permanente est assurée par un cordage de peaux. Pour l'usage cérémoniel, ils doivent être *consacrés*, c'est-à-dire préparés 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 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. Il y a donc des lignages de tambours, des lignages de tambourinaires et des lignages de gardiens qui se croisent. Les *batá* qui sont joués dans les contextes profanes, appelés *aberikolá*, ne sont pas *consacrés*.

d'une cubanité créative et résistante (Carpentier, 1985 [1946] : 286). De l'autre côté, les tambourinaires souffraient de constantes persécutions de la part des autorités qui confisquaient leurs instruments. Ils surent toutefois rapidement utiliser leur relation avec les universitaires pour revendiquer la légitimité de leurs pratiques religieuses et la valeur artistique de leur répertoire. Cette première étape d'interactions a produit, à son tour, une première étape de codification de ce dernier.

À la fin des années quarante, le répertoire « afro-cubain » devint à la mode et envahit progressivement les cabarets de La Havane et l'industrie du disque. Parmi les artistes-*religieux*, nombreux furent ceux qui surent s'indépendantiser de leurs protecteurs. Tout en poursuivant leurs collaborations au niveau académique, en se produisant dans des théâtres et des universités, ils enregistrèrent sans complexes des morceaux plus populaires, accédant par là même à une renommée nationale et internationale. Il est important de souligner que ce furent précisément les échanges artistiques entre le Mexique et Cuba qui rendirent propice l'introduction des pratiques religieuses « afro-cubaines » au Mexique durant les années cinquante, pour le moins en tant qu'univers exotique rapidement devenu familier à travers les films, les chansons et les groupes carnavalesques (Juárez Huet, 2009).

Parallèlement à ce phénomène, à la même époque, les échanges entre universitaires spécialistes des « religions afro-américaines » augmentèrent considérablement. S'il existe bien un point commun entre l'Afrique de l'Ouest, le Brésil, Haïti et Cuba durant les années cinquante, c'est que ces pays étaient traversés par un même réseau d'anthropologues militants engagés (parfois spirituellement, comme dans le cas de Pierre Verger) dans la lutte par la reconnaissance de l'existence de survivances africaines prestigieuses aux Amériques[5]. Ce réseau interagissait à son tour avec des acteurs artistiques et politiques impliqués dans un mouvement panafricaniste en plein développement (Capone, 2009).

À Cuba, avec l'avènement de la révolution, la dynamique commerciale fut sévèrement condamnée, au contraire de la dynamique académique qui reçut un soutien énergique via la création d'institutions de préservation et de diffusion de ce qui dans un premier temps fut appelé « folklore cubain » (*Actas del folklore*, 1961 ; *Etnología y folklore*, 1966-1969) puis par la suite « culture populaire traditionnelle cubaine » (Alvarado, 1999 ; *Atlas, etc.*, 2000). Le terme « afro-cubain », de par sa connotation racialiste, fut fermement rejeté (Karnoouh, 2009). En 1960 fut d'abord créé le Centre d'études du folklore du théâtre national de Cuba, divisé ensuite, en 1961, entre l'Institut d'ethnologie et de folklore et l'Ensemble folklorique national (tous deux soutenus par l'UNESCO). En 1959, fut aussi créée la compagnie de Danse contemporaine de Cuba, dont l'ensemble de percussions était dirigé par Jesús Pérez (informateur de F. Ortiz), et qui, tout comme l'Ensemble folklorique national, réalisé des tournées dans plus de soixante pays, parmi lesquels les alliés africains « non-alignés » du gouvernement cubain. Le répertoire « cubain de racines afri-

5 Avec l'appui de F. Ortiz, W. Bascom a réalisé une enquête de terrain ethnolinguistique à Cuba en 1948 (Bascom, 1952). Pierre Verger et Gilbert Rouget ont fait ensemble des recherches dans le Dahomey en 1952 (Rouget, 1965), dans le but de comparer les tambours *batá* de la région avec ceux décrits par F. Ortiz y W. Bascom. Par la suite, en 1956, P. Verger a accompagné à son tour A. Métraux et L. Cabrera, pour enregistrer et photographier une cérémonie en l'honneur de l'*oricha* Yemayá sur les rives de la lagune San Joaquín, à Matanzas (pour un récit de cet événement, voir Bolívar et Río, 2000 : 81-82).

caines » (León, 1974 : 18), soigneusement codifié par Fernando Ortiz (1937 ; 1950 ; 1951 ; 1954) et ses successeurs, entra peu à peu dans la liste des matières enseignées à l'Institut supérieur d'art et dans les Écoles d'art du pays. Ces institutions proposent de nos jours des cours et des ateliers pour les étrangers.

Les artistes-*religieux* qui avaient collaboré avec les afrocubanistes se joignirent avec enthousiasme à cette démarche, et dépassèrent largement le projet théorique initial de « théâtralisation du folklore » (Guerra, 1982 : 5-21) ou celui d'auto-préservation culturelle et identitaire (León, 1961 : 6), qui glorifiaient certes les valeurs de résistance des pratiques religieuses « afro-cubaines », mais rejetaient sans compromis toute forme de mysticisme (*ibidem* : 5) ou de prétention afrocentriste, vue du point de vue intérieur de l'île comme une agression envers l'union nationale (De la Fuente, 2000). Eux et leurs élèves (lesquels étaient souvent aussi leurs descendants rituels[6]) contribuèrent d'une part à l'adaptation esthétique du répertoire à un public plus large, grâce à l'étude d'autres genres musicaux et chorégraphiques comme le ballet, la danse contemporaine, le jazz ou la musique classique, d'autres techniques comme le solfège, l'harmonie, l'orchestration et la composition, ainsi que de la littérature musicologique et ethnologique. En ce sens, ils aiment à se présenter eux-mêmes comme des « améliorateurs de culture ». D'autre part, leur virtuosité en tant qu'artistes et en tant que *religieux*[7], présentée sur les scènes nationales et internationales, a induit à de nombreuses reprises l'adhésion religieuse de leurs spectateurs, aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur de Cuba (Argyriadis, 2001-2002).

Enfin, avec l'ouverture de l'île au tourisme et aux contacts avec les émigrants, ils se sont insérés depuis une quinzaine d'années dans le mouvement « afro », s'imposant rapidement en tant qu'acteurs indispensables sans jamais renoncer à l'affirmation d'une identité cubaine hégémonique à chaque fois qu'il s'agissait pour eux de s'imposer face à leurs concurrents non-cubains[8]. Certains se sont installés définitivement dans les pays d'origine de leurs élèves et/ou de leurs *filleuls*, lesquels proviennent en grande majorité d'Europe, des États-Unis, du Mexique, du Venezuela et dans une moindre mesure d'Argentine. En ce qui concerne l'Amérique latine, il arrive souvent que les artistes cubains résident et travaillent quelques années dans le pays d'accueil avec le statut d'assesseurs culturels et/ou d'instructeurs d'art sous contrat signé entre les ministères et les institutions culturelles des deux pays.

En ce sens, aujourd'hui on peut dire qu'ils sont les interlocuteurs directs des amateurs du genre, et les acteurs-clés du processus de transnationalisation des religions « cubaines d'origine africaine » pour reprendre la terminologie officielle utilisée par l'Association culturelle yoruba de Cuba. En effet, les musiciens et les danseurs, qui ont fait

---

6 Et donc de couleurs de peau et d'origines sociales très variées. Les lignages rituels cubains n'impliquent pas nécessairement une correspondance avec les liens biologiques. Au contraire, l'initiation d'un enfant par ses géniteurs est rigoureusement interdite.

7 À plusieurs occasions, ils sont entrés en transe lors d'une représentation, ou leur performance a provoqué des transes dans le public. Cette porosité entre les catégories (sacré/profane ; spectacle/rituel) a été soulignée par plusieurs auteurs (Hagedorn, 2001 ; Knauer, 2001 ; Argyriadis, 2001-2002).

8 Sur les notions fondamentales de « Cubains de l'extérieur » et « étrangers », dans leur corrélation avec celle de « nous les Cubains », voir le travail très complet de L. Karnoouh, 2007 : 503-531.

