

Musiques « andines » en France objet et hypothèses.

1.1 Délimitations préliminaires et hypothèses provisoires

Avant de commencer à répondre à ces interrogations, et afin d'entamer une première étape dans l'élaboration de notre objet d'étude, il nous semble important de définir quelques frontières et de faire état de quelques définitions concernant les musiques qui nous occupent.

Tout d'abord nous devons indiquer que notre intérêt principal ne portera pas sur les manifestations musicales « des Andes », au sens strict du terme¹. Il portera sur des musiques qui, bien qu'ayant été créées ou transformées en France, ont toutefois été présentées et perçues comme des manifestations intégralement enracinées dans la tradition musicale des communautés indigènes andines². Il s'agit des musiques et des musiciens qui en empruntant non seulement des éléments sonores *ad hoc* mais en s'appuyant aussi sur des éléments iconographiques, vestimentaires et discursifs appropriés, fixeront un certain imaginaire du monde andin au sein de la société française. En fonction de cet imaginaire riche en significations, une certaine homogénéité rend possible, à notre avis, la quête d'une éventuelle logique sociologique sous-jacente.

Nous focaliserons notre intérêt essentiellement sur l'activité développée en France par des ensembles folkloriques nés au cours des années 1950 et 1960, dont la présence musicale et la notoriété vont précéder, par conséquent, la popularité des musiques latino-américaines en Europe à la suite des diasporas provoquées par l'instauration des dictatures militaires dans les pays du cône sud³. Nous faisons

¹ Comme ça serait le cas, par exemple, dans le cadre d'une étude ethnomusicologique réalisée *in situ*.

² Ce sera d'ailleurs sous cette forme qu'elles connaîtront à partir des années 1960 un succès commercial non négligeable en France et plus largement en Europe

³ Quoique chronologiquement elle soit loin d'être la première d'une longue liste, nous pouvons dater symboliquement cette diaspora avec l'avènement de la dictature militaire chilienne, qui entraîna, en septembre 1973, la chute du gouvernement de l'Unité Populaire de Salvador Allende.

allusion à des groupes tels que Los Incas et Los Calchakis qui deviendront emblématiques de la mode des musiques « des Andes » en France dans le tournant des années 1960 et 1970, mais aussi plus largement à l'activité de personnalités individuelles, comme Guillermo de la Roca, ou à des groupes de musiques latino-américaines tels que Les 4 Guaranis, Achalay ou Los Chacos. Dans l'ensemble, ces musiciens ne proposeront pas exactement des musiques que l'on retrouve dans les communautés indigènes andines, mais plutôt de musiques andines proches de celles créées dans les grands centres urbains latino-américains, notamment en Argentine, et qui vont s'avérer plus adaptées, pour ainsi dire, aux oreilles occidentales.

C'est pourquoi nous appellerons dorénavant ces musiques développées en France **musiques d'inspiration andine** (MIA) en apportant ainsi une première précision à valeur méthodologique destinée à souligner, d'une part, l'écart qui existe entre ces musiques et les modèles indigènes auxquels elles seront souvent identifiées en France, et d'autre part, la volonté de ces ensembles de rapprocher ces musiques et de s'identifier eux-mêmes à un univers « andin ».

Dans un second temps nous avons brièvement énoncé un aspect du phénomène qui, compte tenu de l'importance qu'il aura dans l'orientation générale de notre recherche, demande à être mentionné dès à présent en tant qu'élément isolé: dans la diffusion des MIA en France, et malgré leur affiliation à des modèles sud-américains, ces musiques détiennent un sens qui est propre à leur existence dans l'Hexagone, et elles constituent de fait un objet musical présentant parfois des caractéristiques exclusives. Autrement dit, d'importantes modifications au niveau du matériau sonore sont devenues *spécifiques* à la diffusion de ces musiques en France.

Ainsi, ces modifications révèlent une différenciation par rapport aux manifestations musicales propres aux communautés des hautes terres andines, sans reproduire toutefois systématiquement les transformations dont ces dernières ont été l'objet suite aux processus de métissage ou de « folklorisation »¹ vérifiés dans

¹ Nous associons ce terme au concept de « folklorisme » tel qu'il est défini par le musicologue espagnol Josep Martí: « *Le folklorisme peut être défini [...] comme l'ensemble d'attitudes qui impliquent une valorisation socialement positive de ce patrimoine culturel que l'on appelle généralement folklore. En tant qu'attitude ou ensemble d'attitudes, le folklorisme est constitué d'idées -par exemple, ce que l'on entend par « folklore»-, des sentiments -l'amour ou la vénération de ce folklore- et des tendances à l'action -autrement dit, toutes les actions motivées par cette conscience et par ces sentiments, comme, par exemple, l'élaboration de projets conversationnistes ou de diffusion de cet héritage traditionnel* ». (Martí, Josep: « La Tradición evocada: folklore y folklorismo, dans

certains pays andins de l'Amérique Latine. Ces variantes sont associées pour l'essentiel au développement de ces musiques, nées comme des manifestations à forte connotation locale, dans un contexte urbain global.

Au Pérou, par exemple, les modifications que les musiques des populations andines ont expérimentées tout au long du XX^{ème} siècle en vertu, entre autres, de leur diffusion dans la capitale (Lima) s'avèrent souvent divergentes, voire ouvertement opposées à celles qui ont été mises en place par les ensembles sud-américains qui se produisaient en France à la même époque. Ainsi, pendant qu'à Lima, dans les années 1940 et 1950, des ensembles popularisaient des musiques qui mélangeaient des instruments « typiques » (comme la *quena*¹), à des instruments traditionnels, mais d'origine européenne (tels que la guitare, la mandoline, le violon ou encore le saxophone)², on constate qu'en France, au même moment, c'était surtout l'étalage d'une panoplie d'instruments « andins » (*quenas*, *charangos*³ ou *sikus*⁴) qui faisait rage⁵.

D'un autre côté, il y a eu des cas où la popularisation, voire l'incorporation d'instruments et de rythmes andins dans certains pays sud-américains a été la conséquence directe de leur diffusion en France par les groupes de MIA. Nous pouvons citer, par exemple, le cas de la popularisation de la *quena* et le *charango* au Chili, pays où ces instruments n'ont été popularisés qu'après les contacts établis à Paris entre musiciens chiliens et musiciens venus d'autres pays de l'Amérique du Sud⁶. Certes, les modifications propres aux MIA ont pour la plupart été accomplies

Gomez Pellon, Eloy (*et.al.*): *Tradiccion oral*, Santander, Aula de Etnografia, Universidad de cantabria, 1999, pp. 81-108, p. 82.

¹ *Quena* ou *Kena*: Flûte à embouchure à encoche (en forme de « U » ou de « V »). Elle est généralement percée de 5 ou 8 trous et fabriqué généralement en roseau. C'est sans aucun doute l'aérophone latino-américain le plus connu dans le monde.

² Il s'agissait fondamentalement des musiques de la Sierra centrale, organisées autour d'une « orchestre typique » qui va même évoluer vers une formation sans instruments de filiation indigène (c'est le cas de la *quena*, aérophone qui cédera sa place, dans ces formations, à la clarinette ou au saxophone). Cf. Romero, Raul: « La musica traditional y popular », dans *La musica en el Peru* (divers auteurs), Lima, Patronato Popular y Porvenir Pro Musica Clasica, 1988, pp. 215-264).

³ *Charango*: petit instrument à cordes (5 cordes doubles) d'origine européen -sa forme est similaire à celle de la guitare- que l'on trouve principalement en Bolivie, au nord de l'Argentine et au Pérou.

⁴ *Siku*, *Antara* ou *Zampoña*: Flûte de Pan andine.

⁵ Combinés souvent de manière assez libre, comme nous aurons l'occasion de voir plus loin.

⁶ Nous reviendrons plus loin sur ce point. Retenons pour l'instant ce qui déclare Angel Parra, musicien chilien, dans la présentation de son disque compact *Corazón des Andes* (Cœur des Andes) : « Par la suite, un voyage dans le désert d'Atacama, au nord du Chili, a suffi pour situer musicalement [ce disque] à l'endroit où se croisent quatre cultures, celles de l'Argentine, de la Bolivie, du Chili et du Pérou. Il était évident que mon cœur me dicta de revenir aux racines, aux rythmes, aux harmonies et à la simplicité du chant populaire. Un peu comme le jour où j'ai enregistré mon premier 45 tours, à la fin des années 50, à un moment où la *quena*, le *bombo* et le *charanguito*, et leurs sonorités mystérieuses, étaient inconnus de la plupart des gens. Moi, en revanche, je les jouais déjà grâce à trois

au sein d'un circuit de musiciens sud-américains se produisant à Paris, mais précisément le fait que ces modifications se soient matérialisées en France est loin de constituer un épiphénomène, d'autant plus que ces transformations ont consolidé la singularité de l'objet musical qui nous occupe.

En nous intéressant donc à la diffusion des MIA en France, nous allons nous occuper de la fascination qui s'est vérifiée au sein de la société française à une époque bien précise pour des musiques considérées complètement « typiques » et étrangères, mais qui au fond ne l'étaient pas vraiment - ou du moins pas entièrement. Ces musiques ont finalement acquis un sens qui demeure spécifique à la société dans laquelle elles ont évolué.

Cette spécificité est fondée sur les éventuelles particularités qu'elle va présenter au niveau sonore, mais aussi de son autonomie, en ce qui concerne les fonctions et les utilisations sociales dont ces musiques seront l'objet en France, par rapport à ce qu'elles sont censées représenter vis-à-vis de l'univers andin. En fonction de leur existence en France, elles ont donc gagné une double spécificité, en tant qu'objet porteur de sens et en tant que matériau sonore proprement dit.

Une deuxième précision à valeur méthodologique s'avère donc utile : d'un point de vue sociologique nous ne saurions considérer les MIA, du moins à part entière, comme des musiques « étrangères », mais comme des manifestations musicales existant *dans* et *par* la société française, ou plus spécifiquement comme un phénomène enraciné dans un contexte urbain cosmopolite bien précis comme l'était le Paris de l'après-guerre.

De ce fait, même si nous avons eu affaire à des musiques andines « originelles » et à leur hypothétique succès commercial en France, nous nous serions intéressés à la problématique sociologique qui aurait résulté de leur re-contextualisation dans ce pays. Nous verrons plus loin que, bien qu'insérés dans un tout autre cadre théorique, nous validons ici sur la musique le propos que P. Bourdieu a appliqué à la circulation des idées : « *Les textes circulent sans leur contexte ; ils n'importent pas avec eux le champ de production dont ils sont le produit, et les récepteurs, étant eux-mêmes insérés dans un champ de production différent, les réinterprètent en fonction de leur position dans le champ de réception* »¹.

ans d'apprentissage de la vie au quartier Latin à Paris, qui m'ont servi à me sentir le cœur latino-américain ». Parra, A. : *Corazón des Andes*, Paris, 2001.

¹ Bourdieu, P.: « Les conditions sociales de la circulation des idées », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 145, pp. 3-8, Paris, Seuil, décembre 2002, p.3.

Dans un troisième temps, et indépendamment de ce que nous venons d'affirmer ci-dessus, il faut bien souligner que même de nos jours, les MIA en France ont toujours été considérées comme un phénomène musical « étranger », y compris parmi les auteurs qui ont dénoncé plus tard les « dénaturisations » dont ces musiques seraient porteuses.

Les catégories que nous avons mentionnées au début de ce chapitre, en dépit des critères et des contenus souvent opposés qu'elles suggèrent, en fournissent la preuve : qu'il s'agisse d'une musique « andine », « des Andes », « indienne », etc., il est toujours question d'applaudir, de montrer ou de dénoncer une musique qui s'enracinerait exclusivement dans un *ailleurs* qui se trouve bien au-delà de l'univers français et européen. Nous pensons pourtant que cette distinction, qui rend possible et qui modèle l'usage de ces musiques en France en fonction des différences qu'elles comportent, n'autorise pas pour autant à affirmer que d'un point de vue sociologique le phénomène en question s'enracine *dans* cet ailleurs.

En effet, comme nous l'avons déjà exprimé plus haut, nous sommes certains que les MIA diffusées en France, qu'elles restent fidèles aux sources ou qu'elles correspondent à des versions dites « édulcorés », ont acquis une vie sociale hors de leur contexte d'origine et ont forcément développé, de ce fait, des fonctions sociales qui ne font sens qu'au cœur de la société qui les a vues se développer.

Si nous acceptons donc l'existence de cette spécificité¹, nous ne pouvons qu'être surpris de ne pas trouver beaucoup d'études en France qui rendent compte, à part entière, de la vie de ces musiques dans l'Hexagone. Et cela reste non seulement valable pour les musiques qui nous intéressent, mais aussi pour des catégories plus larges. Si nous pensons, par exemple, à l'ensemble des musiques latino-américaines, nous constatons que les études sur leur insertion et leur présence dans un contexte français restent, du moins du point de vue sociologique, quasiment inexistantes. D'ailleurs, même au sujet des manifestations musicales ayant de nos jours une diffusion et une pratique développées en France - c'est par exemple le cas de la *Salsa* - les travaux qui leur sont consacrés suivent fréquemment une orientation musicologique ou journalistique, mais pas sociologique.

¹ Spécificité qui trouve un appui, nous y reviendrons largement plus loin, dans la notion de multifonctionnalité de l'œuvre musical telle qu'elle a été présentée par le sociologue Ivo Supicic.

Ces études fournissent la plupart du temps une description du phénomène qui révèle, certes, la volonté de mieux connaître la présence de ces manifestations musicales « étrangères » en France, sans pour autant mettre l'accent ni sur les *pourquoi* de cet intérêt, ni sur l'usage de ces musiques au sein la société française. Rares sont donc les chercheurs qui, comme se le propose Claudine Jobet pour d'autres musiques, essaient de déceler du point de vue sociologique ce qu'il y a derrière « *l'engouement pour la musique cubaine vivante que l'on observe aujourd'hui en France* »¹.

En revanche, il faut bien souligner que de manière indirecte, ou en tant qu'objet d'étude spécifique, l'intérêt de l'anthropologie et de l'ethnomusicologie françaises pour les musiques des sociétés andines n'est ni récent ni peu fécond. Mais toujours est-il qu'il s'agit d'études *in situ* dont le but n'est ni d'aborder la présence de ces musiques dites « andines » en France ni de le faire sous un regard sociologique. Dans ce sens, et mis à part les précieuses informations qu'elles peuvent fournir à propos des musiques des communautés andines du Pérou ou de la Bolivie, ces études nous seront plutôt utiles pour comprendre l'évolution des représentations sociales du monde andin dans des milieux savants français².

Même dans les domaines musicologiques et journalistiques, nous n'avons pas trouvé de travaux consacrés exclusivement aux musiques en question, mais plutôt des commentaires –peu nombreux– que l'on peut trouver éparpillées dans la presse et notamment, à partir des années 1980, dans des guides consacrés aux musiques dites « du monde »³. La plupart d'entre eux, d'ailleurs, n'abordent la musique andine qu'en fonction de leur filiation, considérée souvent discutable, aux « sources » sud-américaines, toute référence à leur présence en France restant

¹ JOBET, C. *Le fait musical cubain dans la société française contemporaine*, Mém. DEA (sous la dir. de Mme Anne-Marie GREEN, Universités de Paris IV - Sorbonne et de Paris X - Nanterre, 1999, p. 5. C. Jobet signale qu'il n'y aurait que deux autres mémoires universitaires françaises visant un objet similaire, dont un d'entre eux élaboré par une étudiante cubaine, Odette CASAMAYOR CISNEROS (*Cuba à la française. Modes de Diffusion de la musique cubaine à Paris*). L'autre mémoire, *Un monde de la fête, les soirées salsa à Paris*, de Yannis RUEL, fût publié par l'Harmattan sous le titre *Les soirées salsa à Paris. Regard sociologique sur un monde de la fête* (2000).

² Nous citons d'ores et déjà l'étude de Raoul et Marguerite d'Harcourt, *La Musique des Incas et ses survivances* (1925), dont le seul titre est déjà significatif pour notre recherche. Nous reviendrons plus loin sur cet important ouvrage, car non seulement il a inauguré les études ethnologiques consacrées aux musiques des communautés indigènes des Andes, mais aussi parce que cette étude sera déterminante pour la construction, au XX^e siècle, du regard « savant » autour de la musique « andine » -qui perdurera à peu près jusqu'aux années 1980.

³ Concernant les guides nous parlons principalement des commentaires ou articles apparus dans *Les Musiques du Monde, Guide Totem* de François Bensignor, *Musiques Traditionnelles. Guide du Disque* de L. Aubert, et *Musiques du monde, guide pratique* Eliane Azoulay, les deux dernières ouvrages étant des compilations d'articles de presse.

anecdotique ou, comme nous l'avons déjà suggéré, venant à l'appui d'une critique qui prône une diffusion « épurée » des dites musiques. Or, s'il est vrai, par exemple, que dans la France des années 1960 « *la force symbolique de cette musique « des Andes » a certainement facilité l'adhésion de réseaux entiers de sociabilité préoccupés par un questionnement social et politique dont la musique a été un vecteur important* »¹, l'étude de la période qui précède le sommet de popularité de ces musiques se révèle pourtant cruciale pour rendre compte de la complexité sociale du phénomène. Et ceci, indépendamment des éventuelles altérations que ces musiques peuvent présenter vis-à-vis des modèles sud-américains qui les ont inspirées, voire même en fonction de ces écarts et des critiques qui en ont été avancées.

Évidemment, l'excédent de sens qui s'en dégage demeure indispensable pour comprendre la logique sociale qui a pu donner vie à ce phénomène. Loin de nous décourager, ces lacunes nous ont stimulé en nous imposant des questionnements supplémentaires et nous fournissent des pistes nouvelles pour orienter notre démarche.

Ainsi, si les musiques « des Andes » ont vécu un sommet de popularité relativement importante en France, comment expliquer donc le manque d'études abordant ce sujet dans le pays même qui a vu émerger ce phénomène ? Deux possibilités s'offrent naturellement à nous : soit la présence de ces musiques a été moins évidente que l'on ne le pense, soit cette véritable inattention constitue une lacune dans les efforts orientés à mieux comprendre la façon dont les phénomènes interculturels se construisent - et se vivent - en France.

Or, nous insistons sur le fait que si différents publics français ont apprécié les MIA c'est très probablement sans avoir eu connaissance des précisions que nous venons d'apporter. Pour ceux qui les écoutaient, il était tout simplement question d'aimer ou pas des musiques présentées comme « andines », « des Andes » ou « indiennes ». Il est tout de même important de remarquer que, si les MIA ont souvent été présentées par les maisons de disques, ou par les ensembles folkloriques eux-mêmes, comme d'« authentiques » musiques des Andes, les altérations de ces musiques ont été acceptées *sans jamais heurter les sensibilités du public français de l'époque*.

Comment expliquer, d'un point de vue sociologique, le fait que ces musiques aient été reconnues, acceptées et appréciées sans contestation en tant qu'expressions

¹ Plisson, M.: « Les musiques d'Amérique latine... », op.cit, p. 133.

musicales typiquement « andines » ? Qu'est-ce qui les rendait si « andines », en définitive, aux yeux du public de l'époque ?

