

**L'HOMME**

**L'Homme**

Revue française d'anthropologie

171-172 | 2004

Musique et anthropologie

---

## Ethnomusicologie des “jeunes musiques”

Julien Mallet

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/24980>

DOI : 10.4000/lhomme.24980

ISSN : 1953-8103

### Éditeur

Éditions de l'EHESS

### Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2004

Pagination : 477-488

ISSN : 0439-4216

### Référence électronique

Julien Mallet, « Ethnomusicologie des “jeunes musiques” », *L'Homme* [En ligne], 171-172 | 2004, mis en ligne le 01 janvier 2006, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/24980> ; DOI : 10.4000/lhomme.24980

---

# Ethnomusicologie des “jeunes musiques”

Julien Mallet

**A**LORS QUE de manière récurrente, la mondialisation est l'accusée principale d'un procès pour mise en conformité, des pratiques musicales originales ne cessent de s'affirmer et de plus en plus de recherches s'attachent à déchiffrer cette orchestration aux multiples contrepoints.

Une des caractéristiques remarquables de ces travaux est la vigueur avec laquelle les auteurs entrent en dialogue à partir de musiques qu'ils désignent comme « populaires »<sup>1</sup>, « urbaines » ou « néotraditionnelles ». Le mouvement de ce texte s'articule autour de quatre thèmes dominants qui aujourd'hui font débat. Le premier concerne les conditions d'émergence de ces musiques : contextes, situations, rupture ou continuité sont alors interrogés. Le deuxième pose la question de leur autonomie ; musiques des sociétés contemporaines, le rôle des médias y est unanimement reconnu, différemment apprécié, celui des influences différemment interprété. Imitateurs, interprètes ou créateurs, c'est autour des musiciens marginaux ou médiateurs que se décline le troisième thème. Enfin, ces musiques interviennent dans des processus de construction identitaire et sont l'occasion de réinterroger les rapports entre culture et politique.

En conclusion seront présentées les catégories utilisées pour désigner ces processus musicaux. Je proposerai pour ma part celle de « jeunes musiques ».

## Contexte et conditions d'apparition : des musiques modernes dans l'histoire contemporaine

Muni du principe du relativisme culturel, l'ethnomusicologue qui s'intéresse aux musiques dites « populaires » en recherche la cohérence symbolique. Il les considère dans leur ambivalence, non comme un simple produit des sociétés de

1. *Popular* est pris ici dans son acception anglo-américaine (incluant par exemple les musiques de variétés). En français le mot « populaire » est plutôt appliqué aux musiques traditionnelles non savantes que les Anglo-Américains dénomment *Folk Music*.

consommation mais comme des processus complexes, des réponses à la fois dominées et créatives à des situations de crise.

En restituer la genèse et les conditions d'apparition, constitue pour de nombreux auteurs, une étape nécessaire de la recherche.

Ainsi, pour Christopher Waterman la musique *juju* est une réponse créative au colonialisme, partie prenante de l'histoire du Nigéria contemporain. Dans son ouvrage *Juju. A Social History and Ethnography of an African Popular Music* (1990), l'auteur repère les forces socio-historiques qui ont conditionné l'émergence de cette musique yoruba qui s'est développée dans la ville de Lagos. Il analyse conjointement les différentes sources dans lesquelles puise le *juju*. Christopher Waterman distingue pour la période 1930-1940 trois contextes principaux de production de cette musique : les réceptions organisées par les descendants d'une bourgeoisie noire du XIX<sup>e</sup> siècle, les bars urbains fréquentés par une audience hétérogène de travailleurs africains migrants et les cérémonies néotraditionnelles (funérailles, mariages, dation du nom...) organisées par des marchands fortunés. Parmi ces marchands, on trouvait des Yoruba de Lagos, des descendants de rapatriés du Brésil ou de la Sierra Leone, qui cherchaient à retisser des liens avec les lignages yoruba restés sur place. La perception grandissante d'une politique coloniale visant à écarter les Noirs des postes importants et affirmant de plus en plus l'opposition entre Blancs et Noirs, encourage le développement de formes culturelles yoruba « néotraditionnelles ». La musique *juju*, mélange d'éléments textuels et musicaux yoruba, européens et afro-américains, comme reflet ou réponse à une situation urbaine hétérogène, offrait un « code culturel syncrétique qui pouvait être "lu" par les participants comme étant à la fois cosmopolite et autochtone »<sup>2</sup> (Waterman 1990 : 69).