évoluer un pan de leur répertoire en « l'améliorant » conformément aux critères esthétiques occidentaux dominants et ont contribué en retour à l'évolution de ces mêmes critères sont d'autant plus aptes à toucher un public étranger que ce répertoire, perçu comme totalement exotique, est en réalité le résultat d'un processus qui rapproche bien plus qu'il n'éloigne les parties. Grâce à leurs tournées, à leurs enregistrements et aux cours qu'ils dispensent à des élèves étrangers, ils vivent de leur art et jouissent d'un statut élevé. Leurs qualifications professionnelles et pédagogiques n'empêchent en rien le maintien d'une étroite immersion dans le contexte d'exécution quotidien, puisque ce sont eux qui jouent également dans les cérémonies et qui se produisent au sein de différents orchestres ou dans les cabarets. Ils considèrent leur implication esthétique exigeante comme un engagement, une façon de prouver à la fois la valeur de leur croyance et celle de leur cubanité. De ce fait, leur manière d'enseigner le répertoire « afro-cubain » est profondément marquée par une étroite relation entre pratique artistique, pratique religieuse, pratique culturelle et pratique identitaire.

LE DÉPLOIEMENT DU RÉSEAU DANS LE VERACRUZ

Tandis que la révolution cubaine rompait clairement avec le mouvement afrocentriste (en se solidarisant toutefois avec le mouvement de lutte pour les droits civils aux États-Unis et les luttes indépendantistes de l'Afrique coloniale), ce dernier connaissait un développement exemplaire, porté par des intellectuels et des artistes africains et américains de grande réputation. Aux États-Unis, la chorégraphe Katherine Dunham, qui avait voyagé à Cuba, en Haïti et en Jamaïque en 1935, rencontré les informateurs de F. Ortiz et s'était initiée au vaudou, ouvrit en 1940 une école qui incorporait des techniques et des chorégraphies africaines et caribéennes à la danse moderne. Cette école devint par la suite le centre de formation de plusieurs générations d'artistes afro-américains, ainsi que la source d'emploi initial de beaucoup d'artistes-*religieux* cubains immigrés (Capone, 2005 : 93). Durant les années soixante-dix et quatre-vingt, la ville de New York devint en outre le lieu-clé de l'enseignement des répertoires chorégraphiques du monde entier. Les immigrants cubains et portoricains de l'époque se réunissaient par exemple à Central Park pour assister à des *rumbas* (Knauer, 2000), et le quartier de Harlem avait déjà servi de cadre à des cérémonies *santeras* comportant des tambours *batá* et des danses en l'honneur des *orichas* (Capone, 2005 : 121).

Ce n'est donc pas un hasard si le répertoire « afro-cubain » est arrivé au Mexique, et plus spécifiquement à Xalapa (capitale de l'État du Veracruz) via les États-Unis, dans les années quatre-vingt. À cette époque, la prestigieuse Faculté de musique de la Universidad Veracruzana était en train de développer l'étude du jazz. Du point de vue musical, c'est un Californien engagé dans la recherche et la valorisation de ses racines africaines, qui, le premier, a introduit dans ce contexte l'étude des percussions « afro » en tant que professeur invité : Hal Ector, surnommé « Taumbú », se dit lui-même Afro-Américain, mais il n'est pas toujours perçu comme tel par ses élèves mexicains, du fait de sa carnation très claire. Peu de temps après, un musicien américain se disant « descendant de Sénégalais », Ernesto Simbo Abuba, a enseigné les rudiments des tambours *batá* à plusieurs étudiants de la faculté, parmi lesquels Enrique D'Flon et Javier Cabrera. À partir de 1984, ce dernier, formé également en anthropologie, fit venir, par l'intermédiaire de son ami

Lázaro Cárdenas[9], de nombreux professeurs cubains des États-Unis et de Cuba, formant ainsi, selon ses propres dires, « *comme un réseau de promotion culturelle de Cuba au Mexique* ». C'est ainsi que de grands noms du milieu artistique « afro-cubain » (Mario Jaureguí et Margarita Ugarde de l'Ensemble Folklorique National, Juan de Diós Ramos de la troupe Raíces Profundas, etc.) sont venus proposer des stages et des cours à Xalapa, puis à México, et dans une moindre mesure à Veracruz, en tant qu'assesseurs et instructeurs officiels mandatés par les institutions culturelles cubaines.

Parallèlement, la danseuse Estela Lucio, partie se former à New York en danse contemporaine, s'était prise de passion pour d'autres répertoires :

> *« Il y avait beaucoup de professeurs là-bas à New York, qui donnaient des cours de danse africaine : du Congo, de Guinée, du Sénégal, surtout d'Afrique de l'ouest, de Côte d'Ivoire, du Mali, etc. et il y avait aussi beaucoup de Cubains qui donnaient des cours, il y avait des Haïtiens, il y avait des Brésiliens, etc. ».*

Peu intéressée par l'école de Katherine Dunham, pas assez « traditionnelle » à son goût, elle assistait en revanche assidûment aux *rumbas* de Central Park. Revenue à Xalapa en 1990, elle créa avec l'aide de Javier Cabrera un cours de « danses afro-antillaises », complémentaire de l'*Atelier Indépendant de Percussions* de Javier Cabrera, tout en poursuivant sa formation auprès des artistes cubains invités. Cette première génération de percussionnistes et de danseurs de Xalapa a également effectué des séjours prolongés à Cuba dans le cadre des enseignements proposés par l'Institut Supérieur d'Art ou l'Ensemble Folklorique National, et lu l'abondante littérature anthropologique et musicologique cubaine concomitante.

C'est à la même époque (1990) que l'anthropologue Luz María Martínez Montiel prit la direction du mouvement académique « Notre Troisième Racine », qui visait à faire reconnaître, à étudier et à 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. Ce mouvement trouvait ses origines dans les travaux pionniers de Gonzalo Aguirre Beltrán (1946), qui avait lui-même été stimulé et orienté par A. Métraux et M. Herskovits (Aguirre Beltrán, 1989 : 10). Il s'est prolongé dans le cadre d'échanges permanents au sein du programme démarré en 1992 par l'UNESCO, la *Route de l'esclave*, auquel participent activement les 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).

---

9 Lázaro Cárdenas est le petit-fils du président de la République mexicaine homonyme et l'un des co-fondateurs en 1989 du Parti de la Révolution Démocratique. Il a été gouverneur de l'État de Michoacán entre 2002 et 2008. Ayant étudié la musique à Cuba entre 1983 et 1987 dans le cadre de sa licence d'ethnohistoire (INAH, Mexique), il a épousé une danseuse de la troupe de Danse Contemporaine de Cuba, s'est passionné pour les tambours *batá* et a reçu l'initiation lui permettant d'en jouer dans un contexte rituel ainsi que l'initiation *santera*. Tous les *omó añá* qui résident au Mexique s'accordent pour dire que c'est Lázaro Cárdenas qui a apporté le premier jeu de tambours *consacrés* dans ce pays.

Luz María Martínez Montiel, actuellement professeur à l'Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), avait commencé par étudier les danses d'origine africaine à New York avec Katherine Dunham. Découragée par cette dernière, qui lui avait affirmé que la clarté de sa peau ne lui permettrait jamais de faire carrière dans la profession (Amador, 1999), elle s'est tournée vers les études d'anthropologie et a soutenu une thèse à la Sorbonne dans les années soixante-dix, après avoir eu Roger Bastide pour professeur et inspirateur. En relations régulières avec des intellectuels cubains militants pour la reconnaissance de l'apport de l'Afrique à la culture nationale et mondiale, voire pour la reconnaissance des Amériques en tant que lieu de la primauté traditionnelle africaine, Luz María Martínez Montiel est aussi membre honorifique de l'Association culturelle yoruba de Cuba, médaillée de la Fondation Fernando Ortiz, assesseur de la Casa del Caribe à Santiago de Cuba, et a reçu de nombreuses distinctions provenant d'institutions colombiennes, portoricaines, dominicaines, béninoises, et espagnoles. À Veracruz, elle est à l'origine de la salle qui évoque l'esclavage au Musée de la Ville de Veracruz et elle a contribué en 1987 à la fondation de l'Instituto Veracruzano de Cultura (IVEC). Enfin, c'est elle qui a co-organisé trois forums sur le thème « *Veracruz también es Caribe* » en 1989, 1990 et 1992 et contribué à lancer le Festival afrocaribeño, initialement prévu à Cancún mais importé à Veracruz en 1994 (sur la création de ces institutions dans le cadre des politiques culturelles locales, voir Rinaudo, 2009).