Nous pouvons formuler à ce propos une première hypothèse à titre provisoire : il est probable que si les MIA ont été si facilement acceptées et popularisées en France en tant que musiques andines « indigènes », c'est parce qu'elles s'accordaient à un imaginaire plus vaste du monde andin qui les rendait socialement *cohérentes* et *intelligibles* vis-à-vis de l'altérité qu'elles étaient censées incarner. Les modifications vérifiables dans ces musiques, ainsi que l'« andinité » qu'elles véhiculaient par l'intermédiaire de leur présentation commerciale, n'auraient probablement pas pu se populariser ou se fixer si facilement en l'absence d'un tel imaginaire. L'existence et l'évolution des MIA en France ne seraient donc pas exclusivement liées à l'action « édulcorante » des musiciens concernés, mais elle a bien pu être aussi le résultat de contraintes, au sens durkheimien du terme, propres à la société française de l'époque, associées probablement aux représentations sociales construites autour de l'idée d'un univers « andin ».

Afin d'avancer dans la construction méthodologique de notre recherche, il est nécessaire de passer maintenant en revue les quelques documents dans lesquels la présence des MIA en France a été abordée au moins de manière indirecte. Il s'agit de trois textes dont une brève présentation nous fournira des pistes pour construire notre cadre méthodologique. Même si aucun d'entre eux n'aborde le sujet d'un point de vue sociologique, cela nous permettra d'illustrer les divergences entre les divers regards qui y sont proposés¹. Or, pour bien comprendre l'objet et la portée de ces écrits il est indispensable de fournir quelques informations générales à propos des musiques qui ont servi de modèles aux MIA, et vis-à-vis desquelles les MIA et leurs éventuelles modifications seront souvent évaluées en termes de fidélité ou tout simplement en termes de jugement esthétique. La tâche est pourtant loin

¹ Il faut signaler que, dans un article publié en 2008, le musicologue boliviano-américain Fernando Rios s'occupe plus directement des musiques qui nous intéressent et de leur diffusion en France (Rios, Fernando : « La Flûte Indienne: The Early History of Andean Folkloric-Popular Music in France and its Impact on Nueva Canción », in *Latin American music review*, University of Texas press, Volume 29, Number 2, Fall/Winter 2008, pp. 145-189). Or, nous avons eu connaissance de cette publication après avoir écrit la plupart de notre étude. Les données qu'elle apporte n'étant pas en contradiction avec les nôtres, d'une part, et le sujet n'étant pas le exactement le même, d'autre part, nous avons décidé de ne pas l'intégrer dans les réflexions de notre étude pour ce faire dans une publication ultérieure (F. Rios s'intéresse en fait à l'influence des MIA diffusées en France sur l'apparition et développement l'apparition et a aux conséquences de cette influence dans ce qu'on appelle souvent la *Nouvelle Chanson latino-américaine*). Bien évidemment, nous signalons à chaque fois que nous utilisons cet article comme source bibliographique.

d'être facile, car non seulement la vitalité et l'extrême diversité de ces musiques dans les pays concernés ont rendu difficile toute tentative de catégorisation définitive, mais encore parce que très souvent ces efforts ont été profondément déterminés par des processus de construction identitaire plus larges, officiels ou non.

L'analyse approfondie d'un tel sujet échappant à la portée de notre étude, nous nous contenterons de fournir ci-dessous les éléments de base afin de pouvoir comprendre le sens de notre problématique.

Une première précision est tout simplement d'ordre géographique: la dénomination « musiques des Andes » s'avère, au sens strict du terme, assez approximative et elle peut induire en erreur. Il faut considérer que la Cordillère des Andes s'étend tout le long de la côte occidentale de l'Amérique du Sud sur plus de 7.000 kilomètres et qu'elle est présente dans sept pays: il s'agit, du nord au sud, du Venezuela, de la Colombie, de l'Equateur, du Pérou, de la Bolivie, du Chili et de l'Argentine. Or, la diversité de manifestations musicales présentes dans ces pays andins va bien au-delà des musiques connues généralement en France sous la dénomination « des Andes », et ces dernières n'ont souvent aucun élément en commun avec les musiques d'autres populations qui habitent pourtant à proximité de zones andines (c'est le cas, par exemple, des Mapuches du sud du Chili et de l'Argentine). Ces pays « andins », d'ailleurs, présentent une grande diversité géographique, de sorte que les régions proprement andines ne constituent qu'une partie - importante, certes - de leur territoire. La dénomination "musiques des Andes" ne désigne donc pas toutes les musiques traditionnelles ou folkloriques des pays andins, mais il est d'usage en France d'appeler ainsi ces musiques qui renvoient, avec plus ou moins d'exactitude, aux musiques pratiquées dans les communautés des hautes terres andines du Pérou, de Bolivie, d'Argentine et dans une moindre mesure, du Chili.

Cette zone, qui reste pourtant très vaste, correspond à peu près aux territoires andins sous domination Inca au moment de l'arrivée des Espagnols dans la région, raison pour laquelle, surtout vers la fin du XIX^{ème} siècle et les premières décennies du XX^{ème} siècle, la dénomination « Musique Inca » est apparue dans les cercles savants européens¹ - mais aussi au Pérou¹ - et dont l'usage au niveau commercial

¹ L'exemple le plus représentatif est le titre donné par R. et M. d'Harcourt à son étude de 1925, mentionné plus haut (*La Musique des Incas et ses Survivances*, vol. I et II, Paris, Gonthier, 1925.).

restera fréquent au cours des années 1960, 1970 et 1980. L'utilisation de cette dénomination s'avère encore plus douteuse que celle de «musiques des Andes» : d'une part l'empire Inca, le célèbre Tahuantinsuyo (Empire des quatre quartiers) réunissait des populations assez composites mais surtout des populations qui, tout en étant sous domination Inca, ne se reconnaissaient pas forcément de même ethnie ou de même culture que leurs dominateurs dont ils ne partageaient pas, d'ailleurs, la langue. Sans compter qu'à l'arrivée des Espagnols l'empire Inca avait une existence relativement brève - un peu plus d'un siècle - dans une région où différentes civilisations (Chavin, Chimu, Tiahuanacu) se sont succédées depuis le premier millénaire avant notre ère. D'autre part, on dispose de très peu d'éléments pour avoir une idée précise sur les musiques présentes dans cette vaste et hétérogène zone pendant l'ère préhispanique. Étant donné qu'il n'y a pas de trace de l'existence d'une notation musicale préhispanique ni d'ailleurs d'un système d'écriture décryptable, l'étude des musiques et des danses de la période inca reste circonscrite à l'analyse de références iconographiques et des objets susceptibles d'avoir été utilisés pour faire de la musique. De plus, les premiers chroniqueurs espagnols ont fourni très peu d'indices précis concernant ces musiques, et d'ailleurs *« même les premiers musiciens espagnols venus au Pérou ont manqué d'en faire des transcriptions et de documenter, de cette manière, la musique des populations du Tahuantinsuyo »*².

S'il est vrai que ces lacunes ont été partiellement compensées par les écrits de chroniqueurs postérieurs, notamment Guaman Poma de Ayala (~1530~1615) et l'Inca Garcilaso de la Vega (1539-1616), les informations qu'ils fournissent permettent surtout de situer la place de la musique *du cérémonial indien* dans le Pérou du XVI^{ème} siècle. Bien évidemment, la valeur de tous ces éléments reste indéniable, dans la mesure où la riche diversité d'instruments musicaux répertoriés, d'une part, et la grande importance que l'élite Inca accordait à la musique et à la danse dans leur cérémoniel religieux et officiel, d'autre part, nous parlent d'une aire culturelle où les manifestations musicales étaient profondément enracinées dans la vie sociale. De plus, l'analyse des instruments retrouvés par les archéologues - notamment plusieurs types de flûtes - a permis de préciser certaines caractéristiques

¹ C'est le cas du compositeur et musicologue cuzquézien Leandro Alviña (1880-1919) avec sa thèse « La musica incaica » (Université del Cuzco, 1909).

² Bolaños, C. : « Musica y danzas en el antiguo Peru », dans *La musica en el Peru* (divers auteurs), op.cit., , pp. 1-66, p. 11.

des musiques préhispaniques¹ ou bien d'identifier ponctuellement l'origine européenne de certains éléments². Mais ces éléments ne nous fournissent aucun indice précis pouvant nous renseigner sur l'organisation même du système musical préhispanique en ce qui concerne, par exemple, la manière de combiner les notes des gammes repérés ou les rythmes employés, pas plus que sur l'existence de procédures de superposition de sons ni des règles qui pouvaient organiser un tel usage, ni sur la manière dont la composition même de ces musiques était conçue.

Il faut tout de même souligner que, de nos jours, la définition des musiques associées de loin ou de près aux communautés des hautes terres andines du Pérou, de Bolivie, d'Equateur, d'Argentine et du Chili, reste floue au sein même des cercles spécialisés occupés à leur étude dans ces pays. En Argentine et au Chili, par exemple, on a tendance à privilégier depuis la deuxième moitié du XX^{ème} siècle des dénominations marquées par l'emplacement géographique de ces musiques (« Musiques du Nord-Ouest de l'Argentine », « Musiques du Nord du Chili », etc.). Il n'est pas rare non plus d'ajouter les adjectifs « indigènes » et « andines », pour les différencier ainsi des musiques traditionnelles d'origine européenne. Au Pérou, la catégorisation de ces musiques est plus ancienne et plus complexe, en grande partie parce que ce pays conserve indéniablement plus de traces du monde préhispanique et en particulier de l'empire Inca³. Une fois le Pérou devenu nation, la société péruvienne a ainsi construit des liens symboliques extrêmement forts et complexes avec ce passé préhispanique. C'est pourquoi l'utilisation des termes tels que « musiques Inca » ou d'autres similaires n'a pas été inconnue au Pérou, notamment suite aux revendications indigénistes apparues au cours des années 1910 au sein des élites intellectuelles de Cuzco. Quant à l'expression « musique andine », elle sera plus fréquemment utilisée à partir des années 1970, à l'instar des études qui, dans le domaine de l'anthropologie, de l'histoire ou de la sociologie, ont commencé à mettre en avant la notion de « l'andin » (*lo andino*) comme élément fondamental pour la compréhension des logiques sociales et symboliques présentes dans cette vaste aire culturelle⁴.

¹ C'est le cas de la tendance à l'utilisation de gammes à cinq notes.

² C'est le cas de tous les instruments à corde.

³ Il ne faut pas oublier que la capitale du Tahuantinsuyo se trouvait à Cuzco, dans les Andes péruviennes.

⁴ Cette notion a été cristallisée pour l'essentiel par l'anthropologue John V. Murra dans son livre *Formaciones economicas y politicas del mundo andino* (Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1975), qui réunit une série d'articles publiés par le chercheur entre 1958 et 1973 (Cf. Galinier, J., Molinié, A.: « Les Néo-Indiens: une religion du III millénaire », Paris, Odile Jacob, 2006, pp 158-161).

Il existe pourtant un certain consensus pour établir une distinction entre les musiques des communautés des hautes terres andines qui s'avèrent moins perméables aux modèles européens, et qu'on suppose, par la suite, plus susceptibles de conserver davantage d'éléments préhispaniques, et les musiques des populations où la dynamique d'échanges avec la culture « occidentale » est beaucoup plus évidente. Les premières reçoivent souvent le nom de musiques « andines indigènes » et les deuxièmes celui de musiques « andines métisses », tout en acceptant le fait que, *stricto sensu*, toutes les deux correspondent à des musiques qui ont subi vraisemblablement un degré de métissage et de syncrétisme¹. Dans les pays concernés par ces musiques, la différence entre les musiques « andines » métisses ou indigènes, selon la terminologie explicitée ci-dessus, et des musiques appelées « criollas » s'établit ainsi : en dépit des particularités de genre ou de style vérifiées dans chacun de ces pays, les musiques « criollas » correspondent à celles dont l'origine est fondamentalement européenne, mais qui au bout de plusieurs décennies, voire des siècles, ont finalement acquis une forte identité locale ou nationale². Il s'agit des genres comme le Vals ou la Marinera péruviens, la Chacarera ou la Zamba argentines ou la Cueca chilienne. Ces musiques, à la différence des musiques « andines », seront popularisées exclusivement dans les grands centres urbains à partir des années 1930, mais elles y seront considérées également comme des musiques « folkloriques » ou « traditionnelles » tout comme les musiques « andines ». Au Pérou, les musiques « criollas » renvoient historiquement à la transformation et à l'appropriation, au sein des secteurs populaires de la société limeña³, des genres populaires européens, tandis qu'en Argentine et au Chili ces transformations ont plutôt eu lieu en province et dans un contexte paysan.

Cependant, toutes les musiques « criollas » partagent le fait d'avoir été exploitées commercialement dans les grands centres urbains dès l'arrivée des moyens de diffusion massifs –radio, cinéma et l'industrie du disque- et surtout elles seront toutes associées symboliquement au passé *colonial* et non préhispanique de ces pays⁴. Cependant, conséquence entre autres de l'impact d'importants flux

¹ Pour une explication plus approfondie et une synthèse historique de ces catégorisations, voir Romero, Raul: « La musica tradicional y popular », dans *La musica en el Peru* (divers auteurs), Lima, Patronato Popular y Porvenir Pro Musica Clasica, 1988, pp. 215-264.

² Pendant la colonie, le terme *criollo* désignait les espagnols nés sur le sol américain.

³ De la capital du Pérou, Lima.

⁴ En général dans tout les pays de l'Amérique hispanique le terme « criollo » désignait, en fait, l'Européen né sur le sol américain. Dans la deuxième moitié du XXème siècle la distinction entre les musiques « criollas » et d'autres manifestations musicales considérées comme « folkloriques »

migratoires andins vers les grands centres urbains du Pérou - notamment vers Lima - les musiques « andines indigènes » ont également connu, au cours du XX^{ème} siècle, un développement dans un contexte urbain, ce qui rend encore plus complexe cette mosaïque de musiques dont l'évolution est loin d'avoir un sens unique.

Dans l'impossibilité d'en présenter ici un panorama détaillé, nous avons choisi d'approfondir certains aspects de ces manifestations musicales, comme leur évolution en Amérique du Sud, à chaque fois que nous jugerons cela indispensable pour la bonne compréhension de notre étude. Ces précisions s'avéreront d'autant plus nécessaires que, d'une part, les frontières qui séparent les MIA d'émergence et d'évolution en contexte européen et les musiques apparues dans un contexte sud-américain sont beaucoup plus poreuses et complexes que l'on pourrait le croire; et d'autre part, parce que les auteurs français qui se sont intéressés aux MIA diffusées en France à partir des années 1950 vont souvent avancer, dans leur commentaires, des comparaisons vis-à-vis des modèles qu'ils considéreront « autochtones ».

En règle générale, et fondamentalement pour des raisons d'ordre pratique, nous allons adopter la terminologie qui regroupe dans l'expression « musiques andines » ces musiques « indigènes » ou « métisses » associées de près ou de loin aux musiques des communautés des hautes terres andines, et dans l'expression « musiques criollas » celles dont le sens a été évoqué plus haut. Néanmoins, afin de rappeler la diversité et la mobilité des manifestations musicales en question ainsi que de la variabilité de ce type de classement, nous avons décidé de conserver les guillemets dans l'emploi de ces formules. Nous utiliserons l'usage de dénominations telles que « Musiques des Andes » ou encore « Musiques de Terres Incas » etc. quand il s'agira de reprendre les mêmes termes utilisés par les auteurs français cités et ils seront également mis entre guillemets.

pouvait même véhiculer des profondes divisions d'ordre identitaire ou idéologique. Un des cas les plus extrêmes de cette séparation a été vécu au Chili au cours des années 1960, où les musiques « criollas » finiront par être identifiées comme la musique « folklorique » de la droite chilienne, tandis que les musiques évoquant un univers indigène -chilien ou latino-américain- resteront largement associées aux revendications de gauche.

1.2 Musiques d'inspiration andine en tant qu'objet social : premières approches.

1.2.1 Quatre visions et quatre explications apportées à propos des Musiques d'inspiration andine

1.2.1.1 Musique adaptée, musique à pièges

Nous aborderons en premier lieu l'article de Gérard Borrás, *La musique des Andes en France : « l'Indianité » ou comment la récupérer*¹. Notre intérêt pour ce document reste fondamentalement associé au fait qu'il s'agit de la seule étude en France considérant les MIA en tant qu'objet d'étude spécifique. L'objectif de cet article est de remettre en question les musiques « des Andes » diffusées en France entre la période 1960-1980 : l'auteur y dénonce les « déformations » et les « impostures » qu'elles véhiculeraient. En dépit du fait que G. Borrás se consacre fondamentalement à l'analyse du matériau sonore des MIA, toute référence au discours sur ces musiques étant destinée à en confirmer les éventuels équivoques, on pourrait dire que la problématique qu'il aborde présente les MIA comme un objet d'étude à part entière en fournissant une explication au phénomène qui dépasse le domaine strictement sonore.

Le principal intérêt de l'étude de G. Borrás est de montrer que dans la diffusion des MIA² en France entre 1960 et 1980 il s'agissait « *moins de proposer la véritable musique jouée par les Amérindiens que de diffuser une musique adaptée, propre à satisfaire le goût de l'exotisme du public local* »³. Pour Borrás, cette adaptation dirigée vers un public français « prêt à rêver », selon ses propres termes, a été construite sur la base d'une gestion ambiguë voire contradictoire de l'idée d'« indianité ». Dans sa

¹ Borrás, Gérard.: « La 'musique des Andes' en France : 'l'Indianité' ou comment la récupérer », in : CARAVELLE, Toulouse, Presses universitaires du Mirail n° 58, pp. 141-150, 1992.

² G. Borrás utilise la formule « musique des Andes ».

³ Borrás, G., op.cit., p. 150.

démonstration l'auteur analyse le contenu musical de quelques disques de l'époque pour les confronter ensuite à l'iconographie et aux textes inclus dans leurs pochettes. Les disques choisis proviennent fondamentalement du répertoire du groupe *Los Calchakis*¹ qui d'une certaine manière est devenu le symbole du succès commercial des MIA et dans une moindre mesure, de *Los Incas*², *Los Chacos*³ et *Los Koyas*⁴. En ce qui concerne les images présentées dans les pochettes, Borrás souligne que les signes d'«indianité» n'y sont guère épargnés : des musiciens des groupes jouent ostensiblement d'instruments « natifs », parés de *ponchos* et de chapeaux à l'air « typique », et d'autres clichés mettent en avant tout ce qui pourrait évoquer l'univers andin (la forteresse du Machu-Pichu, le Lac Titicaca, des idoles incas, des paysages des Andes, etc.)

Il en va de même pour les textes insérés dans les pochettes. L'accent y est mis sur les particularités et la valorisation des composants préhispaniques de cet univers andin, la référence « incaïque » étant presque incontournable et visant, selon G. Borrás, à « *ancrer cette production musicale dans une tradition culturelle et historique* »⁵. C'est ainsi que les ensembles en question adoptent des noms tels que *Los Incas*, *Peru Inca*, *Inca Huasi* (quand ils ne choisissent pas d'autres noms à consonance indigène, comme c'est le cas de *Los Calchakis* ou *Los Koyas*), et les albums ou les anthologies portent souvent des titres tels que *Les Flûtes De L'empire Inca*, *Flûtes des terres incas*⁶ ou encore *La musique Inca*⁷.