David Coplan dans son livre *In Township Tonight. Musique et théâtre dans les villes noires d'Afrique du Sud* (1992) montre comment le développement de la musique *marabi* fut fortement influencé par les conditions économiques et sociales que subissait la classe ouvrière. Il insiste sur le rôle des lieux de concentration de populations ouvrières noires (« location » et « cour à taudis ») dans l'apparition d'une culture noire citadine qui s'exprime tout particulièrement à travers la musique. Mineurs et ouvriers issus de différents groupes ethniques, installés depuis longtemps en ville, formèrent une nouvelle classe de musiciens. « Dans les années 1920, ces musiciens fondirent des éléments provenant de toutes les traditions dont ils pouvaient disposer en un style unique de musique africaine urbaine que l'on appelait *marabi*. » (Coplan 1992 : 146). Ce genre ne peut être compris en dehors de l'histoire bien particulière de l'Afrique du Sud.

D'un point de vue épistémologique, Margaret Kartomi (1981), pour sa part, défend l'idée d'une autonomie des nouvelles synthèses musicales par rapport au passé : « Ce n'est pas seulement parce que l'objet d'investigation est toujours une nouvelle synthèse musicale indépendante que, malgré son héritage mixte, celle-ci doit être considérée comme une musique primaire digne d'une étude pour elle-

2. « A syncretic cultural code that could be "read" by participants as both cosmopolitan and autochthonous. »

même. C'est aussi parce que la nouvelle musique est plongée dans un nouveau contexte social avec son propre jeu de significations extra-musicales »<sup>3</sup> (Kartomi 1981 : 233). David Coplan est plus réservé quant à la question de l'autonomie de ces nouvelles synthèses musicales : « Je ne peux pas être d'accord avec Kartomi pour qui le processus par lequel différentes musiques parentes sont amenées à donner naissance à de nouvelles formes musicales est sans intérêt pour la seule raison que "la nouvelle musique est maintenant prise dans un nouveau contexte social avec son propre jeu de signification extra-musicales." Ce fait a évidemment lieu, mais pour cette raison même, il est important de chercher et de connaître les ressources musicales auxquelles les "*popular performers*" ont eu accès à des époques et dans des lieux spécifiques et les forces, les conditions, et les processus de perception qui les ont guidés dans la sélection, la recombinaison et l'élaboration créative »<sup>4</sup> (Coplan 1982 : 116-117). La question délicate des origines, des filiations passées et/ou de l'autonomie de ces musiques est au cœur du débat.

La prise en compte de l'histoire ne doit pas aboutir à l'économie de l'ethnographie de la musique. À la lumière de la musique *juju*, Christopher Waterman (1990) – relayé notamment par Veit Erlmann (1996) – critique l'utilisation du terme « contexte » qui témoigne souvent d'une conception de la musique comme simple miroir de valeurs sociales ou culturelles, comprise dans un contexte plutôt que comme contexte (Waterman 1990 : 214), « La musique *juju* avec les voix, les guitares, et les talking drums [tambours à tension variable] amplifiés à de hauts niveaux de décibels, créent un paysage sonore à la texture dense qui conditionne le comportement des participants dans les célébrations néotraditionnelles yoruba du cycle de la vie »<sup>5</sup> (*ibid.*).

### Diffusion et influences : autonomie/ hétéronomie

L'analyse du développement de l'industrie du disque et de la radio confirme l'importance de ces technologies dans la diffusion et l'émergence de genres musicaux à travers le monde. De la découverte de l'enregistrement du son (1877) à l'extension massive des systèmes de reproduction, plusieurs étapes ont marqué ce processus déjà ancien, comme le détaille notamment l'ouvrage de Roger Wallis

3. « This is not only because the object of investigation is always a new, independent musical synthesis that, despite its mixed heritage, must be regarded as a primary music worthy of study in its own right. It is also because the new music is now housed in a new social context with its own set of extramusical meanings. »

4. « The historical analysis of musical synthesis is anything but an unthinking, mechanical process. I must disagree with Kartomi, who argues that the process by which diverse parent musics are made to give birth to new musical offspring is of no interest simply because "the new music is now housed in a new social context with its own set of extramusical meanings" (Kartomi 1981, p. 133). The latter statement is of course accurate, but for that very reason it is important to search out the musical resources available to popular performers at specific times and places, and the precise forces, conditions and perceptions that guided them in selection, recombination and creative elaboration. »

5. « Juju music, with voices, guitars, and talking drum amplified at high decibel levels, creates a densely textured soundscape which conditions the behavior of participants in Yoruba neo-traditional life cycle celebrations. »

& Krister Malm (1984). En ce qui concerne la musique, le mouvement de mondialisation se traduit à la fois par une volonté d'homogénéisation à des fins marchandes et par des processus d'appropriation qui contribuent à la constitution d'histoires locales.