Les percussionnistes et danseurs de Xalapa se sont engagés très fortement dans les activités culturelles dérivées du mouvement de la « Troisième Racine ». Les pionniers comme Javier Cabrera, Enrique D'Flon ou Estela Lucio ont d'abord créé des troupes et des spectacles propres (Orí, Combo Ninguno, Rumbamba, Afromestizo, etc.) qui, tout en s'inspirant du répertoire « afro-cubain », tentaient d'explorer les fusions possibles avec le répertoire « pré-hispanique », le *son jarocho*[10], et plus récemment les répertoires guinéens, sénégalais et congolais. Ces formations, et celles qui ont été créées ensuite avec ou par leurs élèves (Obiní Añá, Bakán, etc.), ont tourné dans tous les festivals et événements culturels locaux de ces quinze dernières années, depuis le *Festival internacional afrocaribeño* jusqu'au *Día de brujos* à Catemaco, en passant par la *Cumbre Tajín*, le carnaval de Veracruz, la *Fiesta de la Candelaria* à Tlacotalpan, le carnaval de la négritude à Yanga[11], ou encore le festival de jazz de Xalapa. Chaque présentation a également donné lieu à des cours et des stages. De même, invités dans d'autres événements nationaux et internatio-

10 Ce genre musical et chorégraphique rural a été folklorisé en 1946 lors de la campagne électorale 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 soixante-dix, été l'objet d'un mouvement de revitalisation porté par des anthropologues, musiciens et historiens locaux (*ibidem* : 216) soucieux de souligner sa dimension « métisse » (indienne, africaine et européenne). Son répertoire est très proche d'autres genres musicaux ruraux hispano-américains (musique *guajira* à Cubain, *llanera* en Colombie ou au Venezuela, etc.) : accent mis sur l'improvisation en *décimas*, lignes mélodiques simples, utilisation rythmique de petites guitares et du frappement de pieds qui l'accompagne, le *zapateado*, type de danse que l'on retrouve également dans la péninsule ibérique et au Maroc.

11 Anciennement appelé San Lorenzo de los Negros, ce village a été fondé par le leader d'une importante rébellion d'esclaves du XVI[e] siècle, appelé Yanga. Dans le cadre du programme « Notre Troisième Racine », il est actuellement l'objet d'études historiques et d'entreprises d'« inoculation identitaire » (Hoffmann, 2005 : 139).

naux, ils représentent fièrement Veracruz et son africanité, ou plutôt sa caribeannité.

Le spectacle *Jarocho*[12], auquel ont participé Javier Cabrera et plusieurs de ses élèves, constitue un excellent exemple de l'aboutissement de cette démarche. Mis en scène par Richard O'Neal, directeur artistique de *Riverdance*, présenté à partir de 2003 au Mexique puis en Amérique du Nord, en Europe et à Hong Kong, il met en scène une quarantaine de danseurs et musiciens, la plupart provenant de l'État du Veracruz, exécutant les morceaux les plus connus des répertoires emblématiques locaux : *son jarocho* et *danzón*. Sans surprise, la « racine espagnole » est présentée à travers une pièce de flamenco. En revanche, *la « racine africaine » est illustrée par une série de danses d'orichas exécutée par Susana Arenas, une artiste-religieuse cubaine noire résidant à San Francisco, ex-membre de la célèbre compagnie Raices Profundas. À défaut de répertoire « afroveracruzano » propre, c'est donc souvent le répertoire « afro-cubain » qui est mis à profit pour mettre en scène l'africanité du Veracruz.*

AFRICANITÉ *JAROCHA* CUBANOCENTRÉE ET RELATIONS INÉGALES

De manière générale, la question du rapport à l'Afrique est, dans le Veracruz, souvent recentrée sur le rapport à la Caraïbe et au « voisin » cubain. L'apport culturel cubain, pourtant relativement minime du point de vue du nombre d'immigrants selon les sources historiques disponibles (García Díaz, 2002) est constamment mis en valeur par les universitaires, qui soulignent le lien qui a longtemps uni les deux ports (La Havane et Veracruz), « les deux rives d'une même mer Méditerranée » et refuges réciproques des indépendantistes et révolutionnaires des deux pays (García Díaz y Guerra Villaboy, 2002 ; Sorhegui, 2002) ou qui évoquent la notion de « Caraïbe afro-andalouse » qui les engloberait tous deux ainsi que le port de Cartagena de Indias en Colombie (García de León, 1992). Ils rappellent également l'importance de l'influence de la musique cubaine à Veracruz, dont les habitants écoutaient la radio de l'île et se réapproprièrent le *danzón* et le *son*. Au début du XX^{e} siècle, Veracruz était en effet la porte d'entrée de ces styles musicaux et chorégraphiques au Mexique (García Díaz, 2009).

Pour les musiciens et danseurs promoteurs de la culture « afro » à Xalapa, outre un rapprochement initial lié explicitement à des affinités politiques avec la révolution cubaine, c'est bien la découverte du répertoire « afro-cubain » qui précède et fonde non seulement un intérêt plus général pour l'Afrique, mais surtout un désir explicite de construction d'une identité *jarocha* propre. Cette volonté va bien au-delà des propositions du programme « Notre Troisième Racine ». L'accent est d'abord mis sur le caractère métis des *Jarochos* et des Mexicains en général (« *Nous, nous sommes métis* »), et le rappel des multiples origines des habitants du Veracruz. Ainsi, Javier Cabrera souligne : « *On peut parler d'une quatrième, d'une cinquième, d'une sixième racine, etc.* ». Comme l'exprime Enrique D'Flon Kuhn (qui est lui-même, entre autres, descendants de Belges

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

et de Juifs allemands et hongrois) : « *Le Mexique est très curieux parce qu'on y rejette le fait d'être espagnol, on y rejette le fait d'être indigène, on y rejette le fait d'être noir, ce qui signifie que nous nous rejetons nous-même* ». Et c'est bien de ce genre de malaise que part l'intérêt de Javier Cabrera pour l'Afrique, quand il évoque avec tristesse « *l'agenouillement culturel ethnique indigène* » face aux Européens, en l'opposant à la résistance des esclaves africains qui « *jamais n'ont baissé la tête* », résistance dont la preuve la plus éclatante est selon lui l'énorme influence africaine dans la musique des Amériques.

Nombreuses sont alors les initiatives artistiques qui visent à réinjecter de l'Afrique dans les productions locales, en s'appuyant en premier lieu sur le répertoire cubain et « afro-cubain », désormais familier pour le public *veracruzano*. Le célèbre groupe de *son jarocho* Mono Blanco, par exemple, a inclus dans certaines de ses compositions des rythmes de *rumba* et de *son*. La danse qui accompagne ce style musical, appelée *zapateado*, basée sur des frappés de pieds complexes qui impriment le rythme à la musique, a été travaillée à cette occasion en tant que « *percussion africaine originelle* » du *son jarocho*. Javier Cabrera, qui a participé à de nombreuses expériences similaires, explique :

> *« Les nouvelles tendances du son jarocho vont en s'africanisant, elles suivent certaines règles comme de s'apparenter de plus en plus au son cubain, à la rumba ou même à défaut aux rythmes africains, en y mettant du djembé ou des cajones péruviens. Il y a une tendance à l'africanisation, qui n'est pas de l'innovation mais plutôt une façon de faire ressortir ce qu'il y avait là-dedans depuis plusieurs siècles, n'est-ce pas ? ».*

Quant à Enrique D'Flon, dans son disque *Yanga* il mêle des poèmes du Cubain Nicolás Guillén, des djembés et des *batá*, ainsi que de la flûte et de la marimba[13] mexicaines. Il n'hésite pas, par ailleurs, à établir des correspondances entre les *orichas* et les divinités aztèques, olmèques ou huicholes, expliquant que c'est grâce à la *santería* qu'il a découvert « sa propre culture ».

Cette démarche, qui part d'un désir explicite d'africanisation et de création d'un nouveau répertoire, finit par produire des effets concrets. Ainsi, lors du célèbre *Festival del Caribe* de Santiago de Cuba en 2000, le groupe Rumbamba ne s'est pas risqué à exécuter des danses d'*orichas* et des toques de *batá* : le public cubain aurait crié à la spoliation de patrimoine[14]. Leur spectacle, inspiré de pièces de *son jarocho*, agrémenté d'un ensemble de *catá* (gros bambous creusés et percutés avec une baguette) et de pièces du répertoire guinéen, a en revanche déclenché des réactions enthousiastes, chacun s'émerveillant devant la révélation de cette « musique afro-mexicaine ». Estela Lucio raconte :

> *« Je leur expliquais, mais rien à faire, ils trouvaient ça très bizarre. Je crois qu'ils n'ont jamais capté que le folklore africain se dansait au Mexique, c'est-à-dire que personne ne m'a posé cette question, ils tenaient tous pour un fait acquis qu'il*

13 Xylophone à plusieurs lames dotées d'un résonateur. D'origine africaine (Schaeffner, 1980 : 85), cet instrument s'est répandu dans toute l'Amérique latine. Dans le Veracruz, il est joué par trois ou quatre musiciens avec des paires de baguettes doubles.