Certes, en principe, cet usage ne devrait avoir rien d'étonnant car l'héritage Inca fait forcément partie de l'apanage culturel des communautés des hautes terres andines. Mais G. Borrás tient à souligner que le fond « indigène » que les groupes en question diffusent ne s'accorde pas forcément à une réalité indigène, pas plus au niveau du matériau musical que dans celui des composants iconographiques ou des

¹ Les disques considérés sont les suivantes : *Cordillère Des Andes*, BARCLAY 820 127 (1967), *La Guitare Indienne*, BARCLAY 930 045 (1967) ; *Flûtes, Harpes et Guitares*, ARION 30 D 057 (1968) ; *Disque D'or*, ARION 30 T 091 (1970) ; *Les Flûtes De L'empire Inca*, ARION 34 300 (1975) ; *Au Pays De La Diablada*, ARION 34 510 (1979) ; *Cantata Mundo Nuevo*, ARION 34 390 (1977).

² *Los Incas, Rio Abierto*, CBS ESC 343. Il faut indiquer que l'importance de ce groupe est capitale car, comme le signale d'ailleurs G. Borrás, ils ont été l'un des premiers à répertorier des musiques des Andes, et en général de la musique latino-américaine, en France. Nous reviendrons plus loin sur le parcours de ce groupe ainsi que sur ceux d'autres musiciens qui ont animé ce « moment » de la musique andine en France, notamment le quéniste Guillermo de la Roca et le groupe *Los Calchakis*.

³ *Los Chacos*, BAR 820 295.

⁴ *Los Koyas*, BAR 920 165.

⁵ Borrás, G., op.cit., p. 46.

⁶ *Los Calchakis, Les Flûtes De L'empire Inca, Flûtes des terres incas*, op.cit..

⁷ *Pachacamac*, EMI Pathé (sans date).

descriptifs présents dans les disques concernés. L'auteur attire l'attention, par exemple, sur des morceaux à succès de *Los Incas* dont les sources se trouvent dans les enregistrements effectués par la *Ethnic Folkways Library* (publiés dans les années 1950 et 1960)¹, où ces thèmes sont joués par des ensembles « métis » du Pérou, et « *qui jouent une musique populaire où les techniques musicales et les instruments sont différents de ceux qu'utilisent les Amérindiens* »². Autrement dit, il s'agit de groupes consacrés davantage à des musiques andines « métisses » jouées dans un contexte urbain - notamment à Lima - qu'à des manifestations ancrées dans une réalité purement « indigène ».

Dans ces enregistrements, l'utilisation d'instruments occidentaux tels que la clarinette, le saxophone, les violons ou l'accordéon, est en effet courante, *a fortiori* dans les cas où des processus d'adaptation ou de fusion ont eu lieu avec d'autres musiques évoluant dans la capitale³. Mais ce qui intéresse le plus à G. Borrás est le fait que, par exemple, dans les versions de ces enregistrements que Los Incas vont publier en France « [on] *ne va pas modifier les lignes mélodiques, mais substituer ces instruments* [les mandolines, les clarinettes, etc.] *qui sans doute manquent un peu d'exotisme* [et on va] *utiliser massivement la kéna* [sic]⁴, *le charango, instruments qui ont une identité nettement plus indienne* ». Cela dit, l'écartement vis-à-vis des sources indigènes se vérifie surtout dans la manière même d'organiser et d'interpréter le matériau sonore. Les transformations opérées se traduisent en définitive par une modification des paramètres esthétiques en jeu : « *Ces musiciens* [Los Incas] *ne cherchent pas pour autant à reproduire la façon de jouer des Amérindiens car les techniques musicales servent, chez eux, une conception esthétique qui est très différente de celle qui structure les musiques académiques ou populaires occidentales* ». G. Borrás rappelle que chez les Aymaras, par exemple, « *on ne mélange pas aérophones et instruments à cordes ni instruments de familles différents, une kéna ne joue jamais avec une flûte de Pan* »⁵, et que dans les musiques de ces communautés andines on va superposer des sons en

¹ Il s'agit fondamentalement des disques suivants: *Music of Peru*, FE 4415, Folkways records, 1951 (1949); *Argentine folk songs, sung by Octavio Corvalan*, FW 6810, Folkways records, 1953; *Argentine Dances*, FW 8841, 1958; *Songs and dances of Bolivia*, FW 6871, Folkways records, 1959; *Music of Peru*, FW 8749, Folkways records, 1961.

² Borrás, G.: *ibid.*, p.142.

³ Il faut pourtant indiquer ici que les musiques « andines » diffusées en Lima, mais aussi celles diffusées dans la Sierra et à Cusco (foyers par excellence de l'aire culturel « Inca ») ont été l'objet de transformations associés à des processus identitaires divers. Nous en reviendrons largement dans la deuxième partie de notre étude.

⁴ *Kéna* ou *Quena*

⁵ Borrás, G. : *ibid.* p. 143.

préférant surtout les écarts harmoniques d'octave, quinte, quarte. En revanche, continue G. Borrás, dans les versions de ces musiques publiées par les ensembles de MIA en France et en Europe, ils vont procéder « *aux mélanges d'instruments les plus libres et vont préférer des écarts harmoniques de tierces qui ne choquent pas notre oreille : ils appartiennent aussi à notre tradition musicale* »¹.

Tout cela aboutirait donc à la production d'une musique doublement apocryphe, car éloignée tantôt des modèles « métis » dont elle s'inspire directement, tantôt des sonorités « indigènes » dont elle est supposée être représentative en France. Les exemples fournis par G. Borrás ne se limitent pas, d'ailleurs, à la seule dimension musicale. Le phénomène devient encore plus complexe quand on confronte le contenu sonore des disques avec l'information iconographique de leurs pochettes : on y exhibe parfois des photographies de terrain qui montrent un univers indigène bien réel, mais dont la musique présente les modifications dénoncées par G. Borrás. Ou bien, dans certains cas, on peut voir dans la pochette un musicien coiffé d'un chapeau à la manière de Cusco (Pérou) mais en train de jouer un instrument typique de l'Equateur, etc. (voir photo ci-dessous).

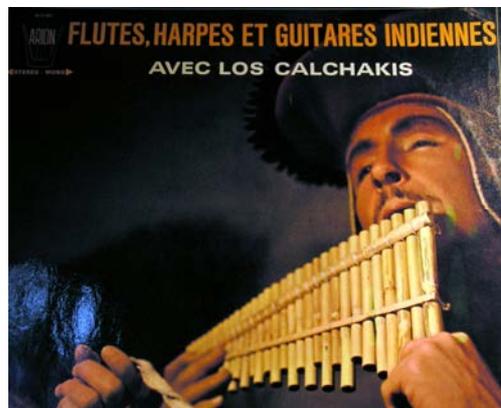


Figure 1 : Pochette du disque *Flutes, Harpes et Guitares indiennes avec Los Calchakis* (1968).

Pour cet auteur les musiciens des ensembles concernés auraient eu, en fait, une attitude accommodatrice face à l'« indianité » dans le but de faciliter la diffusion commerciale de ces musiques en France. Il ne s'agirait donc pas « *de présenter une image du "réel" de "l'authentique" mais plutôt d'offrir une image pittoresque, romantique et de présenter des situations qui font vendre* »². Dans ces commentaires on peut

¹ *Ibidem.*

² *Ibid.*, p. 145.

remarquer que l'auteur adopte une posture clairement normative –voire éthique- et, en ce sens, qu'il considère d'une part que de telles pratiques mettraient à profit « *l'ignorance de la majorité du public* »¹ afin de satisfaire l'appétit lucratif des maisons des disques et des musiciens concernés, et d'autre part que cette musique « à pièges » éclipserait en fin de compte l'expression et la diffusion des « authentiques » manifestations musicales andines.

En ce qui nous concerne, si nous sommes en général d'accord avec la description que fait G. Borrás, nous formulons pourtant des profondes réserves quant à l'interprétation qu'il fait du phénomène. Premièrement, bien que nous acceptions le fait que ces musiques ne reproduisent ni les modèles « métis » dont elles s'inspirent directement ni les sonorités « indigènes » qu'elles sont censées incarner en France, nous croyons que le regard porté sur le phénomène ne doit pas rester ancré à une comparaison dont le résultat vise à fixer systématiquement les MIA en tant que produit dégradé vis-à-vis des musiques andines prises en modèle. Il est indéniable que très souvent les versions publiées par les ensembles de MIA ne vont pas reproduire fidèlement les musiques andines « métisses » sud-américaines, et encore moins les musiques andines « indigènes », mais à nos yeux c'est précisément là que réside leur intérêt car il s'agit de versions qui possèdent des caractéristiques sonores spécifiques à leur existence en France.

Nous pouvons illustrer brièvement cette intéressante notion avec l'exemple du huayno² *Achachau* publié en 1950 par la maison Folkways³ et qui va inspirer la version que *Los Incas* a enregistrée vers 1963⁴. Dans le version originale, cette danse présente l'organisation en mesures de 2/4 qui la caractérise, et l'instrumentation est composée de violon, guitare, tinyas⁵, pinkillos⁶ et harpe indienne⁷. S'agissant d'un enregistrement de terrain, on entend aussi claquements de mains rythmés, cris et exclamations des musiciens.

La mélodie est jouée par les violons et la flûte, et elle est introduite par un groupe de mesures (5) où l'on répète une cadence V-I (dominante-tonique) en mode

¹ Ibidem.

² Huayno: danse traditionnelle la plus répandue parmi les populations Quechua et Aymara de Sierra andine. On appelle Huayno également la musique qui l'accompagne, généralement en 2/4.

³ Nous reviendrons dans la troisième partie de notre thèse sur l'importance de cette compagnie dans la matérialisation des MIA en France.

⁴ *Pérou, Los Incas*, Philips, 844.878 PY.

⁵ Tambour.

⁶ Flûte à bec verticale.

⁷ Il s'agit d'une harpe diatonique, qui ne permet pas de modulation, importé par les européens.

majeur, qui annonce la tonalité du huayno. Cette cadence va en fait s'intercaler entre chaque reprise de la mélodie et elle marquera la fin du huayno, la longueur de ce passage cadentiel restant variable (il peut durer deux, trois ou cinq mesures).

Figure 2: Achachau. Mélodie principale (version originale)



Dans la version publiée par Los Incas, les instruments utilisés ne seront pas les mêmes que dans la version originale: les violons, la harpe et les pinkillos sont remplacés par la quena et le charango. En outre, les modifications apparaissent dès le début du huayno: le thème commence par quatre mesures où on entend uniquement la tinya qui, au lieu d'insister sur la formule rythmique de galop caractéristique du huayno « métis »¹, va proposer une rythmique sur la base de triolet de croche. Après ces premières quatre mesures apparaît la mélodie du huayno mais jouée en solo par le charango, avec des modifications rythmiques dérivées de son exposition en 6/8. Après ces premières quatre mesures apparaît la mélodie du huayno mais jouée en solo par le charango et exposée également en 6/8 au lieu de 2/4.

Figure 3: Achachau. Mélodie principale (version de Los Incas)



Les mesures où l'on joue seulement la tinya et l'exposition de la mélodie par le charango vont fonctionner en définitive comme une introduction car le thème du

¹ Dans la version de la Folkways cette formule est jouée fondamentalement par la guitare et les claquements de mains.

huayno sera ensuite repris par les quenas, le charango servant désormais d'accompagnement. Il est important d'attirer l'attention sur le fait que dans cette version les cris et exclamations sont plus nombreux et audibles que dans le cas de l'enregistrement de la Folkways - même s'ils sont difficilement intelligibles - et le premier mot prononcé est « *Achachau* » que l'on n'entend jamais dans l'original. En reprenant le thème, à la différence de ce qui faisaient les pinkillos et les violons dans la version enregistrée au Pérou, les deux quenas ne se limitent pas à jouer à l'unisson ou dans des intervalles d'octave ou de quinte, mais elles ont tendance à se superposer en intervalles de tierce ou de sixième. Et surtout, il y aura de brefs passages polyphoniques où l'une ou l'autre vont suivre une ligne mélodique différente. En outre, la longueur du passage cadentiel (V-I), qui dans la version originale était variable, sera fixée ici à deux mesures. Mais peut-être que la modification surprenant le plus est celle de l' *Achachau* de Los Incas, qui ira peu à peu *accelerando* : il commence à ♩=104 par minute et termine à ♩= 120.

Or, avant d'avancer l'hypothèse que ces modifications visent fondamentalement un profit commercial, il nous semble plus pertinent de commencer par prendre note que ces musiques proposent un amalgame qui, du moins jusqu'aux années 1960, *n'existait qu'en France*. Sur cette base, on peut légitimement s'interroger sur les significations sociales véhiculées par les MIA au sein de la société française ainsi que sur les circonstances mêmes qui les ont rendues signifiantes dans un tel contexte. Même s'il est évident, comme nous le verrons dans la deuxième partie de notre étude, qu'il existe un rapport étroit entre l'apparition des MIA en France et la diffusion massive des musiques andines « métisses » au cœur des grands centres urbains sud-américains - notamment en Argentine - ces musiques vont acquérir, d'un point de vue sociologique, une claire autonomie vis-à-vis des modèles et du contexte sud-américains qui les ont inspirées. L'importance de ce changement de perspective réside dans le fait que l'évocation des modifications vérifiables dans les MIA en France devient ainsi moins une pièce à conviction qu'un élément *révélateur* de la spécificité musicale et sociale de ces musiques. Spécificité dont la compréhension sociologique ne saurait se limiter à fournir une interprétation fondée exclusivement sur une comparaison avec les modèles sud-américains.

Ainsi, d'autres questions émergent et le chercheur voit le champ des problématiques s'élargir considérablement.

En premier lieu, comment et dans quel contexte précis ces musiciens ont-ils abouti à ces transformations ? Etaient-elles effectivement le fruit d'une stratégie bien orchestrée ? De quelle manière les échanges entre musiciens venus d'horizons divers d'Amérique latine ont-ils pu façonner ainsi ces musiques ? Y-a-t-il des processus identitaires en jeu dans ces modifications jusque là inédites ?

En second lieu, G. Borrás laisse clairement entendre dans son article que la responsabilité de ces modifications retombe exclusivement sur ceux qui les ont « fabriquées » dans les deux sens de ce terme : c'est-à-dire les musiciens latino-américains à l'origine du succès commercial des MIA en France.

Sans vouloir nier l'intérêt commercial qui peut résider derrière les modifications qui caractérisent ces musiques, il nous semble qu'à partir du moment où l'on reconnaît que leur existence en France est, d'un point de vue sociologique, un phénomène ancré dans la société française, il serait très réducteur d'en limiter la portée au rôle de simple cadre passif. Autrement dit, si nous considérons les MIA en tant que phénomène social apparu en France, la consommation de ces musiques qui « font rêver », au même titre que la volonté de satisfaire le goût d'exotisme des musiciens impliqués, deviennent des éléments clés pour comprendre les raisons de l'enthousiasme qu'elles réveillaient dans ce contexte européen. D'autant plus que l'exploitation de l'indianité et de l'« andinité » des MIA n'auraient pas eu lieu, nous le verrons plus loin, sans l'existence d'un imaginaire plus large qui abrite et anime les « rêveries » du public français. Si des ensembles comme Los Calchakis ou Los Incas ont pu essayer « d'offrir une image pittoresque, romantique et de présenter des situations qui font vendre »¹, notre principal intérêt sera précisément de savoir *pourquoi* ce produit a pu, en fin de compte, être vendu en France.

¹ Borrás, G., op.cit., p.145.

1.2.1.2 S'adapter ou disparaître

Le deuxième document que nous examinerons fait émerger précisément certains aspects du rôle actif et « contraignant », au sens durkheimien du terme, qui aurait pu jouer la société française dans la configuration particulière des MIA. Il s'agit du mémoire d'Emmanuelle Durand, *Les musiciens vénézuéliens à Paris*¹, recherche qui nous permet de déplacer la problématique en mettant en avant des explications et des déterminants autres que ceux énoncés par G. Borrás.

Tout d'abord il faut souligner que le fait même que l'étude soit consacrée aux musiciens vénézuéliens suscite en nous un intérêt tout particulier : bien que géographiquement et géopolitiquement lié au contexte andin, le Venezuela n'appartient pas à proprement parler à la même aire culturelle que les régions andines de l'Equateur, du Pérou, de la Bolivie, du nord du Chili et du nord de l'Argentine. Si ces dernières partagent un héritage marqué par la domination Inca, il n'en va pas de même pour les régions andines du Venezuela, qui n'ont jamais été sous l'égide du Tawantinsuyu, dont les limites septentrionales s'étendaient plus au moins jusqu'à l'actuelle frontière nord de l'Equateur². Or, la trajectoire en France des musiciens et des musiques vénézuéliens va pourtant se lier intimement à l'itinéraire des musiciens et des musiques venus d'autres contrées d'Amérique du Sud, notamment ceux qui vont produire des MIA. C'est ainsi que non seulement des ensembles emblématiques de MIA comme Los Incas ou Los Calchakis vont publier des albums avec des musiques vénézuéliennes, colombiennes, et caribéennes³, mais un nombre non négligeable de musiciens vénézuéliens y participeront directement en tant qu'interprètes. L'importance de ce travail pour notre démarche réside sur le fait que E. Durand recueille des témoignages suggérant que les musiciens vénézuéliens ont souvent dû jouer en France le rôle plus large de « musicien latino-américain », et que les musiciens interviewés interprètent cette situation comme une sorte de concession face aux « demandes » du public français.

¹ Durand, Emmanuelle : *Les musiciens vénézuéliens à Paris*, mémoire de DESAL, Université Paris-III Sorbonne-Nouvelle (Institut de Hautes Etudes de l'Amérique Latine, IHEAL), 2000-2001.

² En règle générale, les musiques traditionnelles de ces pays vont refléter cette différence historique et culturelle.

³ Nous reviendrons sur ce point dans la troisième partie de notre étude.

Il faut noter que le titre de ce mémoire permet de préciser déjà les différences qui le séparent de l'article de G. Borrás ainsi que de notre étude : le mémoire d'E. Durand s'occupe fondamentalement de *musiciens* plutôt que de *musiques*. En effet, cette étude cherche à restituer le parcours de musiciens vénézuéliens en fonction de leur double condition de musiciens et d'immigrants, en s'appuyant pour cela sur les discours qu'ils ont à propos de leur vécu en France. L'auteur tente ainsi de donner une vision panoramique des expériences recueillies au long des années 1980 et 1990, en les confrontant avec la présence en France des musiques *latino-américaines*. Ce choix s'explique surtout par le fait que, à la différence des musiques ou danses telles que la Salsa, le Tango, la musique brésilienne et les MIA à proprement parler, les musiques traditionnelles vénézuéliennes n'ont jamais vécu en France une période de notoriété ou de succès commercial. Si nous nous intéressons au travail de Durand c'est précisément parce que, bien que n'ayant pas pu profiter d'une mode de musiques vénézuéliennes en France, ces musiciens vénézuéliens ont pu largement exercer leur métier en tant que musiciens latino-américains. Or, compte tenu de la relative popularité de ces « autres » musiques latino-américaines –il suffit de penser à l'engouement durable des Français pour la Salsa ou le Tango- il est clair que les concessions que ces musiciens ont dû accorder n'ont pas été des moindres : « *Si l'on veut continuer à faire de la musique sud-américaine il faut changer de style – signale l'un des enquêtés- parce qu'une fois que c'est passé [la mode] c'est fini. En ce moment, beaucoup de musiciens vivent de la Salsa, peut-être que dans dix ans il vivront de la nouvelle musique équatorienne, ou on aura peut-être tous des chapeaux mexicains sur la tête* »¹.