La popularité des musiques étudiées est largement dépendante des relais médiatiques. Pour Peter Manuel : « Il devrait être clair que la caractéristique distinctive la plus importante de la musique populaire est son étroite relation aux *mass média*. La musique populaire, tel que nous employons le terme, apparut main dans la main avec les médias ; elle s'est diffusée principalement à travers eux et s'est inscrite dans une industrie de la musique fondée sur le marketing d'enregistrements sur la base d'une production de masse »<sup>6</sup> (Manuel 1988 : 4). Richard Middleton pour sa part se refuse à y voir un critère distinctif par rapport aux autres musiques et à faire dépendre leur existence des relais médiatiques : « Le développement des méthodes de diffusion de masse [...] a affecté *toutes* les formes de musiques, et chacune d'entre elles peut être traitée comme une marchandise ; si un enregistrement largement distribué d'une symphonie de Tchaikovsky en fait une "musique populaire", alors la définition n'est [...] d'aucun secours. De plus, *toutes* les formes de ce qui est habituellement considéré comme musique populaire peuvent en principe être diffusées par un dispositif de face-à-face (par exemple, lors des concerts) plutôt que par les *mass média*, et peuvent être disponibles gratuitement, ou même structurées comme des participations collectives, plutôt que vendues comme marchandises »<sup>7</sup> (Middleton 1990 : 4).

Les interactions entre les industries du disque locales ou internationales et les musiques « populaires » sont complexes. La partie se joue à trois : les médias, les musiciens et le public. Ces musiques ne sont pas créées *ex nihilo* par les médias, même si ces derniers leur imposent un certain nombre de contraintes. Ainsi, les musiciens de *kwela* étudiés par David Coplan fusionnèrent des éléments musicaux autochtones et importés en une forme unique qui s'appuyait sur ce que l'auteur appelle « des principes africains ». « Partie d'une "musique des rues" à base d'improvisations, cette forme devint le pilier de l'industrie sud-africaine du disque. Le premier style spécifiquement sud-africain qui parvint à la reconnaissance internationale. [...] L'influence de l'industrie du disque sur le *kwela* des rues était manifeste, puisque les joueurs de flûteau arpentaient les rues en interprétant les morceaux qu'on leur demandait pour "un tickey le disque". Ils distinguaient le rythme des chansons par les nombres "78" ou "82" qui servaient de

6. « It should be clear that the most important distinguishing feature of popular music is its close relationship with the mass media. Popular music, as we are employing the term, arose hand-in-hand with the media, is disseminated primarily through them, and is embedded in a music industry based on marketing of recordings on a mass commodity basis. »

7. « The development of methods of mass diffusion [...] has affected all forms of music, and any of them can be treated as a commodity ; if a widely distributed recording of a Tchaikovsky symphony turns the piece into "popular music", then the definition is [...] unhelpful. At the same time, all forms of what would usually be considered popular music can in principle be disseminated by face-to-face methods (for instance, in concerts) rather than the mass media, and can be made available free, or even structured as collective participation, rather than sold as a commodity. »

références sur les disques et terminaient leurs “disques” de rue par un fondu sonore »<sup>8</sup> (Coplan 1992 : 244, s'appuyant sur Kubik 1974). David Coplan décrit ici dans toute leur complexité les relations qu'une musique a entretenues avec l'industrie du disque. L'enjeu de ce débat, est celui de l'autonomie ou de l'hétéronomie de ces expressions culturelles.

Si, comme le remarque David Coplan (1982), beaucoup de genres musicaux ont été ignorés ou modifiés par une industrie du disque dominante, d'autres ont trouvé les moyens d'affirmer leur sens spécifique grâce à des circuits locaux. Cette idée est développée par Peter Manuel : « Les faibles coûts de production permettent à des producteurs à petite échelle d'émerger à travers le monde, enregistrant et lançant sur le marché des musiques ayant pour cible une audience spécialisée populaire et locale plutôt qu'un marché de masse homogène. Le résultat est une remarquable décentralisation, une démocratisation et une dispersion de l'industrie de la musique aux dépens des oligopoles nationaux et multinationaux »<sup>9</sup> (Manuel 1993 : XIV). « L'émergence d'une culture de la cassette en Inde doit ainsi être comprise, dans le contexte d'un nouvel ordre de l'information mondiale, comme des nouvelles potentialités pour la décentralisation, la diversification, l'autonomie, la divergence et la liberté »<sup>10</sup> (*ibid.* : 2-3).