14 Lors du même festival, le groupe de femmes percussionnistes Obiní Añá a eu la double audace de présenter des toques de *batá*. Selon Lilith Alcántara, membre du groupe, les réactions face à ces jeunes femmes, qui plus est non-cubaines, ont été plutôt condescendantes.

s'agissait de quelque chose de mexicain. Alors j'ai renoncé. L'important c'est que ça leur ait plu, non ? »

En effet, au début des années deux mille, Estela Lucio avait invité à son tour un professeur sénégalais qu'elle avait connu à New York, Lamine Thiam, suivi bientôt par d'autres professeurs de percussions et de danses originaires de Guinée (M'Bemba Bangoura, Karim Keïta) ou du Congo. Certains se sont installés depuis au Mexique et ont organisé des séjours en Guinée pour leurs élèves, donnant ainsi naissance à un nouveau réseau : si certains musiciens et danseurs *xalapeños* de la deuxième génération s'y rendent pour poursuivre leur quête identitaire africaine (comme par exemple Lilith Alcántara, licenciée en anthropologie, co-fondatrice d'Obiní Añá, qui enseigne actuellement la danse africaine à Guadalajara), la plupart des autres se passionnent pour ce répertoire sans pour autant le relier explicitement à une quelconque africanité mexicaine (comme par exemple Frida Montesinos qui enseigne à Mérida, et José Luis Ruiz qui enseigne à Xalapa : tous deux veulent faire connaître l'Afrique à leurs élèves, mais dans sa dimension contemporaine). Aujourd'hui à Xalapa, la mode du djembé et de la « danse de Guinée » fait fureur et a supplanté les *batá* et les danses d'*orichas* auprès du jeune public étudiant.

Le « *réseau de promoteurs de la culture afro* » (comme aime aussi à le nommer Javier Cabrera), qui, rayonnant depuis Xalapa, a stimulé dans un premier temps l'apprentissage du répertoire « afro-cubain », puis dans un deuxième temps celui du répertoire guinéen, n'a eu qu'un effet très indirect sur le port de Veracruz. Les deux villes, bien que très proches géographiquement, constituent pourtant deux univers profondément distincts. Xalapa était, et reste encore, outre la capitale de l'État, un « lieu-nœud » (Castells, 1996 : fig. 6.3), une ville universitaire ou la demande culturelle est bien plus forte, en général, que dans le port commercial de Veracruz. Les artistes *xalapeños* que j'ai interrogés avouent ne pas aimer descendre dans cette ville, royaume selon eux de la « musique commerciale » (*salsa*, *chunchaca* et *reggaetón*), et dont le niveau culturel général leur apparaît lamentable, exception faite de quelques événements liés au *son jarocho* et au *danzón*. Depuis quelques années, ils affirment en boycotter d'ailleurs carrément le carnaval et le *Festival internacional afrocaribeño*. S'ils y ont proposé des cours, c'est toujours dans le cadre d'événements culturels ponctuels.

Pourtant il existe bien des professeurs de danse « afro » et de percussions à Veracruz, notamment à l'Instituto Veracruzano de Cultura. Issus de milieux plus modestes, n'ayant fait des études de musique que tardives après une approche autodidacte, cumulant les petits boulots et travaillant dans les bals et les discothèques locales pour vivre[15], n'ayant que peu ou pas du tout voyagé hors du Veracruz, les musiciens et les danseurs *veracruzanos* ont un parcours très différent de celui des *xalapeños*. Leur lien à Cuba est aussi vécu comme beaucoup plus direct, intime, en rapport avec leur histoire familiale : tous évoquent un père ou un frère aîné fervent amateur de musique cubaine (*son*, *salsa* et *rumba*), de bals (*son* et *danzón*), ou encore une ascendance cubaine (plus supposée que

15 Dans le port de Veracruz, les musiciens de répertoires populaires, qui constituent pourtant l'attraction touristique principale de la ville, sont des prestataires de service qui peinent à gagner leur vie correctement (« *la putain de vie de musicien de boîte* ») et se font souvent traiter avec le plus grand mépris, comme le reste des ouvriers et des employés.

vérifiée).

Les frères Méndez[16], par exemple, racontent comment ils ont commencé à apprendre les percussions « sur le tas », enfants, en tentant de reproduire ce qu'ils écoutaient à la radio ou dans les disques[17] que leur père achetait à ses amis cubains qui débarquaient chaque semaine des bateaux en provenance de l'île dans les années soixante-dix (parmi lesquels le fameux disque de Mercedita Valdés accompagnée par les tambours de Jesús Pérez, ou encore celui du groupe de *rumba* Los muñequitos de Matanzas). Lors du passage dans le port de professeurs cubains, ils se sont bien sûr précipités, parfois en tant que simples spectateurs du fait de leurs faibles revenus. En 1989, la *comparsa* de carnaval de l'IVEC, qui avait précédemment sollicité le groupe *xalapeño* Orí, a fait appel à eux pour accompagner musicalement le carrosse. Cette *comparsa*, sous l'impulsion de Luz María Martínez Montiel, avait symboliquement pris le nom de *cabildo de nación*, du nom donné aux associations légales de descendants d'Africains à Cuba pendant la période coloniale. En costume typique de *comparseros* cubains (manches et pattes d'éléphants à volants colorés), les frères Méndez choisirent à cette occasion d'interpréter des morceaux de *rumba* et un chant à l'*oricha* Yemayá, tiré d'une chanson de Célia Cruz célèbre à l'époque, le tout dans un décor de cour populaire du quartier de La Huaca[18]. Avec un ancien séminariste aujourd'hui également professeur de percussions à l'IVEC, Gonzalo Hernández, ils ont fondé par la suite le groupe Lamento Yoruba, se faisant apporter des tambours *batá* (non *consacrés*) par un ami qui voyageait régulièrement à Cuba. Émue de ces initiatives « spontanées », Luz María Martínez Montiel leur a demandé alors de « *prendre très au sérieux leur mission de diffusion de la culture yoruba à Veracruz* », culture dont ces derniers étaient à ce moment, selon leurs propres dires, totalement ignorants.

Ce petit cercle de musiciens du Port et leurs jeunes élèves, qui ont pris dans un premier temps quelques cours avec Javier Cabrera, Estela Lucio, les professeurs cubains amenés par ces derniers, ainsi qu'avec une danseuse colombienne résidente à México, Norma Ortiz, semble avoir depuis rompu le lien qui les unissait aux musiciens et aux danseurs *xalapeños* (cubains et mexicains). Tandis que ces derniers affirment aujourd'hui ne pas les connaître, ils évoquent de leur côté des problèmes financiers. De fait, le coût élevé des cours, au-delà des déplacements permettant de se perfectionner (à Xalapa ou à Cuba), était et reste encore peu adapté aux budgets des artistes de Veracruz. Les tarifs des professeurs cubains sont en général calculés sur la base du pouvoir d'achat des étudiants et des professeurs de Xalapa, issus des classes moyennes et supérieures de la population. Enfin ces artistes *veracruzanos* font allusion, à demi-mots, à un comportement condes-

16 Manuel Méndez, alias « el Yoruba », est actuellement professeur de danse « afromoderne » à l'IVEC, et professeur de percussions. Son frère Norberto, après avoir travaillé à l'IVEC, et collaboré avec Mono Blanco, joue aujourd'hui des congas dans le groupe Fuerza Latina (Efelesón), qui se produit depuis 2007 dans une salle de danse de l'île de Cozumel et participe depuis deux ans au Festival del Son de Mayarí, à Cuba.

17 D'autres musiciens plus jeunes évoquent aussi abondamment les vidéos pirates et Internet.

18 Quartier de maisons de bois reliées entre elles par un labyrinthe de cours et de passages, qui correspond à l'ancien quartier extra-muros où vivaient les descendants d'esclaves au XVIII^{e} siècle, et qui a été de ce fait proclamé « quartier noir » de Veracruz, malgré le fait que les visages que l'on y croise actuellement ne se différencient en rien de ceux du reste des quartiers pauvres de la ville.

cendant, voire méprisant, aussi bien de la part de ces professeurs ponctuels cubains ou *xalapeños* que de celle de leurs collègues plus lettrés de l'IVEC, rédacteurs et promoteurs culturels ayant voyagé à Cuba et dans le reste de la Caraïbe, pour la plupart initiés à la *santería*, et qui les ont surnommés à leurs débuts « lamentables yoruba ».