Les pistes avancées par ces témoignages s'avèrent par conséquent très pertinentes pour notre recherche, car elles suggèrent que le rôle du public français n'est pas circonscrit à une écoute ou une admiration passive pour les musiques latino-américaines. Ce rôle peut bien être vécu comme une *contrainte*, au sens durkheimien du terme, par les musiciens concernés. Pour les musiciens vénézuéliens interrogés par E. Durand, en tout cas, tous les « changements de style » qu'ils ont dû effectuer n'ont pas été forcément motivés par l'intention de profiter des rêves d'exotisme des français, mais plutôt d'accéder et de « toucher » le public français de la seule manière dont il leur était possible en tant que vénézuéliens. Pour ces musiciens le vrai problème, comme le souligne l'un d'entre

¹ Durand, E., op.cit., p. 36.

eux, est plutôt qu' « à chaque fois qu'on pense à l'Amérique Latine [en France] on ne pense qu'à la Salsa [...] Il y a plein de choses que les gens ne connaissent pas et qu'il faut faire connaître... il y a un problème de désinformation terrible »¹. En fonction des éléments apportés par ces témoignages - comme cette « désinformation » - à travers lesquels on s'aperçoit qu'aux yeux de ces musiciens il y a dans cette situation quelque chose qui échappe à leur contrôle, il est légitime de penser à l'éventuelle action d'un impératif « extérieur » agissant sur ces musiciens et facilitant la transformation des musiques en question.

Ceci renforce également l'idée que, dans le cas de la popularisation des MIA en France, une intentionnalité orchestrée et destinée à tromper le public français n'est pas forcément la seule hypothèse à explorer. D'autant plus que, à en croire les dires des musiciens vénézuéliens interviewés par E. Duran, les contraintes qui pèsent sur eux sont loin d'être négligeables : « *La musique vénézuélienne n'est pas du tout à la mode...il faut vraiment se bagarrer, essayer de l'imposer, il n'y a que très peu de demande...On ne peut pas l'imposer comme ça, ça n'intéresse pas les gens, ils ont des images dans la tête et la musique vénézuélienne n'a pas d'image ici* »².

Certes, les témoignages relevés par E. Durand parlent d'une époque postérieure au zénith des MIA en France, et ils gravitent autour de musiciens et de musiques qui n'ont pas évolué autour d'un univers « andin ». Ils peuvent donc paraître quelque peu décalés par rapport au sujet qui nous intéresse. Mais le fait de ne pas rejeter sur les musiciens toute la responsabilité des « changements de style » repérables dans les musiques latino-américaines en France reste un antécédent non négligeable pour la construction de notre objet d'étude, d'autant plus qu'il nous semble tout à fait légitime et nécessaire de savoir dans quelle mesure certaines de ces « images dans la tête » du public français auraient pu influencer à leur tour l'activité des musiciens « andins » en France et la configuration même des MIA.

Notons quelques constats par rapport aux origines des musiciens que nous ne saurions négliger. Si nous prenons, par exemple, le cas de Los Incas et de Los Calchakis et si nous considérons la nationalité de leurs membres originels, force est de constater qu'il y a de quoi réfléchir : des quatre membres fondateurs de l'ensemble Los Incas (créé en 1956) deux sont argentins³ et deux vénézuéliens, et

¹ Ibid., p. 21

² Ibid., p. 22. Souligné par nous.

³ En fait la plupart du temps il s'agit de « porteños », c'est-à-dire de musiciens originaires de Buenos Aires, où la « musique des Andes » avait une place assez secondaire par rapport à d'autres

pendant la longue carrière de Los Calchakis (dès 1960 jusqu'à aujourd'hui) le groupe a été majoritairement constitué par des argentins. De ce fait, si l'on pense aux noms à consonance « indigène »¹ et « incaïque » de ces ensembles et au répertoire « andin » qu'ils proposent, on devrait être étonné de constater qu'aucun de ces musiciens soit originaire du Pérou ou de la Bolivie, pays situés au cœur de l'aire culturelle de l'ancien empire Inca – l'Argentine n'étant concernée que très partiellement et le Venezuela, comme nous l'avons vu plus haut, pas du tout. Nous rappelons aussi qu'il ne s'agit pas de n'importe quels ensembles. Los Incas est l'un des premiers ensembles à populariser et enregistrer des morceaux de MIA en France – ce sont eux qui ont inauguré, d'ailleurs, le sommet de popularité des MIA en France². Quant à Los Calchakis, avec ces vingt-six 33 tours enregistrés entre 1961 et 1985, est sans doute l'un des ensembles de MIA le plus représentatifs en termes de succès commercial et de longévité artistique³.

C'est donc en fonction de ces constats que nous nous sommes interrogé, à notre tour, sur les raisons qui ont pu amener ces musiciens argentins et vénézuéliens à ne pas exploiter plus largement d'autres musiques traditionnelles, plus « proches » ou plus connues dans leur pays respectifs. Nous verrons que cette question, en fait, ne trouve réponse qu'en considérant la dimension sud-américaine, voire latino-américaine du phénomène qui nous intéresse. La naissance du groupe Los Incas, telle qu'elle est exposée dans la brochure qui accompagne un de leurs premiers 33 tours⁴, est particulièrement révélatrice à cet égard : « *L'aventure de Los Incas, c'est d'abord l'histoire d'un homme seul, d'un danseur uruguayen, Paul d'Arnot. Il habitait à Paris lorsqu'on lui demanda de monter un spectacle sud-américain : il fit alors appel à*

manifestations populaires -comme le Tango-, et en tout cas destinée à se développer sous l'étiquette de musique « folklorique » -voire exotique. Nous en reviendrons dans la troisième partie de notre thèse.

¹ Los Calchakis prennent leur nom des Vallées Calchaquies qui s'étendent sur cinq cents kilomètres dans les provinces du nord-ouest Argentin (Catamarca, Tucuman et Salta), régions sous domination Inca à l'arrivée des Espagnols. « Calchaqui » serait à l'origine le nom d'un cacique de la région appelé Juan Calchaki, qui en 1562 sera à la tête d'un violent soulèvement face à pouvoir hispanique (cf.: Christophe Giudicelli, « Calchaquí ou le syndrome de Ferdinanda », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Coloquios, 2009, [Online], posto online em 25 novembre 2009. URL : <http://nuevomundo.revues.org/index57650.html?lang=pt>. Consulté le 21 janvier 2010).

² On doit à l'ensemble Los Incas la popularisation de la célèbre mélodie *El Condor pasa*, empruntée d'une *operetta* à succès du compositeur péruvien Daniel Alomia Robles, qui à son tour se serait inspiré pour la composer sur une mélodie traditionnelle. Nous en reviendrons largement à la fin de la troisième partie de notre thèse.

³ En effet, il s'agit pratiquement du seul ensemble « andin » de cette époque à continuer son activité de manière ininterrompue jusqu'à présent (ils ont d'ailleurs publié 17 CD entre 1985 et 2008).

⁴ *Los Incas, L'Amérique du soleil*, PHILIPS (coll. Réalités, n° 29), 1960 [brochure]. C'est nous qui soulignons.

quelques camarades et forma d'emblée un ensemble dont la nouveauté frappa les premiers auditeurs. C'était en 1956 : l'ensemble Los Incas était née ». Le répertoire enregistré confirme en effet la portée sud-américaine - et non « andine » - du disque, car à côté des cinq morceaux évoquant des musiques « andines » du Pérou et de la Bolivie, on trouve six chansons argentines¹, deux vénézuéliennes, deux paraguayennes et une chilienne. De plus, si l'on regarde les disques précédents, nous constatons qu'un seul petit 45 tours enregistré en 1957 est entièrement consacré à la musique vénézuélienne², et que le premier LP, qui date de 1956, inclut quatre morceaux vénézuéliens, un colombien et un cubain, à côté des neuf chansons « andines » de l'album : une péruvienne, deux boliviennes et cinq argentines³.

Or, bien que dans ces cas la volonté de présenter un répertoire sud-américain soit plus au moins affichée, on peut se demander pourquoi, par exemple, ces musiciens ont choisi pour leur ensemble le nom quelque peu restrictif de *Los Incas*, au lieu de s'incliner pour une appellation plus en accord avec la diversité de leur répertoire. On peut lire, dans la brochure du disque de 1960, une explication « officielle » où l'on explique que ces musiciens : « [...] ont réunis pour vous [les acheteurs du disque] les chansons les plus caractéristiques de leur répertoire, chansons d'amour du Venezuela, de l'Argentine, du Pérou, du Paraguay ou de la Bolivie, ils ont recueilli la tradition musicale des Indiens et adopté le nom des prêtres de ces mêmes Indiens : *Los Incas* ».

En marge des inexactitudes telles que l'assimilation des territoires de l'actuel Venezuela, Paraguay ou encore le Brésil à l'aire culturelle du Tawantinsuyu, ou la dénomination de « prêtres » donnée aux Incas, il nous semble important de savoir si ce genre d'erreur repose exclusivement sur une simple désinformation, à la seule intention de duper, sans raison apparente, le public français, ou à une autre raison. Si l'on établit, par exemple, un parallèle avec le matériel iconographique de l'album en question, il est intéressant de constater que parmi les quinze photographies affichées dans la brochure, il n'y a que trois petites photographies évoquant l'Argentine -pourtant le pays le plus représenté dans le répertoire de l'album-, tandis qu'on y trouve neuf photographies évoquant des paysages ou des scènes « indigènes » du Pérou et de la Bolivie (dont trois grand format), pays dont on ne

¹ Il s'agit en fait de chansons et de mélodies dont les caractéristiques ne correspondent pas aux musiques « folkloriques » argentines d'influence andine.

² *Los Incas, Chants et danses du Venezuela*, PHILIPS 432.123 NE, 1957.

³ *Los Incas, Chants et danses d'Amérique du Sud*, PHILIPS N 77.306 L, 1956.

compte en définitive que cinq chansons sur les seize que contient le disque (Cf. Tableau 1).

Tableau 1. Musiques et photographies du disque *L'Amérique du soleil*¹.

	Argentine	Pérou-Bolivie	Venezuela	Paraguay	Chili	Brésil	Total
Nombre de Chansons	6	5	2	2	1	0	16
Nombre de Photographies	3	9	0	1	0	1	14

Cette disproportion est loin d'être négligeable, d'autant plus que le disque fait partie d'une importante collection de la compagnie Philips, dont l'édition se révèle particulièrement soignée, voire luxueuse. Il est peu probable que dans une édition dont la brochure compte huit pages en papier couché – fait rarissime à l'époque pour un album de musique « folklorique » - le choix des photographies et la conception graphique de l'album ne soient décidés en tenant compte le seul avis des musiciens, surtout en considérant que ce genre de choix est en relation directe avec les stratégies de vente du produit. Or, quelle autre explication donner au fait de ne pas y mettre en évidence, par exemple, les vastes plaines de la *pampa* ou encenser la figure du *Gaúcho*? Y-a-t-il d'autres pistes pouvant éclaircir cette insistance sur un univers « andin » dans le choix des photographies au détriment d'autres aires culturelles et géographiques plus représentées dans le répertoire du disque ? Serait-il pertinent d'envisager la possibilité, par exemple, qu'au moment de penser la présentation visuelle de l'album on a pu faire appel à des représentations de l'Amérique du Sud mieux fixées dans l'imaginaire français, dont celles construites autour d'un univers « andin »?

Dans cette perspective, il est intéressant d'attirer l'attention sur un détail de la présentation du disque qui est loin d'être anodin, à savoir l'inclusion dans la pochette du disque d'une photographie grand format avec la légende « *une scène de rue à Rio de Janeiro pendant le carnaval* », alors que les musiques brésiliennes, nées d'ailleurs dans un autre contexte historique et culturel latino-américain, *ne sont guère représentées dans le disque*. Il est donc difficile de ne pas s'interroger, à propos de cette curieuse inclusion, sur le rôle qu'a pu jouer le succès dont la musique brésilienne bénéficiait ces jours-là en France, succès lié entre autres à la sortie du film *Orfeu*

¹ *Los Incas : L'Amérique du soleil*, PHILIPS (coll. Réalités, n° 29), 1960.

negro en 1959¹. De même, on peut se demander si l'insistance à exploiter cet univers « andin », comme le recours aux références incaïques et indigènes pour se représenter l'Amérique latine n'était pas un phénomène dont la portée allait au-delà du domaine musical. Il serait important de vérifier, entre autres, si cette insistance traduisait un intérêt plus large de la société française de l'époque pour les composants « indigènes » de l'Amérique latine - en vertu de l'« authenticité » qu'on lui attribuait - au détriment d'autres aspects dévoilant une réalité sociale latino-américaine liée aux rêves ou déceptions des projets de « modernisation » inspirés de modèles européens. Autrement dit, si le fait de rassembler et diffuser sous une étiquette réductrice des manifestations musicales très diverses peut effectivement être lié aux intérêts commerciaux en jeu, cela n'excluant point le fait qu'une telle stratégie puisse être construite, consciemment ou pas, en fonction de représentations sociales fixées autour de l'objet « Amérique latine »².

En définitive, face à l'évidence des spécificités sonores qui présentent les MIA en France et vis-à-vis des « erreurs » vérifiables dans leur présentation en France, il nous semble pertinent de ne pas explorer la seule piste de la « responsabilité » des musiciens latino-américains impliqués ou celle des maisons de disques - comme le fait G. Borrás - mais de l'envisager comme le résultat d'un *échange symbolique* plus large : d'une part, ce phénomène ne peut pas être abordé sans faire appel à la dimension latino-américaine des musiques concernées, et d'autre part il est impossible de le concevoir et de l'expliquer sans rendre compte du regard de la société française vis-à-vis de l'univers « andin » et de l'attribution de sens que cela implique. Et si nous retenons ici l'étude de E. Durand c'est parce qu'il nous semble que l'attribution de sens dont les MIA font l'objet a pu opérer aussi comme un facteur préalable et « contraignant » agissant sur les musiciens qui ont produit ces musiques en France, ce qui sur le fond ne serait pas très éloigné de ce qui a pu se produire, d'après les témoignages des musiciens vénézuéliens recueillis par E. Durand.

¹ Il faut rappeler que *Orfeu Negro*, de Marcel Camus, obtint la *Palme d'or* 1959 et fût partie des sorties qui datent la « naissance » de la *Nouvelle Vague*. A noter également le succès de certaines chansons, comme par exemple *Si tu vas à Rio* popularisé par Dario Moreno (1921-1968) en 1958, mettant en avant les musiques à connotation « brésilienne ».

² Ces questions nous semblent d'autant plus légitimes et pertinentes que, tel que nous le verrons dans la deuxième partie de notre étude, l'imaginaire construit en France autour des musiques « andines » y est présente bien avant les années 1960, le premier document français abordant expressément le thème des musiques « andines » ou « incaïques » datant de 1869 (il s'agit du chapitre consacré aux musiques « Incas » que l'on trouve dans le livre *La musique, les musiciens et les instruments de musique chez les différents peuples du monde*, Paris, Michel Lévy frères, (1869) du critique Oscar Comettant).

1.2.1.3 De l'intouchable métissage.

Le fait de considérer que les MIA, en tant qu'objet d'étude sociologique, ont cristallisé un sens qui est propre à leur évolution en France ne signifie pas que les utilisations et les fonctions sociales de ces musiques y ont été organisées consciemment en fonction de cette spécificité. Loin de là, les MIA n'ont trouvé leur place en France qu'en étant considérées entièrement comme une musique venue d'ailleurs. Or, indépendamment des équivoques qui ont pu influencer leur réception en tant que musiques « authentiques » d'Amérique latine, on peut s'interroger plus largement sur le traitement pratique dont les MIA, perçues et voulues en quelque sorte « autres », ont été l'objet. Autrement dit, une fois que les MIA ont atteint une présence et une diffusion importantes en France en termes commerciaux, de quelle manière y ont-elles été *intégrées*?

D'après ce qu'on a vu plus haut, G. Borrás est persuadé que les MIA ont été incorporées dans le paysage musical français dans la mesure où elles ont été appréciées en tant que produit exotique. Or, sans nier *a priori* que ces musiques puissent incarner en France une sorte de réponse tangible à la recherche d'un « ailleurs » fixé dans la périphérie de leur propre univers symbolique, il nous semble important d'explorer d'autres dimensions du même phénomène. Écouter, adhérer, acheter ou même étudier les MIA, et malgré les étiquettes ambiguës qui les définissent, c'est d'abord se confronter à des musiques qui incarnent, en principe, un objet musical clairement différenciable d'autres musiques diffusées en France. Il s'agit, pour ainsi dire, d'un objet musical facilement « isolable » et « utilisable ». Que l'on trouve les MIA insérées ici et là dans la vie sociale locale (festivals, métro, enregistrements), qu'on les écoute ou même qu'on les pratique, il y est toujours question d'un produit « achevé », plus propice à la consommation ou à l'imitation qu'à une transformation ou à une assimilation plus profondes susceptibles d'engendrer de nouveaux « mélanges » musicaux. Il a toujours existé, sans doute, un échange entre les musiciens concernés et le contexte dans lequel ils proposent ces MIA, mais il semblerait que cet échange ne soit pas voué à se cristalliser dans un *croisement* musical profond, dans ce sens où il reste circonscrit pour l'essentiel à une dialectique spectacle-spectateur. Ce rapport est-il inhérent à l'émergence et au

développement des MIA en France ? Peut-on y voir un exemple de la manière dont on construit en France les rapports avec l'altérité latino-américaine ?

Une telle problématique est suggérée, indirectement, par Louis-Jean Calvet dans son article *Métissage et colonisation*¹. Bien entendu, dans ce document l'auteur ne parle pas de phénomènes de métissage musical dérivés d'une expérience coloniale française en Amérique latine², mais situe cette problématique dans une perspective européenne : il attire l'attention sur la nature « inégale » des échanges musicaux entre l'occident européen et l'ensemble de ces anciennes colonies, en ce sens qu'il y aurait eu depuis longtemps en Europe une circulation importante de musiques non-occidentales, mais « sans que cela engendre d'ailleurs pour autant de métissage »³.