L'influence du disque sur des pratiques locales est incontestable. Kazadi wa Mukuna (1998) montre, par exemple, comment, au Zaïre, les disques de musiques afro-cubaines ou de jazz américain, étaient à la fin des années 1940 une source importante pour les groupes locaux qui les apprenaient par cœur et les jouaient dans les bars. Cela n'empêchera pas l'émergence de ce qu'il nomme la « musique zaïroise moderne », qui puise aussi son inspiration dans des musiques « traditionnelles » locales. Si, à l'instar de beaucoup d'autres dans le monde, les musiciens de *palmwine*, décrits par Christopher Waterman, ont adapté à leur jeu des musiques entendues sur des disques, le phénomène relève plus d'un processus d'appropriation, « à la manière d'un pidgin langage » (Waterman 1990 : 47), que d'un simple phénomène de déculturation ou d'absorption passive.

### Des communautés émergentes : marginaux, médiateurs, créateurs

Les acteurs impliqués dans le cheminement de musiques populaires modernes révèlent une appartenance plurivoque. Si ces musiques naissent ou prennent sens dans des milieux sociaux parfois délimités en terme de classe (voir entre autres, Peña 1985 ou Momos 1987), certains auteurs (notamment Chambers 1985 ou

8. Gerhard Kubik, *The Kachamba Brothers Band*, Manchester, 1974 : 1, 10-13.

9. « The lower costs of production enable small-scale producers to emerge around the world, recording and marketing music aimed at specialized, local, grassroots audiences rather than at a homogeneous mass market. The net result is a remarkable decentralization, democratization, and dispersal of the music industry at the expense of multinational and national oligopolies. »

10. « The emergence of cassette culture in India thus must be seen in the context of a new world information order with new potentialities for decentralization, diversification, autonomy, dissent, and freedom. »

Keil 1992) voient en elles une forme de résistance à la culture dominante. D'autres – comme le souligne Helena Simonett (2001) en s'appuyant sur les travaux de Pacini Hernández (1995), Gage Averill (1997), Paul Austerlitz (1997) et Frances Aparicio (1998) – s'intéressent à « la connexion de la musique aux classes dominantes » (Simonett 2001 : 315). Inscrits dans une certaine marginalité, pris entre plusieurs mondes, les musiciens ont souvent des parcours atypiques. Entre individualisation de leurs parcours et constitution de réseaux, conflits et nouvelles solidarités, ils inventent et réinventent de multiples pratiques de l'acculturation, de nouveaux espaces de créativité. Comme le souligne Peter Manuel « l'une des caractéristiques les plus remarquables concernant l'évolution des musiques populaires est son association, dans de nombreuses cultures à travers le monde, avec une classe non assimilée, asservie, appauvrie, socialement marginalisée »<sup>11</sup> (Manuel 1988 : 18). Médiateurs, « les musiciens vivent souvent dans des mondes culturels translocaux. Ils voyagent ; leurs aptitudes sociales sont celles de personnes capables de s'adapter à des groupes variés et hétérogènes »<sup>12</sup> (Stokes, 1997 : 98). Pour David Coplan : « Le concept de courtier culturel est un de ceux qui permettent de placer les composantes du syncrétisme – choix, innovation et réinterprétations individuelles – dans le contexte de l'adaptation collective. Un courtier culturel est une sorte d'entrepreneur en matière d'acculturation, et un chef de file lorsqu'il s'agit d'adopter et de créer des nouveautés » (Coplan, 1992/1985, p. 361). Christopher Waterman, reprenant la notion, analyse les conditions qui permettent aux musiciens africains urbains d'agir en ce sens « fortement mobiles et positionnés à des interstices importants dans les sociétés urbaines hétérogènes, ils forgent de nouveaux genres et communautés de goût »<sup>13</sup> (Waterman 1990 : 9).

Pris dans la crise qui menace les sociétés locales, les musiciens offrent des réponses partielles au malheur commun, permettant, autour de leur activité, la création de liens sociaux nouveaux. Si, comme le souligne David Coplan, l'analyse des musiques populaires permet souvent d'appréhender des communautés émergentes, cela est lié à « la capacité de genres spécifiques à incarner ou à exprimer la position sociale de communautés ou de catégories d'auditeurs particulières »<sup>14</sup> (Coplan 1982 : 114).