RÉSEAUX RITUELS ET RÉSEAUX ARTISTIQUES : L'IDENTITÉ AU CŒUR DE L'IMPLICATION RELIGIEUSE

L'irruption de la *santería* cubaine dans le Veracruz en tant que pratique religieuse effective est, à quelques exceptions près, beaucoup plus récente qu'à México (Juárez Huet, 2004), et se trouve à la fois très directement liée au mouvement impulsé par les réseaux artistiques et académiques décrits ci-dessus, tout en étant complètement indépendante de ses acteurs artistes *veracruzanos*. En effet, si un certain nombre d'intellectuels de « Notre Troisième Racine » ou d'employés des institutions culturelles du Veracruz sont devenus *religiosos* pour « renouer » avec leurs racines cubaines et/ou africaines ou par intérêt pour la dimension culturelle, ésotérique et philosophique de la *santería*, il n'en va pas de même pour les musiciens et les danseurs. À quelques rares exceptions près, et contrairement à ce que l'on peut observer dans la ville de México ou dans des contextes européens ou nord-américains, où l'implication artistique va souvent de pair avec une initiation religieuse (Hagedorn, 2001 ; Knauer, 2001 ; Argyriadis, 2001-2002 ; Capone, 2005 ; López Calleja, 2005), tous tiennent à préciser qu'ils ne souhaitent pas s'initier à ce culte.

Si leurs professeurs cubains cumulent la pratique artistique et la pratique religieuse, devenant parrains de non-Cubains au Mexique, leurs élèves basés dans le Veracruz restent donc strictement à la marge de tout engagement mystique. Pourtant, du fait de la pénurie de tambourinaires capables de jouer des *batá*, ils ont longtemps joué dans les cérémonies qui avaient régulièrement lieu à México ou dans d'autres grandes villes du Mexique, recevant pour cela une rémunération très stimulante. Suite aux protestations de *santeros* traditionalistes, certains ont subi une sorte de semi-initiation, appelée *lavado de manos*, leur permettant de toucher ponctuellement les *batá consacrés*. Tous expliquent qu'ils ont accepté par respect pour une culture et une religion qu'ils admirent.

Aujourd'hui, plusieurs *omó añá* résidant au Mexique sont « nés » (rituellement), et ce sont eux qui sont sollicités de préférence. Ainsi, le Cubain professeur de percussions et de danse actuellement « en service » à Xalapa (mandaté sous contrat par le Ministère de la Culture cubain), Tino Galán, a fait venir de México en 2006 et de Xalapa en 2008 une partie des musiciens nécessaires pour l'accompagner lors de l'exécution d'une cérémonie *santera* à Veracruz. Les *xalapeños*, cependant, n'étaient pas Mexicains : il s'agissait de deux de ses élèves initiés, respectivement de nationalité portoricaine et américaine[19]. Tino

19 Ce dernier, qui se présente comme blanc et de famille catholique, a étudié la théologie et la philosophie à Washington dans les années quatre-vingt-dix, et a eu pour professeur Michael Mason, célèbre pratiquant-chercheur du réseau de la religion des *orisha*, qui est devenu son parrain de *santería* en 2002. Il explique clairement que c'est la passion pour les tambours *batá* qui l'a conduit à s'initier (à Cuba). Arrivé à Xalapa en touriste en 2000, il a épousé une Mexicaine et est resté dans la ville, en vivant de cours d'anglais. Il a d'abord pris des cours de percussions avec Javier Cabrera, puis avec Tino Galán, qui est devenu par la suite son parrain d'*añá*.

effectue les initiations à La Havane, avec la collaboration de ses parents rituels, puis circule d'une ville à l'autre du Mexique avec ses élèves-filleuls pour jouer dans les cérémonies. Pour les questions *religieuses*, il fait donc fonctionner son réseau transnational de parenté rituelle. Mais son espace de relations ne s'arrête pas à cette dimension, puisqu'il englobe également son réseau de relations professionnelles, incluant aussi bien des artistes que des promoteurs culturels et/ou des militants de la cause « afro », et l'amenant à participer à tous les événements cités plus haut, sans pour autant se sentir concerné par ces discours : Tino se dit Cubain et Havanais avant tout, certainement pas « noir » ou « Africain » (et encore moins « Yoruba »). Son intérêt pour les *batá* n'a rien à voir avec un héritage familial, précise-t-il, puisque ses parents n'étaient pas *religieux*, et que c'est en assistant à des cérémonies chez des voisins qu'il a décidé d'apprendre à en jouer à l'âge de onze ans, complétant par la suite son apprentissage dans une École d'Art de La Havane.

Or si le programme « Notre Troisième Racine » et les activités qui en découlent se veulent au départ académiques et culturels, l'analyse ethnographique révèle que la dimension mystique est également très présente : mais ce sont les musiciens et danseurs *religiosos*, non-*veracruzanos*, qui sont alors mis sur le devant de la scène par leurs collègues du Veracruz. C'est ainsi par exemple que Tino Galán a participé à plusieurs reprises au *Día de brujos* à Catemaco. Ce festival, désormais institué, qui constitue le moment phare de l'affluence touristique dans la chaîne montagneuse des Tuxtlas, a lieu tous les ans le premier vendredi de mars, jour où les pouvoirs des sorciers, stimulés par la Nature renaissante[20], sont censés atteindre leur point culminant. Le groupe *xalapeño* Orí 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 ou Susana Arenas. En 2006, un *omó añá* noir américain, initié au Nigeria, a également participé à la représentation, en précisant dans son discours introductif qu'il s'agissait de « *diffuser les mystères et le caractère sacré de la culture mexicaine, africaine et afro-caribéenne* » et que le rituel mis en place formait partie « *de la culture sacrée du peuple yoruba, qui n'a rien à voir avec les pouvoirs obscurs ou les choses maléfiques* ».

Plus spectaculaires encore, les premiers Festivals internationaux *afrocaribeños* ont marqué tous les esprits. Entre 1995 et 1998, le directeur de l'IVEC, Rafael Arias, a eu à cœur d'organiser à cette occasion un forum intitulé *Rites, magie et sorcellerie* dont l'objectif était de montrer la dimension religieuse de la « Troisième Racine ». Pour ce faire, il envoya plusieurs promoteurs culturels de l'IVEC dans divers pays caribéens, à la recherche de troupes pouvant présenter des mises en scènes de cérémonies. Cuba fut bien entendu privilégiée, en tant que « *país hermano* » du Veracruz, et pour ses prix très compétitifs sur le marché international, puisque les contrats étaient signés directement avec les institutions culturelles, qui rétribuaient ensuite leurs employés en salaires cubains (d'où l'énergie déployée par ces derniers, une fois arrivés au Mexique, pour compléter leurs revenus en donnant des cours privés, ou en tant que spécialistes rituels). L'objectif

20 La grande fête ésotérique, écologique et identitaire mexicaine dérivée la spiritualité *New-Age* a lieu aux alentours de l'équinoxe de printemps. Pour le Veracruz, il s'agit de la *Cumbre Tajín*. 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.

de cette démarche était de jeter les bases d'une mise en relation étroite des pratiques « sorcières » locales avec les religions « sœurs » afro-américaines. Le programme de 1998 expliquait par exemple : « Les sortilèges pour l'amour, la bonne aventure, l'abondance ou la vengeance sont quelques-uns des 'besoins' les plus récurrents des nouveaux adeptes ou des curieux qui, comme de nombreux Mexicains, s'approchent des chamans, sorciers et guérisseurs pour recevoir de 'l'aide' et obtenir les bénéfices sollicités. De cette façon les maladies de l'âme ou de l'esprit, les jalousies ou le mauvais œil, sont soignés de manière similaire par les hougans, les mambos, les santeros ou les guérisseurs de San Andrés Tuxtla » (*Carpeta, etc.*, 1998 : 61).

C'est ainsi que des *religiosos* cubains et mexicains invités officiellement partagèrent non seulement la scène, mais aussi des espaces destinés aux pratiques consultatives et aux cérémonies (incluant dans leur cas des sacrifices d'animaux particulièrement sanglants et spectaculaires, condamnés ultérieurement par l'Église et la Société Protectrice des Animaux) avec les « sorciers » et « guérisseurs » locaux. De même, ils firent appel aux artistes de la région en diverses occasions, comme par exemple au groupe Lamento Yoruba en 1995 pour accompagner une cérémonie d'offrande symbolique à la mer[21], sous l'égide et en hommage à la célèbre actrice d'origine cubaine Ninon Séville, l'une des figures phares de l'âge d'or du cinéma mexicain, et sans doute l'une des premières *santeras* notoires résidant au Mexique (Juárez, 2007 : 85). Outre les contacts qui s'établirent alors, aussi bien entre percussionnistes qu'entre spécialistes rituels, l'impact de ces forums sur l'imaginaire local a été considérable, confortant la *santería* dans une position « sorcière » attirante et terrifiante (certaines rumeurs évoquent même une « malédiction » de l'IVEC, qui depuis cette époque n'aurait cessé de péricliter), au grand dam des artistes participants qui s'évertuaient de façon générale à la présenter comme une religion à part entière, ou mieux, comme une culture digne de respect. Ces derniers s'accordent tous à déplorer la suppression de ce forum à partir de 1999, et accusent les nouveaux responsables de l'IVEC d'avoir « blanchi » le festival, en changeant son nom (il devint Festival *del Caribe*, pour souligner explicitement le fait que « *no sólo lo afro vive en el Caribe* », García y Guadarrama, 2004 : 117) et en sélectionnant une programmation musicale plus « *salsera* » et donc moins violemment exotique.