En abordant le cas des instruments musicaux J-L. Calvet insiste sur le fait que, comme tout élément culturel, leur circulation illustre la façon dont des musiques provenant d'horizons divers s'entrelacent, mais cette circulation reste avant tout un indice des échanges symboliques et matériels plus larges générés par la rencontre de ces cultures. Dans cette perspective, l'auteur essaye de déceler les éléments qui interviennent dans l'économie symbolique consécutive aux contacts entre la culture des colonisés et celle des colonisateurs. Le point central soutenu par L-J. Calvet est qu'il y aurait un déséquilibre évident caractérisant les échanges musicaux établis entre les sociétés européennes et ses anciennes colonies : les premières auraient privilégié essentiellement la *circulation* de musiques venues d'ailleurs, tandis que les secondes, face au contact avec les musiques « autres » venues d'Europe, auraient généré des espaces non seulement pour la circulation de ces musiques, mais aussi pour leur *métissage*. Si l'on pense au cas du violon ou à celui de la guitare, affirme L-J. Calvet dans son article, la profondeur de leur incorporation et de leur assimilation au sein des cultures traditionnelles d'Afrique ou de l'Amérique latine est tout simplement incontestable⁴, tandis que les échanges matériels et symboliques avec l'univers musical des colonies ne se sont pas soldés, en Europe, par des syncrétismes significatifs. Il n'y a pas eu, pour ainsi dire, une « réciprocité » dans le traitement de ces confrontations de genres et styles divers : « *Si nous regardons aujourd'hui un*

¹ Calvet, Luis-Jean : « Métissage et colonisation », *Vibrations*, Toulouse, n°1 avril 1985, pp. 22-27.

² Rapellons que, à l'exception de la Guyana, il n'y a pas eu de colonisation française durable en Amérique du Sud.

³ Ibid., p. 24 Rapellons que, à l'exception de la Guyana, il n'y a pas eu de colonisation française durable en Amérique du Sud.

⁴ Le violon et la guitare n'existaient pas dans le continent américain avant l'arrivée des Européens

groupe latino-américain, nous voyons [que] la guitare (et ses dérivés du type charango) et la harpe y côtoient la kèna, [et] du Sénégal au Mozambique la guitare a, dans bien des groupes, concurrencé le balafon, sans parler du saxophone ou de la trompette [...] Il y a eu ici de la circulation. Cette circulation a-t-elle engendré de l'échange ? En d'autres termes, au moment où la guitare était empruntée à l'Occident par l'Afrique ou l'Amérique, l'Occident empruntait-il la kora¹ ou les sonnaïles ? »² Ibid., p. 23.

Pour L.-J. Calvet tout cela met en avant deux des traits qui auraient caractérisé, dans le domaine musical, l'entreprise coloniale, à savoir, *l'échange inégal* et les *emprunts sélectifs* des musiques. Échange inégal en raison des éléments occidentaux (instruments, rythmes, techniques, etc.) utilisés dans les anciennes colonies pour créer des nouveaux objets musicaux sans qu'il y ait eu pour autant un traitement similaire, chez les colonisateurs, du matériau musical propre aux populations colonisées. Emprunts sélectifs, ensuite, car tout en laissant circuler ces musiques « autres », les musiques européennes resteront relativement imperméables à tout mélange avec les musiques venues d'Afrique ou d'Amérique latine.

Or, l'intérêt que nous accordons à l'article de L.-J. Calvet est suscité par l'importance que l'auteur accorde aux musiques « andines » en tant que cas représentatifs des rapports musicaux asymétriques entre les sociétés européennes et ces musiques « autres ». L'inégalité d'échanges s'y vérifierait, comme on a pu le lire plus haut, dans l'emprunt et le recyclage des instruments occidentaux qui s'est opéré dans le Nouveau Monde, alors que « nous [les européens] ne lui empruntons rien pour composer chez nous une musique nouvelle »³. Cela dit, cet auteur affirme que « malgré cette inégalité d'échange, l'Amérique latine était plutôt bien traitée »⁴, car si les musiques françaises ne se sont pas mélangées aux musiques « andines » afin de créer des manifestations musicales nouvelles, celles-ci ont pourtant été accueillies chaleureusement en France : elles auraient ainsi été incorporées à la vie musicale et culturelle française dans le cadre des emprunts « sélectifs » mentionnés plus haut, à la différence d'autres musiques venues d'ailleurs. Une des manifestations de cette sélection positive serait certainement l'« importation » d'ensembles folkloriques latino-américains à partir des années 1950, mais on pourrait citer également la vente en France d'instruments tels que la quena, les zampoñas (flûtes de Pan andines) et le

¹ Kora : instrument à cordes pincées d'Afrique occidentale. Le violon et la guitare n'existaient pas dans le continent américain avant l'arrivée des Européens

² Ibid., p. 23.

³ Ibidem.

⁴ Ibidem.

charango, la diffusion de méthodes ou de partitions, sans oublier le succès commercial de quelques « tubes » tel que *El Condor pasa*. Or, il ne s'agirait pas d'un métissage musical profond, et dans ce sens, le cas des musiques « andines » en France ne serait pas si différent de celui de la plupart des musiques latino-américaines ayant gagné précédemment un espace de diffusion en France et en Europe. En effet, le samba ou la rumba ont certainement gagné une place dans le paysage musical européen, bien que pour l'essentiel « *la [sic] samba restait, pour les européens, brésilienne [et] la rumba cubaine* »¹.

Nous pouvons résumer la position de L.-J. Calvet en disant que les MIA auraient été utilisées en Europe, et particulièrement en France, dans le cadre d'une pratique plutôt passive dans le sens où cette « importation » n'aurait pas abouti à la création de nouveaux objets musicaux, mais tout simplement à une reproduction sans innovation de ces musiques. Or, indépendamment du fait que nous sommes convaincu qu'il y a eu en fait une transformation et une réélaboration des MIA en France, il nous semble important de nous interroger sur les fonctions sociales que ces musiques, qu'il s'agisse ou non de répliques exactes des modèles sud-américains, auraient rempli. Pour cela, il faut d'abord savoir que pour cet auteur le « bon traitement » qu'ont eu les musiques latino-américaines en France - dont le moment de popularité des MIA en fournirait la preuve - s'explique par le concours de quatre éléments.

Premièrement, il fait allusion à la proximité qui existe, au niveau du matériau sonore, entre les musiques populaires latino-américaines et les musiques européennes, de telle sorte que les premières « *ne surprennent pas, au plan tonal, les oreilles occidentales, tandis que les gammes pratiquées par les musiques arabes ou asiatiques sont plus surprenantes* »². Cela expliquerait, d'ailleurs, la vulgarisation relativement facile dont certains instruments ont été l'objet, ou le fait que « *une mélodie comme El condor pasa aie été jouée par des milliers de débutants à la kéné* »³ en France et un peu partout en Europe⁴.

Un deuxième élément à considérer aux yeux de L.-J. Calvet est l'attitude relativement favorable en France vis-à-vis de l'altérité latino-américaine, qui ferait qu'aux yeux des européens – et des français, bien entendu - « *un latino-américain,*

¹ Ibid. p.24.

² Ibidem.

³ Ibid., p. 25.

⁴ Il faut rappeler que suite au succès des MIA en France, et en particulier de *El Condor Pasa*, plusieurs méthodes de quéna ont été publiées en France.

certes "différent" est sans doute perçu comme plus proche [...] qu'un Congolais, un Marocain ou un Vietnamiens¹. Ensuite, il y aurait aussi un facteur politique d'importance, à savoir que les liens établis entre l'Amérique latine et des pays comme la France n'ont pas hérité d'antagonismes liés à des rapports coloniaux directs, contrairement au cas des continents africain et asiatique. Dans ces derniers cas, aux distancements dus à une altérité plus difficile à aborder d'un point de vue musical, il faudrait ajouter le fait que « *les musiques arabes et asiatiques ont peut-être souffert de ressentiments profonds, souvenirs de Dien Bien Phu ou de la guerre d'Algérie* »². Ressentiments qui auraient pu s'interposer, consciemment ou pas, entre l'écoute et la réception des musiques des colonies émancipées par les armes et l'oreille des ex-colonisateurs. En revanche, « *il est évident que l'Europe n'a pas, ou n'a plus, ce genre de problème face à l'Amérique latine* »³, le public français pouvant ainsi établir avec les musiques latino-américaines un rapport libre de tensions historiques sous-jacentes.

Finalement, Calvet signale que la bonne réception des musiques latino-américaines pendant les années 1960 et 1970 – notamment des MIA - s'expliquerait aussi par le contexte politique international. En effet, la solidarité qui s'est déclenché en Europe vis-à-vis des pays latino-américains opprimés par des dictatures militaires –notamment celles du Chili et de l'Argentine- a favorisé l'arrivée de musiciens et de musiques originaires de ces pays en France. Cette solidarité aurait été si déterminante, pour L.-J. Calvet, qu'à la limite « *c'est Pinochet qui a fait la réputation européenne d'un Victor Jara en le faisant assassiner, c'est son régime poussant à l'exil des groupes comme Inti-Illimani ou Quilapayun qui a enclenché leur succès outre atlantique* »⁴. Ce dernier facteur permet d'ailleurs d'évaluer la pertinence des trois premiers, car s'il est vrai que la solidarité de divers secteurs de la vie sociale et politique européenne s'était réveillée pour soutenir d'autres peuples mis en difficulté comme conséquence des guerres d'indépendance coloniale ou de la Guerre Froide - nous pensons au peuple vietnamien, par exemple - il reste que cet appui ne s'est pas traduit par un engouement envers leurs musiques : il s'avère que « *ni le général Massu ni le napalm américain n'ont joué pour les musiques algériennes ou vietnamiennes le rôle d'un Pinochet pour la musique chilienne* »⁵.

¹ Ibidem.

² Ibidem.

³ Ibid., p. 26.

⁴ Ibidem.

⁵ Ibidem.

Nous voyons que les interprétations et les explications avancées par L-J. Calvet, notamment en ce qui concerne la « proximité » des musiques latino-américaines par rapport à le langage musical européen ainsi que la réception accueillante de la « différence » latino-américaine en France, suggèrent des pistes intéressantes à explorer dans la cadre de notre étude. Il s'agit en fait d'interprétations qui dépassent la frontière des utilisations sociales immédiates des musiques concernées et qui visent plus clairement les *significations* sociales d'un tel usage. Ceci est la conséquence directe du fait que, à la différence de G. Borrás, par exemple, L-J. Calvet s'intéresse moins à l'« authenticité » des musiques latino-américaines diffusées en France qu'à l'image que celles-ci ont projetée en Europe, images sur lesquelles elles ont pu fonder leur spécificité. Ainsi, si l'auteur nous invite à « regarder » un groupe latino-américain pour vérifier les traces du métissage, « *c'est pour insister sur [la] sémiotique visuelle dégagée par un groupe ou par un orchestre : il y a des instruments [...] qui "font" latino-américain (kena, rundador, charango) même si cette apparence ne correspond pas toujours à une réalité génétique* »¹. A la différence, donc, de l'approche de G. Borrás, l'accent est mis ici, ne serait-ce qu'indirectement, sur la perception de ces musiques en France et en Europe et non pas sur les éventuelles « erreurs » vérifiables dans les MIA. La voix reste ainsi ouverte pour l'étude des causes, des conditions et des conditionnements qui ont pu modeler cette perception. On ne saurait dire pour autant que ces deux visions sont forcément incompatibles, et on serait même tenté d'affirmer que ces deux auteurs abordent chacun un des aspects qui configurent une telle problématique, en insistant, le premier, sur la « fabrication » de ces musiques, le second sur leur réception. En tout cas tous les deux soulignent directement ou indirectement que les musiques latino-américaines –y compris, bien évidemment les MIA- ont été vécues en France en fonction d'une dialectique de produit-consommateur qui a été construite *sur la base de l'altérité dont ces musiques sont porteuses*: pour G. Borrás et pour L-J. Calvet, ces musiques, « authentiques » ou pas, ont été prises pour des musiques « autres » que l'on peut apprécier ou même pratiquer, mais qui n'auraient pas été utilisées pour créer des nouveaux métissages.

Or, étant donné que notre intérêt est d'aborder les MIA et leur succès dans sa spécificité française, c'est l'approche suggérée par L-J. Calvet qui s'accorde le plus à notre démarche, notamment en ce qui concerne l'importance donnée aux aspects

¹ Ibid., p. 23. C'est nous qui soulignons.

sociaux qui ont pu déterminer ce succès. Nous croyons pourtant que même en soulignant que ces musiques ne correspondent pas toujours à une réalité « génétique », L-J. Calvet n'envisage pas comme hypothèse le fait que ces éloignements n'ont pu être conçus seulement *pour*, mais aussi *par* la société française. Qu'ils aient pu être générés, du moins en partie, par le contexte social à l'intérieur duquel ces musiques se sont développées en tant que phénomène musical à portée européenne, voire internationale. Ainsi, lorsque L-J. Calvet souligne que la musique latino-américaine ne surprend pas, au plan tonal, les oreilles occidentales, et que si elles ont été mieux acceptées, ce serait en raison « *du fait [...] tout bête qu'on accepte plus facilement ce qui dépayse le moins* »¹, il prend cette proximité –cette sorte de *dépaysement voisin*– comme un constat et non pas comme une donnée à vérifier. Nous avons vu en fait, avec G. Borrás, qu'une bonne partie des morceaux joués en France par des ensembles latino-américains dans les années 1960 et 1970, ont véhiculé une musique qui *stricto sensu* n'existait pas, avec les mêmes caractéristiques, en Amérique du Sud, et que dans ce sens des efforts ont été dispensés par les ensembles de MIA afin de dépouiller « *tous ces instruments [andins] de leurs sonorités "rustiques"* » pour pouvoir ainsi « *les rendre audibles pour une oreille occidentale* »².

Or, il est absolument indispensable de considérer que certains « métissages » vérifiables dans des musiques « andines urbaines » d'Amérique du Sud ont eu lieu précisément en France, à l'époque où les MIA commençaient à se populariser dans les cabarets situés au plein cœur du Quartier Latin (notamment l'Escale, 115 rue M. le Prince). Tel est le cas, par exemple, de la popularisation du charango et de la quena au Chili, qui a été possible grâce aux échanges établis dans les années 1950 et 1960 à Paris, entre des musiciens chiliens et d'autres latino-américains, parmi lesquels les membres de *Los Incas*. Voici ce que déclare Angel Parra³, dans la présentation de son disque compact *Corazón des Andes* (Cœur des Andes) : « *Par la suite, un voyage dans le désert d'Atacama, au nord du Chili, a suffi pour situer musicalement [ce disque] à l'endroit où se croisent quatre cultures, celles de l'Argentine, de la Bolivie, du Chili et du Pérou. Il était évident que mon cœur me dicta de revenir aux racines, aux rythmes, aux harmonies et à la simplicité du chant populaire. Un peu comme le jour où j'ai enregistré mon premier 45 tours, à la fin des années 50, à un moment où la*

¹ Ibid., p. 25.

² Borrás, G., op.cit., p., 144.

³ Chanteur et compositeur populaire chilien fils de Violeta Parra 1917-1967, figure fondamentale de la musique populaire chilienne.

quena, le bombo et le charanguito, et leurs sonorités mystérieuses, étaient inconnus de la plupart des gens. Moi, en revanche, je les jouais déjà grâce à trois ans d'apprentissage de la vie au quartier Latin à Paris, qui m'ont servi à me sentir le cœur latino-américain »¹.

Certes, tout cela semble alimenter l'idée selon laquelle les Français seraient davantage des consommateurs que des producteurs de musiques métissées – à la différence, dans ce cas, des musiciens latino-américains. Mais nous sommes convaincu que le fait que la France ait pu jouer le rôle de creuset de certains métissages est loin d'être insignifiant, d'autant plus qu'on ne saurait considérer les musiques concernées comme un élément entièrement « importé », au sens strict du terme. Ce phénomène contribue même à confirmer la pertinence de conceptions plus larges du phénomène musical qui ouvrent la voie à des perspectives moins restreintes ou mécanicistes, mais qui ne verraient dans les musiques, ou en général dans tout « objet » culturel *autre*, qu'un élément prêt à être adopté - voire, incorporé - sans pour autant tenir compte des mutations matérielles et surtout symboliques que cette incorporation pourrait générer sur l'objet lui-même.

¹ Parra, Angel : *Corazón des Andes*, Paris, 2001. C'est nous qui soulignons. Il est important de remarquer aussi que la popularisation de la quena au Chili aux années 1960 -et même en Bolivie- sera en grande partie l'œuvre du clarinettiste Suisse Gilbert Favre, qui deviendra aussi le compagnon de Violeta Parra. Même la présence des musiques des « hauts plateaux » des Andes restera un phénomène extrêmement marginal au Chili jusqu'aux années 60. De retour d'un de ces séjours en France, Violeta Parra déclarera dans un magazine chilien, par exemple, qu'elle vient de créer « *des nouvelles chansons, dans l'esprit de la musique du Nord [du Chili]...Elles feront partie d'un disque accompagné du charango et, en général, des tous les instruments de l'Amérique du Sud dérivés de la guitare [...]* La guitare, en fait, n'est pas un instrument populaire chilien. Nous le jouons de la même manière qu'il est joué en Europe, d'où il provient. Ce qui est authentiquement nôtre, c'est le tambour et la quena » (Ecran, 25/8/1964).

1.2.2. Perspectives pour la conception sociologique du phénomène musical

1.2.2.1 Musiques d'inspiration andine et sociétés globales occidentales

Afin d'orienter notre recherche nous nous sommes interrogé sur les causes qui pourraient expliquer le succès et le bon accueil des MIA en France, notamment à partir des années 1960. Après avoir fait l'état des travaux qui ont étudié directement ou indirectement la présence de ces musiques en France, nous pouvons affirmer qu'ils ne répondent pas de manière directe à une telle question, et surtout qu'aucun d'entre ces travaux n'aborde le problème d'un point de vue sociologique. Pour G. Borrás l'adhésion du public français aux MIA exprime fondamentalement l'attachement des français aux musiques et aux objets « exotiques ». La recherche d'E. Durand, dont l'objet central est le parcours des musiciens vénézuéliens en France, nous fournit des réponses indirectes et fragmentaires par rapport aux musiciens qui ont popularisé les MIA. D'ailleurs, si dans son étude il apparaît clairement que ces musiciens ont subi des contraintes sociales qui les ont poussé à s'adapter et à adapter leur musique, cet auteur ne s'interroge pas sur les contraintes ni sur la signification sociale sous-jacente à ce phénomène. L.-J. Calvet, à son tour, fournit des pistes intéressantes qui pourraient expliquer, ne serait-ce que partiellement, l'engouement sélectif dont les musiques « andines » ont été l'objet en Europe – notamment en France - à une époque qui correspond plus ou moins à celle qui nous intéresse dans notre étude. Mais nous avons vu que les explications qu'il avance n'évoquent pas l'ingérence directe d'éléments propres à la société française dans les transformations et les nouveautés vérifiables dans ces musiques.

Cela dit, c'est grâce à l'analyse critique de ces travaux que nous pouvons entamer à présent la construction du cadre théorique de notre étude ainsi que la configuration des outils méthodologiques à utiliser. Dans ce sens, nous avons insisté sur le fait que les MIA diffusées en France présentent non seulement des particularités musicales, mais que certainement elles sont à l'origine d'utilisations et de fonctions sociales qui ne trouvent un sens qu'au sein de la société française. C'est pourquoi, tout en reconnaissant qu'une comparaison avec les musiques sud-américains qui les inspirent s'avère incontournable et féconde, l'évocation dans

notre recherche des différences entre les MIA et leurs modèles restera davantage associée à un besoin explicatif qu'à la volonté de « dénoncer » ces écarts : si on accepte que d'un point de vue sociologique ces musiques sont propres à la société française, on pourrait difficilement leur reprocher de ne pas être une manifestation musicale complètement « autre ». Il n'est pas question par-là, il faut bien le signaler, de s'interdire de porter un regard critique sur ce phénomène. Il s'agit uniquement de les examiner en tenant compte de la nature précise de l'objet étudié et des multiples ramifications de la problématique qui nous occupe.