11. « One of the most remarkable features of the evolution of popular musics is its association, in numerous cultures worldwide, with an unassimilated, disenfranchised, impoverished, socially marginalized class. »

12. « Musicians often live in conspicuously translocal cultural worlds. They travel ; their social skills are those of people capable of addressing varied and heterogeneous groups. »

13. « Highly mobile and positioned at important interstices in heterogeneous urban societies, they forge new styles and communities of taste, negotiating cultural differences through the musical manipulation of symbolic association. »

14. « The capacity of specific styles to embody or express the social position of particular communities or categories of listeners. »

À l'image de la musique *marabi* d'Afrique du Sud étudiée par David Coplan (1980) nombreuses sont les musiques qui jouent un rôle prépondérant dans la construction de représentations et de pratiques dépassant les frontières ethniques et qui témoignent – pour reprendre les termes de Barbara Hampton (1980), – d'une « confluence musicale ». À son tour, Cynthia Schmidt reprend cette métaphore fluviale pour exprimer le métissage comme dépassement : « La confluence musicale renvoie à la fusion de différents courants de musique, dans laquelle des éléments anciens et nouveaux se combinent pour exprimer une expérience interethnique »<sup>15</sup>.

Musiques aux résonances locales ou régionales, certaines sont le point de départ d'une extension nationale comme c'est le cas pour la musique pashtun-tadjik des environs de Kabul qui a permis l'émergence du *kiliwàli* considéré comme musique populaire afghane (Baily 1997). D'autres franchissent les barrières nationales comme en témoignent la forte circulation et l'échange permanent à l'échelle continentale qu'observe Gerhard Kubik (1981) à propos des musiques africaines modernes. Cette capacité qu'a la musique de créer un univers transcendant les différences ethniques, voire nationales, est aussi interrogée par Guilbault (1993) lorsqu'elle étudie le *zouk*, musique revendiquée par les Antillais (Martiniquais et Guadeloupéens) comme la leur. « De la même manière que l'a remarqué l'ethnomusicologue Christopher Waterman (1986 : 18) à propos des genres populaires syncrétiques en Afrique subsaharienne, le *zouk* a facilité la construction d'identités superethniques. Pour les Antillais en relation avec les non-Antillais au pays ou à l'extérieur, le *zouk* est nettement un "nous" »<sup>16</sup> (*ibid.* : 201). La question du « nous » est ici centrale. Par le *zouk*, les Antillais expriment leur différence, promeuvent une identité créole à l'intérieur mais aussi à l'extérieur des îles. Cette volonté d'affichage identitaire sur la scène mondiale est porteuse de dilemmes propres à la modernité : authenticité/homogénéisation, intégrité/commercialisation. Vecteur de l'affirmation d'une identité particulière, ces musiques peuvent prendre sens en fonction d'enjeux sociaux et politiques. Au cœur de relations de pouvoir qui parfois les dépassent, témoins et/ou actrices, elles en révèlent les mécanismes comme le montre Gage Averill (1997) en Haïti. Elles peuvent être un instrument politique pour lutter contre des injustices, ainsi qu'a pu l'établir Fiona Magowan (1997) à propos de la musique des Aborigènes

15. « Musical confluence refers to the merging of different streams of music, in which old and new elements combine to articulate an interethnic experience ». Cynthia Schmidt, « Kru Mariners and Migrants of the West African Coast », in B. Nettl & R. M. Stone, eds, *The Garland Encyclopedia of World Music*, 1998 : 370.

16. « In the same way, as ethnomusicologist Christopher Waterman (1986 : 18) has remarked on syncretic popular musical styles in sub-Saharan African, zouk has facilitated the construction of superethnic identities. For Antilleans in relation to non-Antilleans at home or abroad, zouk is definitely "we". »

Yolngu. L'auteur étudie la transposition d'une musique « traditionnelle » en une musique « populaire » à travers laquelle des groupes différents construisent leur unité. De plus, « la construction imbriquante des identités physiques et spirituelles yolngu est utilisée comme un modèle symbolique pour créer une structure entrelacée d'une compréhension politique et sociale yolngu et euro-australienne idéalisée qui leur permet de maintenir leur propre indépendance ethnique »<sup>17</sup> (Magowan 1997 : 150).

Constatant la fragmentation politique et culturelle en Afghanistan depuis le putsch de 1978, Baily (1997) se demande si une quelconque unité nationale a jamais prévalu dans le passé et plus particulièrement, si la musique dit quelque chose de spécifique à ce sujet. Il s'attache à comprendre les processus qui ont permis la formation de la musique populaire kiliwali qui intègre des éléments de musiques pachtounes et tadjiks. L'auteur s'interroge sur le rapport entre une volonté politique de fonder un sentiment d'appartenance nationale et l'apparition d'une culture musicale partagée. Cette production relève-t-elle d'une intentionnalité politique ou d'un bricolage dû à la rencontre de musiciens d'origines diverses autour d'une station de radio, lieu principal où s'est opéré ce syncrétisme ? La radio emploie la plupart des musiciens du pays, ces derniers créant des pièces de genre ou adaptant des musiques collectées dans différentes parties de l'Afghanistan. Ses recherches lui font choisir la dernière hypothèse.