On voit bien à travers ces événements les limites du discours de la « Troisième Racine », qui se heurte ici au racisme et à l'intolérance religieuse d'une ville où toutes les pratiques non catholiques sont sévèrement fustigées, voire exorcisées par le clergé en tant que « choses du Diable »[22], et où les *morenos* (bruns de peau) sont placés en bas de l'échelle sociale. La préférence pour une référence à la cubanité plutôt qu'à l'africanité de l'identité *jarocha* peut d'ailleurs être mise en relation avec la pratique très courante dans le Port, qui consiste à expliquer sa carnation foncée par une ascendance cubaine, alors

21 Cette cérémonie a inspiré par la suite l'une des *santeras*-spirites les plus célèbres du Port, qui a organisé tous les 1er novembre jusqu'à sa mort, en 2007, un rituel d'offrandes à la mer pour Yemayá, dans sa version locale identifiée à l'un des avatars de la Santa Muerte (voir à ce sujet Argyriadis et Juárez, 2008).

22 Discours développé explicitement par le père Casto Simón tous les vendredis lors des messes de guérison et d'exorcisme qu'il célèbre à Puente Jula, petite bourgade voisine de Veracruz. Ces messes ont été très médiatisées ces dernières années, et de nombreux fidèles venus de toute la République y affluent chaque semaine.

que la possibilité d'une ascendance africaine, même lointaine, est rejetée avec dégoût : « *Moi, des ancêtres esclaves ? Certainement pas !* ». Ce phénomène recouvre à son tour une ambiguïté : si la cubanité est valorisée à travers l'imaginaire qu'elle charrie (sensualité, élégance, aptitudes pour les arts et la fête, vivacité d'esprit, courage), dans la réalité les Cubains qui résident à Veracruz sont souvent les victimes d'attitude xénophobe, et ce quelle que soit la couleur de leur peau. Le stéréotype positif est alors renversé, et ils sont accusés de luxure, exhibitionnisme, débauche, fourberie et agressivité. L'assimilation des *Veracruzanos* aux « Cubains », le goût pour « se déguiser en même » (Flores Martos, 2004 : 391) se fait également de façon ambiguë, le stéréotype négatif étant associé aux classes sociales marginales et la cubanité perçue alors comme dangereuse et contaminante (*ibidem* : 266, 406).

Les relations entre les artistes-*religieux* cubains et leurs élèves du Veracruz reflètent cette complexité d'un rapport dérangeant car trop proche, mettant en péril la spécificité des parties. Certes, les *Veracruzanos* reconnaissent la *santería* en tant que culture et que religion, tout en en ayant une connaissance approfondie de par leur pratique artistique, leurs lectures et leur participation (distanciée) à des cérémonies. D'autre part, ils ont profondément intégré le discours de leurs professeurs cubains qui ont eu à cœur de leur enseigner le répertoire « afro-cubain » en tant que patrimoine national. Or si l'étude de ce répertoire a pu constituer un premier pas vers la découverte d'une richesse culturelle d'origine africaine insoupçonnée, elle n'en résout pas pour autant le problème de fond généré par leur quête identitaire « afro-mexicaine » : les danses d'*orichas* et les rythmes de *batá* enseignés sont cubains avant que d'être africains. Et c'est pourquoi l'implication religieuse ne peut accompagner dans ce cas la pratique artistique : « *Ce n'est pas mien* », répètent sans exceptions tous les musiciens et danseurs interrogés à ce sujet. Estela Lucio explique quant à elle son refus de s'initier (malgré le fait que selon elle la pratique de la transe aurait contribué à l'amélioration de son niveau de danseuse) : « *C'est une religion, et moi j'ai déjà une religion, donc si je me mets dans une autre religion il faudra que je change beaucoup de choses, non ? Presque changer ma culture. (...) Pour moi la santería a beaucoup de différences avec la religion catholique et avec nos coutumes, quoi qu'on en dise et même si elle y ressemble : simplement le fait d'entrer en transe* ».

La volonté de trouver un style « afro » propre et de se démarquer du répertoire « afro-cubain »[23] est particulièrement forte chez les percussionnistes du Port, qui se sentent d'autant plus en marge du réseau. Norberto Méndez, en citant Gilberto Gutiérrez, le directeur de Mono Blanco, explique son intervention dans le groupe : « *notre percussionniste, il joue de la musique afro-cubaine, mais il connaît sa culture, il connaît sa racine, et au moment d'interpréter du son jarocho avec la percussion, il le fait comme un Jarocho, pas comme un Cubain, tu comprends ?* ». Le fait d'utiliser des pans du répertoire « afro-cubain » importe peu ici, du moment que l'interprétation reste *jarocha*. Gonzalo Hernández va plus loin et raconte l'évolution de Lamento Yoruba, qui tente d'inventer ses propres rythmes, en s'inspirant des bruits entendus dans les *ranchos* : « *C'est parti*

23 Ce cas rappelle celui de la création d'une musique urbaine à Luanda dans les années quarante, où les musiciens indépendantistes eurent à cœur de dépasser leur rapport initial à la musique brésilienne et d'utiliser des éléments du répertoire quimbundu et des compositions originales pour donner naissance à un genre musical proprement « angolais » et « africain », dépassant les particularités ethniques (Mallet, 1997).

d'un besoin qu'on avait de faire des choses, d'un désir de trouver ce qu'il y a eu ici, à Veracruz (...) du point de vue de la relation entre le Noir de cette époque et la musique, mais en essayant presque toujours d'éviter de copier, n'est-ce pas ? La musique cubaine est très bien faite, personne ne peut dire le contraire, mais bon, elle est à eux en définitive ». Manuel Méndez renchérit : « *Jamais nous n'avons prétendu être Cubains, nous aimions leur musique, mais nous n'avons jamais prétendu être comme eux. Nous, nous étions Mexicains et Veracruzanos* ».

Trouver un style propre et se positionner dans un réseau transnational où l'hégémonie cubaine reste prégnante n'est pas une mince affaire. Les réactions des musiciens et des danseurs cubains face à de telles initiatives sont sans appel : un mépris outré pour des formations musicales qu'ils considèrent au mieux comme de pâles copies de leur répertoire, au pire comme de l'amateurisme. Cette opinion négative s'étend y compris aux interprètes *veracruzanos* du *son montuno* et du *danzón*, et contraste avec celle qu'ils professent couramment au sujet d'autres créations étrangères qui fusionnent des éléments du répertoire « afro-cubain » avec des éléments d'autres styles comme le latin jazz, le flamenco ou la musique électronique. Rares sont ceux, d'ailleurs, qui restent à Veracruz une fois leurs contrats terminés, préférant Xalapa ou mieux, México. Leur érudition s'accorde mal d'une offre culturelle peu abondante et attractive de leur point de vue, et d'un racisme quotidien qui tente de les cantonner dans le rôle d'amuseurs, alors qu'ils se considèrent, comme Tino Galán, comme des « ambassadeurs culturels ».