En outre, nous avons avancé dans notre hypothèse provisoire que si les MIA ont été acceptées et popularisées en France en tant que « vraies » musiques « andines », c'est peut-être en fonction de l'existence d'un imaginaire plus vaste du monde « andin » qui les rendait ainsi facilement intelligibles aux yeux des Français. Autrement dit, l'acceptation et la légitimation des MIA auraient été ainsi modelées par les représentations qui animaient, plus globalement, l'image qu'on pouvait avoir en France d'une certaine *altérité andine* - voire latino-américaine.

Tout cela nous permet de commencer à préciser les aspects qui justifient et qui demandent l'application d'une approche sociologique dans le cadre de notre étude. A ce propos, nous devons insister tout d'abord sur le fait que, du moins jusqu'aux années 1970, les musiques qui nous occupent ont souvent été traitées et perçues par le public français comme des manifestations musicales entièrement et « authentiquement » « andines ».

Comme nous l'avons suggéré dans les chapitres précédents, ce n'est qu'au milieu des années 1980 qu'apparaissent les premiers indices d'une réception plus critique des MIA, plus au moins à la même époque où des enregistrements plus proches des traditions musicales des populations des hautes terres andines - la plupart effectués sur le terrain - ont été proposés au grand public. Par conséquent, il ne serait pas inexact de dire que la popularité des MIA en France a été construite sur la base d'une sorte d'« illusion », à condition de ne pas circonscrire cela au simple fait que ces musiques y ont été considérées, à tort, comme d'« authentiques » musiques traditionnelles des Andes. En fait, cette « illusion » s'est traduite également - et surtout - par la mise en place d'un imaginaire « andin » plus large et par la création bien réelle d'un nouvel objet musical.

Il faudrait pourtant s'interroger sur les causes de cette « illusion ». Nous avons signalé à cet égard que s'il est évident qu'il y a eu une implication directe des

ensembles latino-américains concernés, il est vrai aussi que le public français n'a jamais mis en question l'« authenticité » de ces musiques. Il est donc fondamental de saisir la signification sociale de cette acceptation afin de déterminer sa dimension et ses qualités en tant que phénomène social. L'accueil favorable des MIA en France, révèle-t-elle tout simplement la naïveté avec laquelle le public français accueille les manifestations musicales « autres » qu'on leur propose ? Ceci n'est pas impossible, mais dans ce cas cette ingénuité - si ingénuité il y a - ne saurait être réduite à l'hypothèse d'une écoute passive, car ceci relève également de la logique plus large qui régit, au sein de la société française, les rapports avec l'altérité incarnée par des manifestations culturelles étrangères. Peut-on affirmer que cette supposée crédulité abrite une signification sociale spécifique ? Nous sommes tenté de le croire, mais toujours est-il que cette signification reste à être confirmée et précisée. Pour ce faire, nous devons confirmer d'abord que nous sommes effectivement confronté à un phénomène qui dépasse la dimension individuelle pour franchir celle d'une manifestation collective, et nous devons rendre compte, ensuite, des outils conceptuels et méthodologiques nous permettant d'aborder ce phénomène d'un point de vue sociologique.

A ce propos, nous voudrions confronter d'abord notre objet d'étude à la définition durkheimienne de *fait social*, d'autant plus que les limites strictes qu'elle impose nous obligeront à réfléchir ensuite sur les particularités du phénomène musical. Rappelons que d'après Durkheim « [est] *fait social toute manière de faire, fixée ou non, susceptible d'exercer sur l'individu une contrainte extérieure ; ou bien encore, qui est générale dans l'étendue d'une société donnée tout en ayant une existence propre, indépendante de ses manifestations individuelles* »¹. Cette définition s'appuie donc sur deux principes bien connus : les phénomènes sociaux doivent faire preuve d'une existence qui se manifeste au-delà des consciences individuelles, et cette extériorité doit se traduire par une « puissance impérative » qui opère sur l'individu.

Concernant le premier aspect, il n'est pas difficile d'invoquer quelques pistes parlant du dépassement des répercussions individuelles qui s'opère dans la diffusion et la réception des MIA en France. Il est évident que la diffusion massive atteinte en France par des groupes tels que *Los Incas* ou *Los Calchakis*, la longévité de leurs carrières, la présence jusqu'à aujourd'hui des musiques « des Andes » dans le

¹ Durkheim, Emile : *Les règles de la méthode sociologique*, Paris, Quadrige/PUF, 1999, p. 14. Souligné par l'auteur.

métro ou dans la rue, sont toutes des manifestations qui témoignent sans équivoque d'une activité qui s'enracine dans le collectif. Elles sont donc susceptibles d'être analysées sociologiquement en tant que signes extérieurs d'un phénomène qui prend tout son sens dans la dimension sociale. Cela dit, si nous trouvons un intérêt à commencer notre réflexion en évoquant la définition durkheimienne du fait social c'est avant tout pour rappeler que, dans l'élaboration de ce concept fondamental, Durkheim n'a pas pris comme modèle les phénomènes musicaux ou artistiques – pas plus qu'au moment d'établir les bases de la méthode sociologique-. Loin de là, il les a considérés plutôt comme des activités sociales pas suffisamment « sérieuses », en tout cas pas au même titre, par exemple, que les faits sociaux associés au travail collectif, ou que des manifestations dont la présence est accessoire par rapport à des faits sociaux aux contours « bien définis », ce qui est le cas, pour Durkheim, des manifestations musicales associées à des pratiques religieuses¹.

Bien évidemment, à l'heure actuelle, une segmentation conceptuelle en termes de « sérieux » ou « pas sérieux » n'aurait de sens que dans une perspective normative, opposant le phénomène musical aux activités censées avoir un but social mieux défini et qui seraient en consonance avec l'idée d'une tâche collective « utile ». C'est dans cette optique « vertueuse » qu'il faudrait comprendre, par exemple, la place secondaire réservée par Durkheim à des activités telles que la musique -moins « productives » à ses yeux-, dans une perspective qui rejette l'idée d'une société animée par des individus « *pour qui l'élévation morale consiste à construire en eux-mêmes un bel édifice d'idées, un beau système d'idéaux, qu'ils contemplent et qu'ils admirent paresseusement, au lieu de mettre la main à l'œuvre et prendre leur part de la tâche commune* »².

Or, si nous considérons qu'une autre perspective est possible, et si nous croyons que les phénomènes musicaux jouent un rôle indispensable dans la compréhension de nos sociétés – au même titre que n'importe quelle activité collective - il reste à définir les aspects spécifiques qui permettent d'analyser la participation de telles manifestations au sein de nos sociétés.

A ces fins, une première délimitation nous paraît aussi nécessaire que pertinente : pour étudier l'émergence et la popularisation des MIA en France nous devons admettre en premier lieu que, si ces musiques sont inspirées par des

¹ Cf. Green, Anne-Marie : *De la musique en sociologie*, Paris, EAP, 1993, pp. 39-40 et 43-49.

² Durkheim, Emile : *De la division du travail social*, PUF, Paris, 1986, pp.219. Cité par Green, A-M : op.cit., pp. 69.

traditions qui renvoient en partie à des matériaux musicaux non-occidentaux, leur diffusion et leur réception en France - et souvent aussi dans les pays sud-américains concernés - s'inscrivent entièrement dans un fonctionnement et dans un système de sens propres à une *société globale occidentale*. Société « globale », dans ce sens où il est indispensable d'analyser les MIA en France sans oublier que les représentants de la société française restent une « globalité », c'est-à-dire en les considérant « *dans leur totalité, et non seulement dans une de leurs parties, telle une classe sociale ou un groupe social quelconque* »¹. Société « occidentale », ensuite, car la spécificité « française » du phénomène ne fait que rappeler qu'il y est question d'individus qui portent un regard sur une altérité qui se trouve, pour ainsi dire, dans l'« Extrême-Occident ». En effet, pour les publics sud-américains concernés de près ou de loin par les musiques « andines » communautaires ou par celles qui émergent au sein des grands centres urbains des leurs pays respectifs, le rapport à ces manifestations musicales s'insère dans des processus identitaires qui évoluent au sein de leur propre société. Alors, si dans ce contexte les musiques « andines » peuvent incarner différentes figures de l'altérité (l'« indianité », le passé préhispanique, etc.), elles feront tout de même partie des projets ou des constructions sociopolitiques - comme celle de Nation - qui les laisseront à l'*intérieur* d'un espace symbolique plus large. En revanche, la diffusion et la réception des MIA dans un pays comme la France se fondent sur une relation entamée explicitement avec une altérité qui reste *extérieure*. Ce rapport non seulement va déterminer la place générale que les MIA auront dans le paysage musical français, mais il nous rappelle que cette place se construit en fonction des hiérarchies, des classements et de la conception même du phénomène musical en occident.

Nous verrons, dans les pages qui suivent, que notre intérêt pour les MIA en France repose en partie sur le fait que son étude peut apporter, sur ce dernier point, une optique différente de celles livrées par les études consacrées aux manifestations telles que la littérature, le théâtre, le cinéma ou la peinture, ce qui n'exclut pas, bien évidemment, toute complémentarité entre ces différents regards. Nous croyons voir, dans les aspects matériels et symboliques qui distinguent la musique d'autres moyens ou systèmes d'expression, la justification de sa construction en tant qu'objet d'étude sociologique : si la musique *dit* des choses, elle les *dit* très probablement de

¹ Supicic, Ivo: « Les fonctions sociales de la musique », in : Vanhulst, H. et M. Haine, éd., *Musique et société*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, pp. 173-182, p. 181.

manière différente par rapport à d'autres manifestations artistiques. Le défi reste donc de démontrer que les « choses » sociales révélées par la présence des MIA en France contribuent à la compréhension du regard que la société française porte sur des manifestations culturelles autres.

1.2.2.2 A la recherche de bases théoriques : utilisations et fonctions sociales des Musiques d'inspiration andine.

Afin de situer les MIA dans le contexte d'une société globale comme celle de la France contemporaine, il nous semble pertinent d'évoquer brièvement l'apparition en occident d'une musique de *délectation*¹ qui s'écarte des critères que l'on pourrait attribuer à une musique de *fonction*. Cette dernière correspondrait aux manifestations musicales « *s'organisant socialement dans l'espace et dans le temps pour marquer des événements sociaux et/ou spirituels* », en général dans le cadre d'une « *vie quotidienne [qui est] "orchestrée" par rapport à cette organisation spatio-temporelle* »². Le rôle des musiques de *fonction* reste ainsi intimement lié, voire dépendant, des événements sociaux « extra-musicaux » : pratiques religieuses, politiques, divertissantes, etc. La musique de *délectation*, en revanche, serait celle qui, notamment dans les sociétés globales occidentales « *s'adresse à des personnes (créateurs ou récepteurs) qui cherchent dans la musique (quels que soient son genre ou sa forme) les sources de leur divertissement ou de leur délectation* »³, indiquant par-là que l'activité musicale n'assume pas dans ces cas un rôle subsidiaire, mais tout à fait central. Il s'agit de la « célébration » même de l'opéra, du concert, du disque, etc., en tant qu'événement social principal. L'irruption de cette façon de concevoir, de légitimer et de vivre le phénomène musical aurait ainsi modifié profondément les rapports entre la société occidentale et ses musiques, en ce sens que « *les espaces musicaux se sont davantage spécifiés et la pratique musicale [...] est devenue une pratique divertissante, "classante", "distinguante" établissant une séparation entre les créateurs, interprètes et les récepteurs* »⁴.

¹ Cf. Green, Anne-Marie, op.cit. p. 28 et suiv.

² Ibid., p. 23.

³ Ibid. Souligné par nous.

⁴ Ibidem.

Dans le cas qui nous intéresse, une telle catégorisation pourrait s'avérer pertinente pour situer le cadre général dans lequel ces musiques ont évolué en France. La présence de ces musiques y débute en 1951 avec le spectacle de danses latino-américaines proposé par une compagnie argentine¹, elle continue avec l'apparition progressive d'ensembles latino-américains se produisant dans des cabarets-café du Quartier Latin qui connaîtront une pleine notoriété à partir des années 1960 et le franc succès vers la fin de cette décennie, notamment avec la diffusion massive dans le marché du disque² et grâce à la popularité internationale du thème *El Condor Pasa*³. De ce fait, il est clair que les MIA se sont toujours développées en France en tant que musiques de « délectation », car elles ont souvent été associées à des événements sociaux créés pour et par elles-mêmes (concerts, diffusion commerciale, etc.).

Or, si nous invoquons ces catégories c'est avant tout pour préciser que l'existence d'une musique de « délectation » n'implique en aucun cas l'absence d'une *fonction sociale* associée à ces musiques. Nous pensons particulièrement à la distinction établie par Ivo Supicic entre les *utilisations pratiques* de la musique et ses *fonctions sociales*. Selon ce sociologue, les premières comprennent « *un usage de la musique qui est directement observable* », tandis que les secondes impliquent « *non seulement une utilisation donnée de la musique dans un cadre social quelconque, mais encore les buts ou les raisons d'une telle utilisation, la signification sociale qu'une musique ou une œuvre musicale peut revêtir pour un groupe social ou pour une société globale* »⁴. De ce point de vue, et du fait qu'elles ne se limitent pas forcément à une utilisation pratique, il est évident que toutes les deux, musiques de « délectation » et musiques

¹ Il s'agit des Ballets de l'Amérique latine de Joaquin Pérez Fernandez, compagnie qui s'est produit en France à l'occasion de deux grandes tournées en 1951 et en 1952. La musique et les danses présentés comme « des Andes » partageaient la scène avec d'autres manifestations latino-américaines représentées. Nous reviendrons largement sur cette compagnie dans la troisième partie de notre étude.

² C'est le groupe Los Calchakis, avec leur deux premiers disques intitulés *Flûtes Indiennes* (V. 1 et V. 2) enregistrés avec le quéniste Guillermo de la Roca (1929-) qui représente le mieux cette période de diffusion commerciale massive. Selon les estimations de son directeur, Hector Miranda (1930-), en 1969 l'album « Flûtes Indiennes v. 1 » avait vendu 210.000 exemplaires pour un objectif de vente fixé entre 1000 et 2000. Ainsi, en 1971 non seulement Los Calchakis atteindront la cinquième place du « Hit-Parade » avec son album *Les Flûtes Indiennes vol. III* (Arion 30 T 091, 1970), mais cette année-là ils y seront présents aussi avec *La Flûte Indienne vol. II* (n° 20), *La Flûte Indienne vol. I* (n° 29), et avec *Les Flûtes Indienne vol. IV : mystère des Andes* (n° 33).

³ L'histoire du "tube" *El Condor Pasa* est très représentative de la dimension et de la complexité du phénomène des MIA en France, et nous l'aborderont dans tous ses détails dans la deuxième partie de notre étude. Nous nous contenterons pour l'instant de signaler que la popularité de ce thème en France et dans le monde surviendra en 1970 suite à la version publiée Paul Simon et Arthur Garfunkel dans leur célèbre album *Bridge over troubled water* (1970), sur fond de la version enregistrée en 1963 par *Los Incas* (Dans *Amérique du Sud, chants et danses par Los Incas*, Philips, 844.879, 1963).

⁴ Supicic ; Ivo : « Les fonctions sociales de la musique », op.cit., p. 173.

de « fonction », s'associent à des fonctions et utilisations sociales spécifiques, les catégories établies par I. Supicic visant une autre dimension du phénomène musical. Certes, il se peut que la fonction sociale des premières, qui ne sont pas associées à des événements sociaux *a priori* plus repérables, ne soit pas toujours aussi manifeste que celles des secondes, mais cela ne doit pas s'interpréter comme l'inexistence de significations sociales spécifiques aux musiques de « délectation » associées à un cadre social précis.

Pour éviter toute confusion due à la proximité apparente des formules « musique de fonction » et « fonction sociale » d'une musique¹, nous pouvons tout simplement remarquer qu'une distinction peut être établie entre des musiques vécues de manière *subordonnée* à des événements sociaux non strictement musicaux, et d'autres dont l'emploi reste *inhérente* à leur spécificité en tant qu'objet social. Il nous est ainsi plus facile de délimiter et d'illustrer les deux niveaux d'analyse en jeu, en affirmant que toutes les deux, musique à diffusion *inhérente* aussi bien que musique à diffusion *subordonnée*, sont à l'origine d'*utilisations* et de *fonctions* sociales spécifiques à leur contexte social. Autrement dit, et indépendamment du fait qu'elles soient subordonnées ou non à d'autres activités sociales, l'étude sociologique des MIA en France devrait s'occuper non seulement des usages « directement observables » qui leur sont associées, mais aussi des significations sociales plus profondes qui les animent.

Il nous semble pertinent de rappeler également que la distinction entre ces deux dimensions a déjà été abordée sous un regard anthropologique. Ainsi, par exemple, dans *The Anthropology of Music* (1964), l'anthropologue américain A.P. Merriam attire l'attention sur le fait que : « *Quand nous parlons des utilisations de la musique, nous faisons allusion à la manière dont elle est utilisée dans la société, à la pratique habituelle ou traditionnelle de la musique ainsi qu'en tant qu'objet indépendant ou en interaction avec autres activités [...] La musique est utilisée dans certaines activités, et elle en devient une partie, mais elle peut avoir une fonction profonde ou bien ne pas en avoir du tout* »². Or dans cette optique, comme le signale Anthony Seeger à propos de ce passage, « *si la musique est utilisée, par exemple, dans le cadre d'une cure, sa fonction "profonde" peut bien*

¹ Apparente, car elles ne renvoient pas à une même dimension du phénomène musical.

² « *When we speak of the uses of music, we are referring to the ways in which music is used in human society, to the habitual practice or customary exercise of music either as a thing in itself or in a conjunction with others activities... Music is used in certain activities, and becomes part of them, but it may or may not have a deeper function* »² (Merriam, A.P. : *the Anthropology of Music*, Evanston, IL, 1964, p. 210). C'est nous qui traduisons.

être ignorée des individus concernés [unconscious], et décryptable seulement par des observateurs »¹.

L'idée d'une fonctionnalité sociale « profonde » associée au phénomène musical, et qui devient de la sorte une hypothèse de travail, rejoint ainsi celle d'une signification sociale construite sur la base d'*utilisations pratiques* de la musique, telles qu'elles ont été définies par Supicic, mais qui concerne aussi un ordre symbolique dont le sens social reste à interpréter. Dans le cadre de notre recherche, du moins, nous examinerons la présence des MIA en France en essayant surtout de jeter une lumière sur les fonctions sociales associées à leurs usages, tout en insistant sur les liens qui existent entre ces fonctions et la société globale concernée. Ce qui se traduira, dans notre démarche, par l'importance donnée à l'étude de la portée globale de cette présence, c'est-à-dire, des *comment* et des *pourquoi* de cette « fonctionnalité ».

Cela étant, l'apparition et le développement d'une musique de « délectation » suppose évidemment la transformation progressive des conduites sociales qui lui sont associées. A cet égard, il est évident que l'avènement des techniques modernes de conservation, de transmission et de commercialisation de la musique sont loin d'être un élément négligeable, et il constitue en fait un maillon décisif dans la configuration du phénomène musical contemporain en occident.