La complexité du rapport entre politique et expressions culturelles musicales est frappante dans des situations aussi conflictuelles que celle de l'Afrique du Sud. Comme le souligne Peter Manuel (1988 : 11) et le montrent les travaux de David Coplan et Veit Erlmann, des musiques sud-africaines, se nourrissant tout au long de l'histoire de sources locales et européennes ou afro-américaines, s'inscrivaient dans un jeu politique et identitaire complexe. Les influences extérieures étaient la base permettant de construire des genres musicaux modernes dépassant les particularités ethniques tout en y puisant pour créer une musique sud-africaine. Ce jeu, pris dans la construction politique d'une identité noire, est à replacer dans un contexte où affirmer l'ethnicité comportait le risque de renforcer la politique de l'apartheid.

Comme le souligne Christopher Waterman : « Un genre musical peut articuler et définir des valeurs communes dans les sociétés hétérogènes en rapide transformation. Le simple fait de nommer un genre peut [...] être une déclaration de consolidation culturelle »<sup>18</sup> (Waterman 1990; 8). *Zouk, juju, kiliwali, marabi...*, chacune de ces musiques portent un nom, mais est-il possible de les regrouper sous une même catégorie ?

17. « The interlocking fabric of Yolngu physical and spiritual identities are used as a symbolic model to create an interwoven structure of an idealised Yolngu and Euro-Australian political and social understanding which allows them to maintain their own ethnic independence. »

18. « Musical style may articulate and define communal values in heterogeneous, rapidly transforming societies. The very act of naming a genre [...] may, as Keil (1985, p. 126) suggests, be a declaration of cultural consolidation. »

Les différents articles et ouvrages envisagés ici font apparaître des caractéristiques communes à ces musiques spécifiques du monde contemporain. Elles émergent dans des situations de crise : colonialisme, néocolonialisme, crise des sociétés capitalistes... Elles sont étroitement liées aux nouvelles technologies de reproduction et de diffusion. Musiques syncrétiques modernes, elles fusionnent des sources d'origines et d'époques diverses. Elles sont partagées par des publics hétérogènes (jeunes, vieux, citadins, ruraux...) mais établissent néanmoins des frontières entre des « eux » et des « nous », regroupant des gens en quête de nouvelles identités autour de musiciens meneurs du jeu acculturatif. Existe-t-il une catégorie susceptible de comprendre l'ensemble de ces caractéristiques ? Musiques « néotraditionnelles » (Kubik 1981, Obonyo Digolo 1997), « working-class music » (Coplan 1981, Peña 1985), musiques « urbaines », mais étant *de* la ville plutôt que *dans* la ville (Reyes-Schramm 1982), « musiques populaires »... Sans que l'on ait besoin d'ajouter à cet énoncé les qualificatifs composés tel que « folk urban music », « néo-traditional popular music » ou autres « urban popular music », on voit là en quoi réside la difficulté de définir un champ commun de recherche. Chacune de ces dénominations privilégie un des aspects du phénomène musical ou juxtapose, en une énumération descriptive forcément incomplète, un certain nombre des caractéristiques énoncées ci-dessus. Le qualificatif de « musiques néotraditionnelles » présente l'intérêt de tout paradoxe, mais le terme, qui ne s'affranchit pas d'une opposition tradition/modernité, a tendance à occulter la modernité de tels faits musicaux. Musiques « urbaines » désigne le cadre de production de ces musiques mais, limité exclusivement à l'espace qu'il désigne, il demeure insuffisant. Il ne rend pas compte des tensions, des dynamiques et enlève au processus son rôle souvent médiateur entre la ville et la campagne.