CONCLUSIONS

L'étude de ce réseau d'artistes interprètes du répertoire « afro-cubain » permet donc de pointer un certain nombre de dynamiques qui sont propres au fonctionnement de ce type d'organisation sociale. Bien loin de donner naissance à une « communauté » militante, religieuse ou esthétique, il génère au contraire sans cesse de nouvelles réinterprétations de pratiques et de discours eux-mêmes fortement marqués par leur contexte d'émergence. Le répertoire « afro-cubain », fruit de plusieurs étapes de transnationalisation, continue à être mobilisé et « indigénisé » (Appaduraï, 1996) de façons très diverses par des acteurs qui se côtoient, s'affrontent, s'allient et se rencontrent sans d'ailleurs toujours se comprendre. Mais les malentendus produisent eux-mêmes de nouvelles significations : ainsi, un jeune percussionniste du Port, ayant à cœur de présenter ses créations lors du carnaval de la négritude à Yanga en 2008, explique son identification à la « Troisième Racine » de la façon suivante :

> *« Tu comprends, nous devons y aller, parce que c'est nous qui sommes la troisième racine, la troisième génération, ceux qui font déjà des choses nouvelles ».*

Faire des choses nouvelles, créer un répertoire qui soit à la fois « afro-*veracruzano* » et clairement distinct, malgré sa filiation, des répertoires « afro-cubain » et du *son jarocho*, est une volonté d'autant plus forte chez les musiciens et les danseurs du Port que ces derniers sont d'emblée marginalisés au sein des réseaux qui se croisent ici (par rapport aux artistes cubains du fait de leur identité nationale, par rapport aux artistes *xalapeños* du fait de leur non-inscription dans le réseau artistique-universitaire local, par rapport aux

artistes-*religieux* en général). S'ils ont puisé dans un premier temps à leurs ressources, ils ont aujourd'hui clairement désactivé le lien qui les y unissait, se recentrant sur un petit réseau qui les relie à quelques acteurs culturels cubains (les journalistes organisatrices du Festival *del Son* à Cuba) et à quelques jeunes musiciens du Port, comme le groupe Juventud Sonera qui commence à entreprendre diverses activités en vue de développer, en plus du *son*, le goût pour le répertoire « afro-cubain », ou au sein du groupe Ensamble Ulúa.

À l'opposé de ce cas de figure, on trouve des acteurs comme Susana Arenas ou Tino Galán, qui passent leur temps à voyager d'une ville à l'autre et respectivement entre le Mexique et Cuba et entre le Mexique et les États-Unis. Je les qualifie d'acteurs « indépendants » du réseau de réseaux, dans la mesure où ils ne sont pas engagés à proprement parler dans toutes ses dimensions (le thème de l'africanité ne les intéresse tout simplement pas : ils se veulent et se proclament ambassadeurs de cubanité), tout en transitant quand même d'une dimension à une autre de par leur fonction spécifique d'artistes-*religieux*. Ils se différencient de ce point de vue de ceux que je qualifie d'acteurs « nœuds », comme Lázaro Cárdenas, qui sont de fins connaisseurs des codes de tous les lieux et espaces où ils circulent, et qui mettent sciemment en relation artistes, *religieux*, militants et promoteurs culturels. Figures incontournables, on les retrouve sans spécialement les chercher à plusieurs échelles et dans tous les moments-clés des réseaux transnationaux de pratiquants de la religion des *orisha*, d'interprètes et de promoteurs du répertoire « afro-cubain » et de militants panafricanistes.

Quant à ceux qui comme Javier Cabrera ou Estela Lucio assument à échelle régionale une position d'autorité et de mise en relations, mais n'activent dans le réseau qu'un nombre restreint de contacts et de dimensions, je les appelle des acteurs « axes ». D'une certaine façon, les frères Méndez sont aussi des acteurs « axes », mais à une échelle relationnelle beaucoup plus restreinte. La « désactivation » des liens qui les reliaient initialement au réseau cubano-*xalapeño*, réseau lui-même contraint en grande partie par des facteurs économiques et de division sociale, les a conduits à une position de « fin de ligne », *a priori* inconfortable, mais dont ils s'accommodent en fait très bien dans la mesure où ils ne prétendent pas entrer en compétition au sein du réseau d'interprètes du répertoire « afro-cubain », mais plutôt ancrer leur légitimité à une échelle strictement locale.

La position des différents acteurs dépend donc de leur capacité et/ou volonté à s'inscrire dans un réseau qui d'une part croise d'autres réseaux, et d'autre part donne naissance à des ramifications qui peuvent se retrouver excentrées par rapport aux lieux et aux acteurs « nœuds ». La question des échelles se pose ici d'une façon complexe, puisqu'il faut bien distinguer ce qui relève des échelles géographiques (la ville, la province, le territoire national, l'échelle tricontinentale Amériques/Europe/Afrique, voire l'échelle globale) et ce qui relève des échelles de réseaux de relations, qui peuvent d'emblée, même s'ils comportent peu d'acteurs, être translocaux ou transnationaux (Argyriadis, 2005), ou rester au contraire irrémédiablement micro-locaux.

Certes, le pouvoir d'achat, la mobilité et l'accès aux moyens de communication modernes sont déterminants pour acquérir une position forte, et de ce point de vue

certaines inégalités sociales ou « asymétries » sont reproduites très fortement au sein de ces réseaux (comme le souligne par ailleurs Baumann (1998 : 94) à propos de la « glocalisation ». Mais le cas étudié ici nous montre que ce ne sont pas les seuls facteurs à prendre en compte. Ici, la position hégémonique est détenue clairement par les artistes-*religieux* cubains, dont le pouvoir d'achat de départ est quasi-nul, sans parler des difficultés énormes rencontrées par les citoyens de l'île pour accéder à Internet et se mouvoir physiquement d'un point à un autre et d'un pays à un autre. Malgré ces handicaps, leur niveau d'instruction général et artistique et leur position de légitimité traditionnelle internationale (qu'ils ont contribué consciemment à construire) en font de redoutables concurrents pour les Latino-Américains. La maîtrise du savoir et 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 les réseaux transnationaux permettent de « se mouvoir » au-delà des espaces géographiques et des contextes locaux et nationaux : dans des espaces de relations qui les transversalisent et contribuent de ce fait à leur redéfinition constante.

Références bibliographiques

Actas del folklore (1961), La Habana, Centro de Estudios del Folklore del T.N.C., 12 números.

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

ALVARADO RAMOS Juan A. (1999) Introducción, in *Cultura popular tradicional cubana* (coll.), La Habana, CIDCC Juan Marinello/Centro de Antropología, pp. 9-25.

AMADOR Judith (1999) *En América se conservan las raíces de la cultura negra, mejor que en Africa : Luz María Martínez Montiel*, 13 août, [http://www.cnca.gob.mx].

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

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

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

ARGYRIADIS Kali (2001-2002) Les Parisiens et la *santería* : de l'attraction esthétique à l'implication religieuse, in *Psychopathologie africaine*, vol. XXXI, n° 1, pp. 17-43.

ARGYRIADIS Kali (1999) *La* religión *à La Havane. Actualité des représentations et des pratiques cultuelles havanaises*, Paris, éd. des Archives contemporaines, 380 p.

ARGYRIADIS Kali y JUÁREZ HUET Nahayeilli (2008) Sobre algunas estrategias de legitimación de los practicantes de la santería en el contexto mexicano, in Alejandra Aguilar, Kali Argyriadis, Renée de la Torre y Cristina Gutiérrez eds., *Raíces en movimiento. Prácticas religiosas tradicionales en contextos translocales*, Guadalajara, El Colegio de Jalisco/IRD/CEMCA, pp. 281-308.

ARGYRIADIS Kali y JUÁREZ HUET Nahayeilli (2000) [CD-Rom] *Atlas etnográfico de Cuba. Cultura popular tradicional* (colectivo de investigadores), La Habana, CIDCC Juan Marinello/Centro de Antropología/CEISIC.

BASCOM William R. (1952) Yoruba acculturation in Cuba, in *Les Afro-Américains*, Dakar, mémoire de l'I.F.A.N., pp. 163-167.

BAUMANN Zygmunt (1999) [1998] *La globalización. Consecuencias humanas*, México, Fondo de cultura económica.

BOLIVAR Natalia, RIO (del) Natalia (2000) *Lydia Cabrera en su laguna sagrada*, Santiago de Cuba, ed. Oriente.

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

CAPONE Stefania (2010, sous presse) Conexiones diasporicas: redes artísticas y construcción de un patrimonio cultural « afro », in Freddy Ávila et Christian Rinaudo Dir., *Cartagena – Veracruz – La Habana. Circulación de signos culturales afrocaribeños: políticas, mercados, intelectuales*, México, CEMCA/CIESAS/CNRS/IRD/INAH.

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

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

Carpeta de información básica. Festival Internacional Afrocaribeño Veracruz '98 (1998), Veracruz, Instituto Veracruzano de Cultura.

CASTELLS Manuel (1999) [1996] *La era de la información. Tomo 1: La sociedad red*, México, Siglo XXI.

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

DÉCORET AHIHA Anne (2004) *Les danses exotiques en France (1880-1940)*, Pantin, Centre national de la danse.

DE LA FUENTE Alejandro (2000) Una nación para todos. Raza, desigualdad y política en Cuba, 1900-2000, Madrid, Colibrí.