Murray Schafer, dans son livre *Le paysage sonore*, attire l'attention sur le fait que ce n'est que récemment que « *deux inventions virent le jour : la mise en boîte et conserve des sons, et leur dissociation de leur contexte originel* »². L'irruption de ces inventions techniques aurait par la suite contribué à l'apparition de ce que M. Schafer a défini comme *schizophonie* : « *Le préfixe grec schizo signifie fendre, séparer; phônè est le mot grec pour voix. La schizophonie est la séparation d'un son original de sa transmission de sa reproduction électronique. C'est une autre innovation du XXe siècle* »³. En s'appuyant sur cette définition, A-M. Green affirme qu'au sein des sociétés contemporaines s'opère une mutation particulière dans la façon de vivre le phénomène musical, dans ce sens où « *jusqu'à l'avènement du disque, quand on voulait de la musique, il fallait la faire soi-même, la demander ou la solliciter : on n'avait donc un rapport qu'à la musique*

¹ Seeger, Anthony : « Ethnography of Music », dans Myers, Helen : *Ethnomusicology, an introduction*, Londres, Macmillan, 1992, pp. 88-109 (p. 100). C'est nous qui traduisons.

² Schafer, Murray : *Le paysage sonore*, JCLattès, 1979, p.131.

³ Ibid., p.133.

vivante »¹. Une sorte d'hégémonie nouvelle s'installe ainsi dans nos sociétés -ou du moins devient possible- du fait que la musique « *se présente aujourd'hui même quand on ne la demande pas, elle est présente (presque uniformisée) partout sur la planète : il y a un fond sonore permanent et c'est ce qui a le plus modifié les rapports que chacun peut entretenir avec la musique dans la société contemporaine* »².

Il est pourtant important de signaler que si M. Schafer a utilisé le terme de *schizophonie* c'est parce qu'il a voulu souligner « *le caractère pathologique du phénomène* », affirmant ouvertement à ce propos que « *voisin de schizophrénie, je le chargeais du même sens d'aberration et de coupure de la réalité* »³. Or, même si nous ne pouvons qu'adhérer au constat de cette coupure – et notamment à l'existence des mutations dans les conduites individuelles et collectives qui en découlent - il nous semble que le fait de lui attribuer un caractère « pathologique » n'est pas forcément pertinent d'un point de vue sociologique. En effet, nous ne saurions parler d'une qualité pathologique du phénomène sans tomber dans l'utilisation d'une prénotation, au sens durkheimien du terme : si la *schizophonie* révèle ou non un mauvais état de « santé social » – ou si elle est vécue ouvertement comme une « maladie » - ceci serait plutôt une hypothèse à vérifier et surtout à définir et à circonscrire dans un contexte social spécifique. De plus, attribuer un caractère pathologique aux mutations sociales associées à des nouvelles techniques de transmission et de reproduction de la musique supposerait une autre finalité à la recherche sociologique. Associer l'étude du phénomène musical au sens médical suggéré par M. Schafer⁴ invaliderait en fait son analyse en tant que fait social à part entière, en le destinant à des perspectives plus étroites consacrées à l'analyse de « maladies » sociales.

Ne voulant pas suivre une telle voie, les spécificités vérifiables dans les MIA ne seront pas considérées dans notre étude sous une perspective « normative » qui les jugerait en fonction de la pertinence ou pas des différences que ces musiques présentent par rapport aux modèles sud-américains qui leur ont servi d'inspiration. Notre objectif sera avant tout d'interpréter ces différences pour pouvoir comprendre le sens qu'elles peuvent incarner au sein de la société française et le rôle qu'elles

¹ Green, A-M., op.cit., p.23.

² Ibid., p.24.

³ Schafer, Murray, op.cit., p.135.

⁴ Rappelons brièvement que la pathologie est définie comme la « *science qui a pour objet l'étude et la connaissance des maladies, des effets qu'elles provoquent* », le préfixe grec *pathos* signifiant « affection » ou « maladie » (*Dictionnaire de Langue française*, Le Robert, Paris, 1992, tome VII, pp. 173).

jouent éventuellement dans la configuration de phénomènes sociaux plus larges. Il ne faut pas oublier que s'il est vrai que la musique, en tant que matériau sonore, est devenue presque omniprésente dans nos sociétés globales occidentales, les individus ne sont pas forcément à l'écoute de toutes les musiques auxquelles ils ont accès. Ou bien, si l'on préfère, en dépit de l'existence d'un fond sonore permanent et plus au moins imposé, et en dépit aussi des héritages sociaux et symboliques qui conditionnent l'écoute de la musique, il existe toujours des espaces où les individus manifestent leurs préférences pour certaines musiques plutôt que pour d'autres. Indépendamment des catégorisations, des segmentations et des critères qui échappent à leur influence directe, les individus construisent souvent leur écoute en fonction de choix divers qui ouvrent la voie à des interprétations sociologiques.

La prise en compte de ces choix –qu'ils soient plus ou moins dirigés- devient par conséquent un des aspects fondamentaux de toute explication sociologique concernant le phénomène musical dans les sociétés occidentales contemporaines. Certes, de nos jours, comme l'affirme M. Schafer, « *une collection de disques ou des bandes magnétiques peut être composée d'éléments venus de cultures et d'époque très diverses, ce qui pour un observateur d'un autre siècle, représenterait une juxtaposition incompréhensible et surréaliste* »¹. Mais c'est précisément là où l'on trouve probablement l'une des spécificités les plus manifestes du phénomène musical d'aujourd'hui : il est en fait possible que, dans le cadre des sociétés globales contemporaines, une telle juxtaposition puisse être compréhensible et cohérente pour les individus. En somme, il ne serait pas question de nier la possibilité d'une place pour une « juxtaposition incompréhensible » de musiques dans nos sociétés, mais de ne pas lui attribuer *a priori* une place « pathologique » dans la dimension du social.

Or, le fait que nous soyons de cet avis ne relève pas d'un parti pris théorique, mais ceci est intimement lié aux caractéristiques de l'objet qui nous occupe. En effet, la popularité que les MIA ont pu développer en France n'aurait très probablement pas été possible, par exemple, sans l'existence du disque et du marché auquel ce support était destiné². Il ne faut pas oublier non plus que le disque d'autrefois, comme le CD ou le MP3 d'aujourd'hui, se révèle être un objet paradoxal : produit destiné à la commercialisation massive, il est pourtant conçu aussi pour un usage

¹ Schafer, Murray, op.cit., p. 134.

² Nous parlons fondamentalement des microsillons de 45 et 33 tours, format sous lequel les MIA vont connaître leur époque de majeure popularité (années 1960 et 1970).

individuel. De fait, si nous prenons le cas du tube *El Condor Pasa* ou celui des vingt-et-un albums publiés par Los Calchakis entre 1966 et 1980 -presque deux par an - force est de constater qu'à côté des mentions dans les « Hit-Parade » et de l'existence d'un marché commercial non négligeable pour ces musiques, un autre niveau de signification se présente au sociologue, celui que l'on trouve dans les mémoires individuelles et qui s'insinue, par exemple, quand un de nos interviewés affirme que « *il y avait toujours à cette époque-là quelqu'un d'entre nous qui avait le disque El Condor pasa...* ».

A ce propos, il nous paraît pertinent de souligner d'ores et déjà deux éléments d'analyse qui nous intéressent tout particulièrement. Premièrement, pour suivre les traces de l'évolution des MIA en France repérables dans les albums des ensembles concernés, il ne faut jamais perdre de vue que le disque est un objet polyvalent dont la composition multiple le rend particulièrement « parlant » en ce qui concerne son usage social. En effet, si la condition *sine qua non* de son existence est de conserver et transmettre le matériau sonore, ce qui est effectivement véhiculé n'est pas seulement du « son musicalisé ». Nous avons au moins trois aspects en jeu: la musique en tant qu'objet sonore, mais aussi ce qui est *montré* et enfin ce qui est écrit – donc *dit* - dans les notices ou dans les pochettes à propos des musiques enregistrées. Or, on pourrait être tenté de voir dans ces trois facettes une sorte de communication *univoque*, du fait que la production comme la diffusion de ce genre de support musical est comparable à une communication où le message transmis par un émetteur ne contemple pas la réponse des récepteurs concernés (ce n'est pas le cas du concert, par exemple). Mais ce serait réduire, à notre avis, la vie sociale aux seuls aspects communicationnels –ou commerciaux, ou interactionnels- en jeu, en concevant le social comme un espace scindé en plusieurs parcelles et non pas comme un espace qui *intègre* plusieurs dimensions. Cela présupposerait que les individus sont destinés à déployer leurs conduites et à étaler leurs systèmes de sens sans juxtaposer les différents plans qui animent leur existence sociale.

C'est pour cela que, de même que nous ne considérerons pas l'avènement du disque *seulement* comme un facteur de dissociation entre les individus et la musique vivante¹, de même nous ne saurions nous consacrer exclusivement, par exemple, à l'étude du marché du disque des MIA sans aborder en même temps les dimensions identitaires ou symboliques en jeu. Tel que nous le verrons tout au long de cette

¹ Comme un symptôme de la « schizophonie » contemporaine, selon les termes de M. Shafer.

première partie, le fait de mettre l'accent sur ces dimensions-là sera pour nous la manière d'adhérer à une conception du phénomène musical en tant que phénomène social *total*, agissant au cœur d'une société globale contemporaine. Et il sera aussi question, bien évidemment, de trouver les outils méthodologiques nous permettant de rendre compte de cette complexité.

1.2.2.3 Significations et fonctions sociales de la musique

Il faut bien remarquer que dans la définition construite par I. Suspiciu, citée ci-dessus, les fonctions sociales de la musique ne concernent pas seulement leur usage directement observable, mais encore « *les buts ou les raisons d'une telle utilisation, la signification sociale qu'une musique peut revêtir* »¹ pour une collectivité ou pour une société globale. Ce sociologue mentionne, entre autres, l'exemple de l'utilisation de la musique « de table » au XVIII^{ème} siècle, qui pouvait avoir une fonction éducative dans le cadre d'un collège de garçons, une fonction protocolaire au sein d'une cour princière, une fonction de divertissement dans une maison bourgeoise ou une fonction morale, s'il agissait d'un couvent. Dans ces exemples, la distinction entre l'utilisation et la fonction sociale de la musique semble plutôt claire. En revanche, la distinction d'une part entre les *buts* et les *raisons* associées à l'utilisation d'une musique et, d'autre part, entre ces deux éléments et les *significations sociales* qui leur seraient attachées, reste plutôt floue. Or, pour tenter de définir les proximités et les différences entre ces autres composants de la définition de fonction sociale donnée par I. Suspiciu, il nous semble nécessaire de savoir si une telle approche correspond ou pas à une approche « fonctionnaliste », au sens strict du terme, du phénomène musical. Ceci nous semble d'autant plus important, comme le souligne Claude Javeau - parmi tant d'autres - qu'une perspective fonctionnaliste s'avère utile pour rendre compte du *fonctionnement* d'un système social, mais elle « *ne nous [aide] cependant pas à comprendre ni la genèse historique des structures actuellement présentes, ni*

¹ C'est nous qui soulignons.

les raisons des choix qu'ont opérés les membres d'une société en faveur de tel ou tel type d'organisation sociale »¹.

Dans un premier temps, nous voudrions confronter l'analyse d'I. Supicic à l'optique fonctionnaliste classique développée par R.K. Merton, notamment par rapport à la distinction que ce dernier établit entre fonctions sociales *manifestes* et fonctions sociales *latentes*. Rappelons brièvement que, en s'interrogeant sur les postulats fonctionnalistes développés par les anthropologues A. Radcliffe-Brown et Malinowski, Merton affirme que dans la conception de fonction, telle qu'elle avait été abordée jusque-là, il y avait « *la tendance à confondre la catégorie subjective de motif avec la catégorie objective de fonction* »².

Pour éclairer cette ambiguïté, le sociologue américain propose de faire appel à deux concepts différents : l'un impliquant « *les conséquences objectives qui, contribuant à l'ajustement ou à l'adaptation du système, sont comprises et voulues par les participants du système* », ce serait le cas des *fonctions manifestes*; l'autre concernant « *corrélativement, celles qui ne sont ni comprises ni voulues* »³ et il s'agirait donc des *fonctions latentes*.

Or, ces deux concepts renvoient-ils aux deux aspects – les buts et les significations sociaux – mentionnés dans la définition de fonction sociale de la musique d'I. Supicic ? Nous n'en sommes pas persuadés. A notre avis il ne faut pas se laisser troubler par la coïncidence dans l'utilisation du terme « fonction ». En fait, quand Merton parle de l'étude des fonctions manifestes, il parle d'une étude dont l'objectif est de « *déterminer si une pratique instituée dans un but donné atteint pratiquement ce but* »⁴, c'est-à-dire si cette pratique se déroule dans l'objectif que les individus concernés leur ont manifestement fixé. Cela rejoint davantage la définition que I. Supicic formule à propos des *utilisations* sociales de la musique, et pas celle des *fonctions sociales*, d'autant plus que la définition qu'il avance à propos de ces dernières se rapproche clairement des fonctions latentes définies par Merton.

Mais il y a des différences plus profondes entre ces deux approches. En reprenant en partie la remarque faite par C. Javeau concernant les limites du fonctionnalisme, il faudrait se demander également si la définition de I. Supicic, en parlant des *significations sociales* – qui seraient, rappelons-le, non directement

¹ Javeau, Claude : *Leçons de sociologie*, Paris, Meridiens Klincksieck, 1988, p. 163.

² Merton, R.K. : « L'analyse fonctionnelle en sociologie », dans *Éléments de théorie et de méthode sociologique* ».

³ Ibid.

⁴ Ibid. Souligné par nous.

observables - rejoint celle développée par R.K. Merton à propos des fonctions sociales latentes. Nous devons attirer l'attention, d'abord, sur le fait que pour le sociologue américain le concept de fonction latente sert à rappeler que certains comportements « *peuvent remplir une fonction pour le groupe, malgré le fait que celle-ci se révèle complètement éloignée du but déclaré du comportement en question* »¹. En outre, dans les exemples fournis par R.K. Merton l'étude desdites fonctions s'organise autour des rapports symboliques, physiques ou économiques qui s'établissent au sein du groupe concerné, mais sans forcément approfondir au sujet de la genèse de ces rapports ni des raisons de la prépondérance de certains éléments au détriment d'autres. Ainsi, dans un des exemples les plus connus, le sociologue américain affirme que grâce au concept de fonction latente, il est possible d'aborder le rituel de la pluie des Hopi afin d'examiner « *non pas les conséquences que cette cérémonie a pour les dieux de la pluie ou pour des phénomènes météorologiques observables, mais pour le groupe qui l'effectue* »². Ce qui lui permet d'affirmer que « *tel que Durkheim et d'autres avec lui l'ont longtemps signalé, ce genre de rituels a une signification par l'intermédiaire de laquelle l'expression collective fournit les sentiments qui [...] s'avèrent être fondamentaux pour l'unité du groupe* »³.

Il n'est pas question ici, bien évidemment, de nier la contribution et les mérites de l'approche fonctionnaliste de R.K. Merton, mais de rappeler les limites qui ont été consignées à leur propos en ce sens que « *l'idée de fonction implique tout simplement la constatation de la façon dont une institution "fonctionne" dans le système social auquel elle appartient* »⁴. En fait, quand R.K. Merton fait référence aux significations à travers lesquelles les cérémonies religieuses mentionnées par Durkheim assurent la cohésion sociale, il met l'accent sur un seul des aspects soulignés par Durkheim. En effet, il est vrai que dans *Les formes élémentaires de la vie religieuse* Durkheim affirme que c'est à la sociologie d'éclaircir les croyances et les pratiques religieuses « *déconcertantes* », en précisant que « *sous le symbole, il faut*

¹ Merton, R.K : From Robert K. Merton, *Social Theory and Social Structure*. Glencoe, IL: Free Press, 1957, p. 83. (« *Given the concept of latent function, however, we are reminded that this behavior may perform a function for the group, although this function may be quite remote from the avowed purpose of the behavior* »). C'est nous qui traduisons.

² Ibidem. (« *But with the concept of latent function, we continue our inquiry, examining the consequences of the ceremony not for the rain gods or for meteorological phenomena, but for the groups which conduct the ceremony* »). C'est nous qui traduisons.

³ Ibidem. (« *As among others long since indicated, such ceremonials are a means [significations] by which collective expression is afforded the sentiments which, in a further analysis, are found to be a basic source of group unity* ») C'est nous qui traduisons.

⁴ Grawitz, Madeleine : *Méthodes des sciences sociales*, Paris, Dalloz, 2001, pp. 426.

savoir atteindre la réalité qu' [elles figurent] et qui lui donne sa signification véritable »¹. Il est vrai aussi que pour lui ces croyances et ces pratiques « traduisent quelque besoin humain »². On peut penser ainsi à la critique avancée par C. Javeau à propos des liens entre *fonctions* et *besoins*, les deux notions étant associées à la limite dans une relation tautologique : « la fonction répond à une exigence de fonction »³. Mais Durkheim signale également que « toutes les fois [...] qu'on entreprend d'expliquer une chose humaine, prise à un moment déterminé du temps [...] il faut commencer par remonter jusqu'à sa forme la plus primitive et la plus simple, chercher à rendre compte des caractères par lesquels elle se définit à cette période de son existence, puis faire voir comment elle s'est peu à peu développée et compliquée, comment elle est devenue ce qu'elle est au moment considéré »⁴. C'est en ajoutant cette dimension historique que la démarche sociologique peut alors aspirer à une explication visant non seulement le *fonctionnement* d'une telle ou telle organisation, mais aussi les possibles *causes* qui l'engendrent et la définissent. C'est pourquoi Durkheim insiste à ce sujet sur le fait que « nous ne pouvons arriver à comprendre les religions les plus récentes qu'en suivant dans l'histoire la manière dont elles se sont progressivement composées [...] Seule [l'histoire] nous permet de résoudre une institution en ses éléments constitutifs, puisqu'elle nous les montre naissant dans le temps les uns après les autres »⁵.

En ce qui concerne notre étude, il est évident que la configuration de notre objet exige la prise en considération de cette perspective historique. Etant donné que l'émergence et le sommet de popularité des MIA en France s'insèrent dans un passé récent qui s'étale entre les années 1950 et 1970, les témoignages que nous avons pu recueillir parmi des musiciens et des passionnés directement concernés restent

¹ Durkheim, Emile : *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, Le livre de poche, 1991, p. 41.

² Ibidem.

³ « Le concept de fonction est nécessairement lié à celui de besoin, comme Talcot Parsons l'exprime lui-même : "la fonction d'un système vivant correspond à un ensemble d'activités destinées à répondre à un besoin ou à des besoins du système en tant que système". Etant donné que le système social, reposant sur les interactions entre individus de chair et de sang, est un système vivant, on en vient à s'interroger sur l'idée même de besoin. Or, celle-ci est rien moins que claire. Si manger, boire, dormir, évacuer, peuvent être sans peine considérés comme des besoins fondamentaux, leur traduction en termes sociaux (les repas, les beuveries, la réglementation du sommeil, le codes de pudeur) ne laisse pas d'en masquer la nature véritable. Que dire alors de « besoins » comme : apprendre, se divertir, participer à la vie politique, obéir, etc. ? Selon le mode d'organisation d'un système donné, ces divers besoins apparaîtront ou n'apparaîtront pas comme des « exigences fonctionnelles ». Ce qui nous conduit à une tautologie : la fonction répond à une exigence de fonction » (Javeau, C.: Op. cit. pp. 163-164).