*Popular music* est le terme le plus largement employé. Sa polysémie et son ambiguïté en font l'intérêt et les limites. Richard Middleton dans son ouvrage *Studying Popular Music* (1990), après avoir fait un rapide historique de son utilisation, reprend les différents sens distingués par Frans Birrer (1985). Le terme peut être normatif et désigner des musiques considérées comme inférieures, il ne convient évidemment pas alors à une démarche ethnomusicologique. Il peut servir à nommer tout ce qui n'est pas « folk music », « art music », les frontières en sont alors floues et sa valeur heuristique de peu de portée. Dans son sens sociologique il signifie : « associé à », « produit pour ou par » un groupe social particulier, mais ce qui constitue le populaire est-il identifiable ? Enfin, dans un sens techno-économique, une musique serait populaire parce que diffusée par les médias dans un marché de masse ; mais comme on la vu plus haut, la diffusion de masse affecte toutes les formes de musiques. Lorsque Richard Middleton et David Horn (1981) délimitent leur objet concernant la notion de « popular music » en l'associant, entre autres, aux sociétés caractérisées comme industrialisées ou en voie d'industrialisation, ils ne peuvent en exclure ce qu'ils définissent

comme « ces hybrides existant dans les marges, d'une part entre "popular music" et "folk music", de l'autre entre "popular music" et "traditional music" etc. »<sup>19</sup> (1981 : 2).

Pour l'ensemble de ces raisons, le terme est de peu d'utilité dans la définition d'un champ spécifique. Bien que l'utilisant, Richard Middleton (1990) conclut à la nécessité de se garder de définitions trop rigides servant à classer les musiques.

Convaincu que nommer n'est jamais innocent, j'ai pour ma part été confronté à la difficulté de caractériser le *tsapiky*, musique de la région de Tuléar (sud de Madagascar), qui prend sens en ville comme à la campagne dans des contextes de cérémonies ou de divertissement. Sans avoir la prétention de trancher définitivement pour l'emploi de telle ou telle notion, encore moins celle d'intervenir dans l'élaboration d'une typologie des musiques, j'ai choisi celle de *jeune musique*. Ce choix privilégie à dessein la contemporanéité de ces phénomènes musicaux considérés comme expression particulière de la modernité. Ce choix s'inscrit également dans une tentative d'échapper à des oppositions telles que : musiques traditionnelles/musiques modernes, populaires/savantes, rurales/urbaines..., renvoyant trop souvent à des jugements de valeur.

Catégorie analytique et non taxinomique, *jeune musique* traduit un souci de rendre compte d'un processus qui révèle un état non stabilisé, en mouvement, qui réinvente sans cesse son existence dans de multiples concordances. Le terme évoque une aspiration à la modernité qui se traduit par un refus d'appartenances trop exclusives, accompagné d'inventions de codes et de comportements partagés.

Comprises comme « synthèses musicales indépendantes », étudiées pour elles-mêmes malgré leurs héritages mixtes (Kartomi 1981 : 233) ou en tant que processus culturels de long terme permettant d'éclairer les relations entre des formes d'expression et les conditions qui ont permis leurs naissances (Coplan 1982 : 117-118), les *jeunes musiques* – et non pas : « musiques de jeunes » – bousculent les frontières entre les groupes et font débat. Éphémères ? Menaçantes ou menacées ? Dissonantes dans un monde désenchanté ? Elles ont pour le moins des vertus heuristiques. Identité, tradition, appartenances, acculturation, syncrétisme, frontières, espaces recomposés, métissage..., sont autant de notions centrales pour la discipline, que les jeunes musiques permettent de réinterroger.

MOTS CLÉS/KEYWORDS : « jeunes musiques » – musique populaire / *popular music* – influences – médias – communautés émergentes / *emerging communities* – marginaux / *misfits* – construction identitaire / *construction of identity* – musique et politique / *music and politics*.

19. « Those hybrids existing on the margins between "popular music" and "folk music", "popular music" and "traditional music", etc. »