DE LA TORRE Renée y GUTIÉRREZ ZÚÑIGA Cristina (2005) La lógica del mercado y la lógica de la creencia en la creación de mercancías simbólicas, in *Desacatos*, n° 18, mayo-agosto, pp. 53-70.

Etnología y folklore (1966-1969), n° 4, La Habana, Academia de Ciencias, 8 números.

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

GARCÍA DE LEÓN Antonio (1992) El Caribe Afro-andaluz : permanencias de una civilización popular, in *La Jornada Semanal*, 12 de enero, pp. 27-33.

GARCÍA DÍAZ Bernardo (2002) La migración cubana a Veracruz 1870-1910, in García Díaz, Bernardo y Guerra Vilaboy Sergio Coord., *La Habana/Veracruz, Veracruz/La Habana, las dos orillas*, México, Universidad veracruzana, pp. 297-319.

GARCÍA DÍAZ Bernardo (2010, sous presse) Veracruz, cabeza de playa de la música cubana en México, in Freddy Ávila et Christian Rinaudo Dir., *Cartagena – Veracruz – La Habana. Circulación de signos culturales afrocaribeños: políticas, mercados, intelectuales*, México, CEMCA/CIESAS/CNRS/IRD/INAH.

GARCÍA DÍAZ Bernardo y GUERRA VILABOY Sergio (2002) *La Habana/Veracruz, Veracruz/La Habana, las dos orillas*, México, Universidad veracruzana.

GUERRA Ramiro (1989) [1982] *Teatralización del folklore*, La Habana, ed. Letras Cubanas.

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

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

JUÁREZ HUET Nahayeilli (2004) La santería dans la ville de México : ébauche ethnographique, in *Civilisations*, n°1-2, vol. L1, janvier, pp. 61-79.

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

JUÁREZ HUET Nahayeilli (2010, sous presse) Lo « afro » en las industrias de la música y el cine: el caso afrocubano en México, in Freddy Ávila et Christian Rinaudo Dir., *Cartagena – Veracruz – La Habana. Circulación de signos culturales afrocaribeños: políticas, mercados, intelectuales*, México, CEMCA/CIESAS/CNRS/IRD/INAH.

KARNOOUH Lorraine (2007) *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 de Paris 7.

KARNOOUH Lorraine (2010, sous presse) Lo « afro » en el imaginario nacional cubano y el contrapunteo La Habana/Santiago de Cuba, in Freddy Ávila et Christian Rinaudo Dir., *Cartagena – Veracruz – La Habana. Circulación de signos culturales afrocaribeños: políticas, mercados, intelectuales*, México, CEMCA/CIESAS/CNRS/IRD/INAH.

KNAUER Lisa Maya (2000) La rumba en Nueva York, in Rafael Hernandez Comp., *Mirar el Niágara. Huellas culturales entre Cuba y los Estados Unidos*, La Habana, CIDCC Juan Marinello, pp. 329-360.

KNAUER Lisa Maya (2001) Afrocubanidad translocal: la rumba y la santería en Nueva York y La Habana, in Rafael Hernandez y John H. Coatsworth Coord., *Culturas encontradas: Cuba y los Estados Unidos*, La Habana, CIDCC Juan Marinello/University of Harvard (DRCLAS), pp. 11-31.

LEÓN Argeliers (1961) La expresión del pueblo en el Teatro Nacional Cubano, in *Actas del folklore*, n° 1, La Habana, Centro de Estudios del Folklore del T.N.C., enero, pp. 5-7.

Del canto y el tiempo (1974), La Habana, ed. Pueblo y Educación.

LÓPEZ CALLEJA Sonia (2005) *Diffusion des cultes afro-cubains à Paris et à Valencia : influence des processus cognitifs dans l'adhésion à une nouvelle religion*, mémoire de DEA, Université de Paris-X Nanterre, 14 juin.

MALLET Julien (1997) Musique urbaine et construction politique de l'identité en Angola, in *L'Homme et la société*, n° 126, octobre-décembre, pp. 37-48.

MALCOMSON Hettie (2008) Las configuraciones raciales del danzón: los imaginarios raciales del Puerto de Veracruz, in *Diáspora, nación y diferencia. Poblaciones de origen africano en México y Centroamérica* (colloque international), IRD/CIESAS/INAH/CEMCA/UNAM, 10-13 juin 2008, Veracruz, Mexique, 10 juin 2008.

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

ORTIZ Fernando (1937) La música sagrada de los negros yorubas en Cuba, in *Ultra* n° 13, vol. III (La Habana), julio, pp. 77-86.

ORTIZ Fernando (1993) [1950] *La africanía de la música folklórica afrocubana*, La Habana, ed. Letras cubanas.

ORTIZ Fernando (1981) [1951] *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore afro-cubain*, La Habana, ed. Letras Cubanas.

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

RINAUDO Christian (2010, sous presse), Lo « afro » en las políticas culturales en Cartagena y Veracruz, in Freddy Ávila et Christian Rinaudo Dir., *Cartagena – Veracruz – La Habana. Circulación de signos culturales afrocaribeños: políticas, mercados, intelectuales*, México, CEMCA/CIESAS/CNRS/IRD/INAH.

ROUGET Gilbert (1965) Notes et documents pour servir à l'étude de la musique yoruba, in *Journal de la Société des Africanistes*, tome XXXV, pp. 65-107.

SCHAEFFNER André (1980) [1968] *Origine des instruments de musique*, Paris, Mouton éd.

SORHEGUI Arturo (2002) La Habana-Veracruz. El Mediterraneo Americano y el circuito imperial hispano (1519-1821), in García Díaz Bernardo y Guerra Vilaboy Sergio Coord., *La Habana/ Veracruz, Veracruz/La Habana, las dos orillas*, México, Universidad veracruzana, pp. 23-43.

Réseaux transnationaux d'artistes et relocalisation du répertoire « afro-cubain » dans le Veracruz

Kali ARGYRIADIS

Le répertoire musical et chorégraphique « afro-cubain » est considéré aujourd'hui comme un apport légitime et valorisé à l'identité culturelle nationale cubaine. Il est transmis au public non-cubain par des musiciens et des danseurs professionnels qui sont aussi des pratiquants des religions « afro-cubaines ». Insérés dans de complexes réseaux rituels et professionnels polycentrés, ces artistes ont formé des élèves qui contribuent à leur tour à la construction de larges réseaux transnationaux d'artistes. Dans cet article, je propose d'ébaucher une analyse historique et ethnographique de ces réseaux, depuis leur naissance à Cuba et en explorant l'une de leurs ramifications dans l'État du Veracruz, au Mexique. Il s'agira dans un premier temps de comprendre le fonctionnement concret de la diffusion d'un répertoire pour ensuite analyser la ré-interprétation de ce dernier à la lumière des relations de pouvoir générées par l'organisation en réseaux.

Transnational Artist Networks and Relocalisation of the "Afro-Cuban" Repertory in Veracruz

Kali ARGYRIADIS

The afro Cuban musical and chorographical repertory is considered to be a legitimate and valuable contribution to Cuba's national cultural identity. It conveys to the non Cuban public, through professional musicians and dancers who are also practitioners of the so called Afro-Cuban religions. Placed in a complex array of ritual and professional polycentric networks, the performers have trained students who contribute, in the same manner, to the construction of extensive transnational artist networks. In this article, I propose to outline an historical and ethnographic analysis of such networks, beginning with its genesis in Cuba and proceeded by exploring one of its ramifications in the State of Veracruz, Mexico. First, it will be discuss the punctual understanding on how the repertory spreads, followed by an analysis of the reinterpretation of such repertory in the light of power relationships generated by this networked organization.

Redes transnacionales de artistas y relocalización del repertorio "afrocubano" en el Estado de Veracruz

Kali ARGYRIADIS

El repertorio musical y coreográfico "afrocubano" es considerado hoy como un aporte legítimo y valorado a la identidad cultural nacional cubana. Se transmite al público no-cubano por mediación de músicos y bailarines profesionales que son también practicantes de las llamadas religiones afrocubanas. Insertados en complejas redes rituales y profesionales polycentradas, dichos artistas han formado alumnos que contribuyen a su vez en la construcción de amplias redes transnacionales de artistas. En este artículo, propongo esbozar un análisis histórico y etnográfico de dichas redes, partiendo de su génesis en Cuba y explorando una de sus ramificaciones en el Estado de Veracruz (Méjico). Se trata primero de entender el funcionamiento concreto de la difusión de un repertorio y luego de analizar la reinterpretación de dicho repertorio a la luz de las relaciones de poder generadas por la organización en red.