- Aparicio, Frances, R.  
1998 *Listening to Salsa : Gender, Latin Popular Music, and Puerto Rican Cultures*. Hanover-London, Wesleyan University Press.
- Austerlitz, Paul  
1997 *Merengue : Dominican Music and Dominican Identity*. Philadelphia, Temple University Press.
- Averill, Gage  
1997 *A Day for the Hunter, A Day for the Prey. Popular Music and Power In Haiti*. Chicago, University of Chicago Press
- Baily, John  
1997 [1994] « The Role of Music in the Creation of an Afghan National Identity, 1923-73 », in Martin Stokes, ed., *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*. Oxford, Berg Publishers : 97-115.
- Chambers, Iain  
1985 *Urban Rhythms*. New York, Martin's Press.
- Coplan, David  
1980 « Marabi Culture : Continuity and Transformation in African Music in Johannesburg, 1920-1940 », *African Urban Studies* 6 : 49-78.  
1981 « The Emergence of African Working Class Music in Johannesburg » in Caroline Card *et al.*, eds, *Discourse in Ethnomusicology II*. Bloomington, Ethnomusicology Publications Group Indiana University.  
1982 « The urbanisation of African Music : some Theoretical Observations », in R. Middleton & D. Horn, eds, *Popular Music, Theory and Method II* : 113-129. Cambridge, Cambridge University Press.
- 1992 [1985] *In Township Tonight. Musique et théâtre dans les villes noires d'Afrique du Sud*. Paris, Karthala.
- Erlmann, Veit  
1990 « Migration and Performance : Zulu Migrant Workers' Isicathamiya Performance in South Africa, 1890-1950 », *Ethnomusicology* 34 (2) : 199-220.  
1991 *African Stars : Studies in Black South African Performance*, Chicago-London, University of Chicago Press.  
1996 *Nightsong : Performance, Power, and Practice in South Africa*. Chicago, University of Chicago Press.
- Guilbault, Jocelyne  
1993 *Zouk : World Music in the West Indies*. Chicago-London, University of Chicago Press.
- Hampton, Barbara  
1980 « A revised Analytical Approach to Musical Processes in Urban Africa », *African Urban Studies* 6 : 1-16.
- Impey, Angela  
1998 « Popular Music in Africa », in B. Nettl & R. M. Stone, eds, *The Garland Encyclopedia of World Music* : 415-437.
- Kartomi, Margaret  
1981 « The Processes and Results of Musical Contact », *Ethnomusicology* 25 : 227-249.
- Keil, Charles  
1985 « People's Music Comparatively : Style and Stereotype, Class and Hegemony », *Dialectical Anthropology* 10 : 119-130.
- Keil, Charles & Keil, Angeliki V  
1992 *Polka Happiness*, Philadelphia, Temple University Press.

- Kubik, Gerhard  
1981 « Neo-traditional Popular Music in East Africa since 1945 », *Popular Music* 1: 83-104.
- Magowan, Fiona  
1997 [1994] « The Land is Our *Mär* (Essence), It Stays Forever : The *Yothu-Yindi* Relationship in Australian Aboriginal Traditional and Popular Musics », in Martin Stokes, ed., *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*, Oxford, Berg Publishers : 135-155.
- Manuel, Peter  
1998 *Popular Music of the Non-Western World : An Introductory Survey*. New York-Oxford, Oxford University Press.  
1993 *Cassette Culture : Popular Music and Technology in North India*. Chicago-London, University of Chicago Press.
- Middleton Richard  
1990 *Studying Popular Music*. Philadelphia, Open University Press.
- Middleton Richard & Horn David, eds  
1982 *Popular Music, Folk or Popular ? I* : 113-129. Cambridge, Cambridge University Press.
- Momos, Dimitri  
1987 « Rebetico : the Music of the Greek Working Class », *International Journal of Politics, Culture, and Society* 1 (2) :111-119.
- Mukuna, Kazadi Wa  
1998 « Latin American Musical Influences in Zaïre » in B. Nettl & R. Stone, eds, *The Garland Encyclopedia of World Music*, 1998 : 383-388.
- Obonyo Digolo, Beatrice  
1997 « Current Issues and Trends pertaining to the Advent of Neo-Traditional Genres of Music and Dance in the Contemporary African Societies : an Assessment of the Kenyan Situation », *15th Symposium*. Rhodes University.
- Pacini Hernández, Deborah  
1995 *Bachata : A Social History of a Dominican Popular Music*. Philadelphia, Temple University Press, 1995.
- Peña, Manuel  
1985 *The Texas-Mexican Conjunto : History of a Working-Class Music*. Austin, University of Texas.
- Reyes-Schramm, Adelaida  
1982 « Explorations in Urban Ethnomusicology : Hard Lessons from the Spectacularly Ordinary », *Yearbook for Traditional Music* 14 : 1-14.
- Schmidt, Cynthia  
1998 « Kru Mariners and Migrants of the West African Coast », in B. Nettl & R. M. Stone, eds, *The Garland Encyclopedia of World Music*.
- Simonett, Helena  
2001 « Narcocorridos : An Emerging Micromusic of Nuevo L. A. », *Ethnomusicology* 45 (2) : 315-37.
- Stokes, Martin  
1997 [1994] « Place, Exchange and Meanings : Black Sea Musicians in the West of Ireland », in Martin Stokes ed., *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*. Oxford, Berg Publishers : 97-115.
- Waterman, Christopher  
1990 *Juju. A Social History and Ethnography of an African popular Music*. Chicago-London, University of Chicago Press.
- Wallis, Roger & Malm, Krister  
1984 *Big Sounds from Small Peoples. The Music Industry in Small Countries*. London, Constable.