⁴ Durkheim, op.cit., p. 43.

⁵ Ibid., p. 42.

insuffisants, en dépit de leur inestimable valeur, pour reconstituer l'évolution et la logique globale du phénomène. Il est important de signaler, dans ce sens, que même si les MIA restent présentes de nos jours en France, une étude basée exclusivement sur cette présence aurait forcément un tout autre objectif que le nôtre. Considérons par exemple le cas de Los Calchakis, ensemble fondé dans les années 1960 et dont la carrière reste ininterrompue jusqu'aujourd'hui : que ce soit par la publication de disques ou par un agenda de concerts bien rempli, ce groupe pourrait se prêter *a priori* à une étude sociologique centrée sur son activité en France dans l'actualité. Mais étant donné le cadre dans lequel leur activité a lieu de nos jours - qui diffère substantiellement de celui dans lequel ce groupe évoluait dans les années 1960 ou 1970 - une telle étude devrait plutôt avoir comme objet les cycles de concerts saisonniers en tant que « pratique » (notamment ceux organisés par des organismes municipaux), ou bien elle devrait chercher à déceler la signification sociale des festivals de musiques latino-américaines ou de musiques « du monde » en France. Dans notre étude, en revanche, nous nous intéressons aux représentations et aux fonctions sociales qui ont pu animer en France le goût pour les MIA à une époque où leur apparition et leur popularité constituaient un phénomène social à part entière, ce qui a permis dans une grande mesure, l'exploitation commerciale de ces musiques jusqu'à aujourd'hui.

Cela dit, situer historiquement la présence des MIA en France n'est pas pour autant une tâche facile. A l'absence d'études s'y étant consacré il faut ajouter le fait que le corpus de documents est assez dispersé et hétérogène, sans oublier la difficulté dans ces cas de proposer systématiquement une argumentation chiffrée (notamment en ce qui concerne les volumes exacts de ventes). Néanmoins, la cohérence qui se dégage de ces différentes preuves et les précieuses informations et pistes apportées par les musiciens rencontrés – notamment Guillermo de la Roca (1929) et Carlos Benn-Pott (1924) - nous ont permis de configurer un panorama suffisamment documenté pour pouvoir comprendre la manière dont les MIA se sont intégrées à la société française.

Bien évidemment, la compréhension globale du phénomène, surtout si on veut l'aborder aussi dans sa dimension symbolique, ne peut exister dans cette perspective historique. Nous allons profiter, dans la quatrième partie de cette étude, de l'activité actuelle du groupe Los Calchakis pour accéder à des personnes directement concernées, par le passé, par ces musiques. Ainsi, par l'intermédiaire

d'entretiens semi-directifs nous donnerons la parole à des personnes pour qui assister *aujourd'hui* à un concert de musiques « des Andes » reste étroitement lié à l'évocation d'un *passé* individuel et collectif dont ces musiques pourraient être le catalyseur. Dans ce passé, justement, où le goût pour les MIA s'alliait à des comportements sociaux et à des motivations plus réguliers et en résonance avec le contexte social de l'époque.

Le concept de fonction latente développé par R.K. Merton conserve son utilité pour constater les implications profondes des individus en tant que composants d'un ensemble social majeur, mais uniquement dans la mesure où le cadre social initial est considéré comme une sorte de point de départ immobile, et non pas comme un élément participant de la dynamique du phénomène abordé. De ce fait, si nous croyons pertinent de retenir certains éléments de la définition de *fonction sociale* de la musique donnée par I. Supicic c'est parce que, d'une part, nous sommes persuadé que le phénomène social qui nous intéresse ne saurait s'expliquer par le seul concours d'une approche fonctionnaliste, ou à la limite, *interactionniste*; et parce que, d'autre part, nous considérons que sa définition s'éloigne d'une approche fonctionnaliste stricte, pour se rapprocher des études qui considèrent le phénomène musical en tant que « fait musical total ».

1.2.3 Musiques d'inspiration andine et « fait musical total »

D'après ce que nous avons vu dans le chapitre précédent, notre intérêt pour la définition de fonction sociale de la musique proposée par I. Supicic se résume principalement à deux aspects. D'une part, il s'agit d'une approche qui donne une place importante à la dimension historique du phénomène musical : c'est en fonction d'une observation qui s'occupe aussi de l'évolution diachronique des phénomènes musicaux que ce sociologue ébauche l'étude de changements de fonction sociale à l'intérieur même des genres étudiés¹. D'autre part, I. Supicic modèle sa définition tout en insistant particulièrement sur l'appartenance de la

¹ « *Des pièces de musique autrefois considérées comme musique de divertissement, telles les chansons polyphoniques du XVIème siècle, sont écoutées aujourd'hui comme de la musique sérieuse tandis que des œuvres musicales aux fonctions sacrées, telles celles de Bach, sont écoutées aujourd'hui comme de la musique de concert* ». Supicic, I.: « Les fonctions sociales de la musique »..., op.cit., pp. 176-177.

musique à une totalité sociale plus vaste. L'auteur s'exprime clairement à ce sujet, en signalant, par exemple, que l'événement musical n'est pas un événement réduit au musical « pur », et que si la musique présente indéniablement des spécificités en tant qu'objet social, « *cela ne veut pas dire pour autant qu'elle n'existe que pour soi-même ou de par soi-même* »¹. De ce fait *l'événement musical*, selon les termes de ce sociologue, se modèle dans toute la complexité du social, et se trouve ainsi « *entouré d'un système d'organisation sociale, qui régularise les interrelations et les activités des membres des différents groupes sociaux concernés par lui [...] d'autant plus qu'ils participent plus au moins à la même mentalité, aux mêmes goûts fondamentaux, à des conceptions esthétiques et à des besoins culturels similaires* »².

C'est notamment en fonction de cette intégration à caractère polyvoque, c'est-à-dire à la perspective d'une société considérée, comme nous l'avons indiqué plus haut, « *dans leur totalité, et non seulement dans une de leurs parties, telle une classe sociale ou un groupe social quelconque* »³, que nous pouvons établir un lien entre l'approche développée par I. Supicic et une conception de la musique qui la considère comme *fait musical total*.

Le concept de *fait musical total*, formulé dans les années 1970 par le linguiste et sémiologue Jean Molino⁴, prend ses sources dans le concept de *fait social total* construit par Marcel Mauss. J. Molino souligne le fait que les manifestations musicales atteignent une multiplicité de dimensions inscrites dans le social, et deviennent en quelque sorte inséparable des éléments relevés par ces dimensions. C'est pourquoi il estime que « [...] *les phrases de Marcel Mauss valent autant pour la musique que pour le don : "les faits que nous avons étudiés sont tous, qu'on nous permette l'expression, des faits sociaux totaux ou, si l'on veut –mais nous aimons moins le mot– généraux : c'est-à-dire qu'ils mettent en branle, dans certains cas, la totalité de la société et de ses institutions [...]. Tous ces phénomènes sont à la fois juridiques, économiques, religieux, et même esthétiques, morphologiques, etc."* »⁵. Inspiré par cette conception du fait social total, J. Molino va penser à une perspective d'analyse qui considère le fait

¹ Ibid., p.176

² Ibid., pp. 174-175

³ Ibid., p. 181.

⁴ Molino, Jean : « Fait musical et sémiologie de la musique », dans *Musique en jeu*, n°17, Seuil, Paris, 1975, pp. 37-62.

⁵ Op.cit., p. 38. Les propos de Mauss sont issus de Mauss, Marcel, *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1950, p. 274.

qu'« il n'y a [...] pas une *musique*, mais des *musiques*, pas la *musique*, mais un *fait musical* »¹.

Outre ce renvoi aux sociétés globales, le concept de *fait musical total* suppose la coexistence de trois dimensions dans la configuration de tout phénomène musical, tout en insistant sur leur intégration au niveau du symbolique. C'est ainsi que pour J. Molino toute définition ou toute étude visant l'analyse de l'« objet » musical ne peut être envisagée sans le considérer dans « *son triple mode d'existence : comme objet arbitrairement isolé, comme objet produit et comme objet perçu* »². C'est en fonction de cette *tripartition* du fait musical - dont chacune des dimensions deviendra respectivement le *niveau neutre*, le *niveau poétique* et le *niveau esthétique* - que J. Molino affirmera la correspondance à son tour entre musique et fait symbolique.

Sans vouloir nous impliquer dans la discussion sémiologique qu'il entame dans son article à propos de la polysémie du concept de symbole, nous nous bornerons à souligner ici que J. Molino affirme que le point de départ de toute définition du symbolique est son caractère relationnel, et qu'en ce sens il y est toujours question de « *la notion de représentation ou évocation* »³ opérante à travers le symbole, ou encore « *de ce caractère propre de renvoi qui lui est attribué* »⁴. C'est pourquoi, de même que pour les faits musicaux, « *il n'est pas possible de découper, de réduire en unités et d'organiser un " objet " symbolique qu'en se fondant sur les trois dimensions qu'il présente nécessairement* »⁵.

Cette approche se révèle ainsi l'une des voies possibles pour aborder le phénomène musical en tant que fait social total, d'autant plus que si des difficultés se présentent à définir la musique d'un point de vue sociologique, c'est précisément parce qu'« *il s'agit d'un objet social qui est à la fois produit, créé et perçu et que les interrelations de ces différents paliers de la vie musicale ne sont pas univoques* »⁶.

Or, pour que la pertinence de cette proposition théorique devienne en plus une proposition d'ordre méthodologique, il est indispensable de spécifier le sens particulier que nous allons donner à cette tripartition dans notre étude ainsi que les outils dont nous nous servons pour « saisir » ce triple mode d'existence et lui donner une cohérence d'ensemble.

¹ Ibidem. C'est l'auteur qui souligne.

² Ibid., p.37.

³ Ibid., p.45.

⁴ Ibid., p.46.

⁵ Ibid., p.47.

⁶ Green, A.M., op.cit., p.184.

En considérant la présence des MIA comme un fait musical total, nous essayerons de l'aborder à travers sa triple condition, en tant qu'objet « sonore » isolé, en tant que « produit » et en tant qu'objet « perçu ». Toutefois, force est d'admettre que si l'existence de la musique en tant que fait social total semble incontestable, il reste impossible pour le chercheur d'accéder à ce phénomène dans toute la « réalité » de sa totalité. D'une certaine manière il s'agit tout simplement de l'inachèvement essentiel du travail sociologique souligné par Max Weber, en ce sens où « *même avec les meilleurs méthodes, le mode sensible est infini et [...] aucune science ne pourra l'épuiser* »¹. Par conséquent, si nous ne nous consacrons pas ici à l'étude ni à la réception, ni à la production ni au niveau « neutre » des MIA en France séparément l'une de l'autre, nous ne prétendons pas non plus fournir une explication intégrale, au sens webernien mentionné ci-dessus, de leur existence en tant que fait social total. Notre intention est plutôt de témoigner de cette dimensionnalité multiple à partir de la confrontation de certains éléments appartenant à chacun des trois niveaux mentionnés - de ces « paliers en profondeur » qui caractérisent, selon Gurvitch, le fait social total². Ce faisant, nous espérons au moins rendre compte de la complexité du tissu social sous-jacent à tout phénomène musical, dans ce sens où il reste « *non seulement inséparable d'une totalité sociale plus large, mais [il] implique toute une série de rapports et de médiation de nature sociale* »³. D'où la préoccupation exprimée par J. Molino il y a déjà plus de trois décennies mais qui nous semble toujours pertinente et d'actualité : dans la compréhension du fait musical total, « *il est certain que la grande question est aujourd'hui l'articulation des trois analyses* »⁴ associées aux trois niveaux le composant.

Au risque de réveiller une certaine méfiance - tant le terme a été manié, controversé et semble à présent dépassé - nous pouvons dire que notre démarche aura une inspiration structuraliste, mais strictement dans le sens méthodologique voulu par Claude Lévi-Strauss. C'est dire que, compte tenu de la complexité infinie des faits sociaux et de l'impossibilité de la démarche sociologique d'en rendre compte à part entière, nous choisirons certains éléments qui nous semblent pertinents dans chaque niveau de la tripartition suggérée par J. Molino, afin

¹ Grawitz, Madeleine, op.cit., p.107 (à propos de l'ouvrage *Le savant et le politique* [1919] de Max Weber).

² Gurvitch, Georges : « Objet et méthode de la sociologie », dans *Traité de Sociologie*, Tome 1, PUF, Paris, 1967, p. 21.

³ Supicic, I., op.cit., p. 174.

⁴ Molino, Jean : « Fait musical et sémiologie de la musique », op.cit., p. 43.

d'observer leur interdépendance et de proposer ainsi une sorte de maquette témoignant de la totalité sociale impliquée dans le fait musical qui nous intéresse. Si cette « maquette » ne correspond pas, bien évidemment, à la notion de structure construite par C. Lévi-Strauss en anthropologie, nous pouvons pourtant valider à son égard ce que le célèbre anthropologue a dit de cette dernière: « [...] *la notion de structure sociale ne se rapporte pas à la réalité empirique, mais aux modèles construits d'après celle-ci* », et dans ce sens « *les recherches de structure ne revendiquent pas un domaine propre, parmi les faits de société ; elles constituent plutôt une méthode susceptible d'être appliquée à divers problèmes ethnologiques* »¹.

Notre objet d'étude, rappelons-le, est l'émergence et la popularité gagnée par les MIA en France entre les années 1950 et 1970. Dans notre hypothèse provisoire nous avons avancé l'idée que si ces musiques avaient été si bien accueillies en France c'est parce qu'elles s'accordaient probablement à un imaginaire préalable du monde « andin » qui les rendaient socialement intelligibles, en les associant plus largement aux rapports que la société française entretenaient avec l'« altérité » latino-américaine. Il est donc évident pour nous qu'il faut considérer que les MIA n'ont pas vécu cette popularité *en dépit* des modifications qu'elles présentent par rapport aux musiques « andines » élaborées en Amérique du Sud, mais *en fonction* de cet écart.

Pour essayer de rendre compte de ce phénomène en tant que fait musical total, nous avons envisagé de l'étudier en sélectionnant certains éléments concernant le matériau musical, la réception et la production des MIA en France, dans le but de souligner l'interdépendance profonde qui s'établit entre ces trois dimensions et la spécificité qui en résulte.

Du point de vue strictement sonore, nous mettrons ainsi l'accent sur les éléments des MIA qui présentent d'importantes modifications par rapport aux modèles sud-américains qui ont inspiré les musiciens concernés (au niveau rythmique, mélodique, harmonique ou instrumental).

Du point de vue *poïétique*, nous aborderons surtout le processus de construction des MIA au cours de trois décennies (à partir des années 1950), ce qui nous

¹ Lévi-Strauss, Claude : *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1974 (1958), pp. 331 et 332. C'est nous qui soulignons.

permettra de fournir la perspective historique nécessaire pour accéder aux éléments constitutifs de ce phénomène et à leur évolution dans le temps¹.

Du point de vue *esthétique*, finalement, probablement l'aspect le plus complexe à attaquer, nous essayerons de déceler la signification sociale de la réception des MIA grâce aux témoignages que nous avons pu recueillir auprès de quelques passionnés de ces musiques.

Or, nous avons dit que l'articulation de ces trois dimensions s'avère indispensable pour rendre compte de l'intégralité du phénomène. Nous verrons que des éléments tels que l'interprétation musicale au sens large – les manières de chanter, de s'habiller, de se *montrer* face un public - ou bien la présence du disque en tant qu'objet polysémique, constituent précisément des objets sociaux qui s'installent dans les interstices laissés par la construction théorique des trois dimensions en question. Dans ce sens, ils témoignent, peut-être mieux que n'importe quel autre élément, du caractère non univoque et « total » du phénomène musical ainsi que du fait que « dans la réalité socio-musicale tous ces éléments s'interpénètrent »².

¹ Dans cette démarche nous resterons particulièrement attentifs aux carrières de musiciens et de groupes emblématiques (*Los Incas*, Guillermo de la Roca, *Los Calchakis*), afin d'illustrer, avec celles-ci, la richesse des contacts entre individus d'origines et d'horizons divers qui ont permis l'apparition des MIA en France, dans un cadre sociohistorique bien précis.

² Supicic, I., op.cit., p. 175.

1.3 Pour un traitement sociologique des musiques d'inspiration andine : les enjeux sociologiques de l'altérité.

1.3.1 Introduction

Après avoir présenté les textes qui s'occupent, ne serait-ce qu'indirectement, de l'objet qui nous intéresse et après avoir défini le cadre théorique général qui préside notre conception du phénomène musical, nous sommes en mesure de travailler à présent sur des concepts théoriques spécifiques aux qualités de notre objet d'étude. Tout d'abord il est nécessaire de souligner que, si la popularité des MIA en France au tournant des années 1960-1970 « *n'aurait pas été possible sans une construction identitaire du latino-américanisme* »¹, cette construction a été édifiée en bonne partie en fonction d'une double rencontre qui s'est matérialisée pour l'essentiel dans des cabarets-café du Quartier Latin : d'une part, entre latino-américains -musiciens ou non- venus de différents pays du continent, et d'autre part, entre tous ces latino-américains et des musiciens et des auditeurs français. Bien évidemment, cette rencontre a eu lieu tant dans une situation « réelle » de contact culturel que sur un plan symbolique. Dans ce sens, l'apparition et le développement des MIA en France sont le résultat de la confrontation d'un univers culturel « français » - ou plus largement européen - avec les représentations associées à un univers culturel « andin » - ou plus largement, latino-américain.

Il ne faut pas oublier à ce propos que toute rencontre, que ce soit d'individus ou de collectivités, implique incontestablement un acte de *connaissance*. Alors, nous sommes convaincu que la diffusion et la réception en France des MIA non seulement font partie de cet acte de connaissance, mais encore que leur étude peut nous aider à mieux comprendre les rapports symboliques qui sont à la base de la

¹ Plisson, Michel: "Les musiques d'Amérique latine et leurs réseaux communautaires", dans: *Les Musiques du Monde en question*, 1999, p. 128.

connaissance – ou de la re-connaissance, ou de la mé-connaissance - en France d'un univers culturel considéré « autre ». Il est donc nécessaire de préciser le sens que nous allons donner au concept d'altérité que nous avons utilisé jusqu'à présent dans un sens large, et surtout de le travailler d'un point de vue sociologique ; c'est-à-dire de le doter d'un sens qui le rend sociologiquement utilisable.

Or, qui dit altérité dit aussi « identité » et « différence », et la perspective sous laquelle nous souhaitons placer la notion d'altérité ne saurait se passer de la dialectique qui s'établit entre ces deux dimensions. C'est pourquoi, mis à part les rapports individuels ou psychiques qui opposent les catégories du *je* et de *l'autrui*, il faut considérer qu'au niveau collectif la construction de l'altérité s'étale sur plusieurs niveaux du social, délimitant et réédifiant à chaque fois les contenus et les frontières de ce qui est considéré « semblable » ou « différent ». Pour aborder la question de l'« Autre » à partir de la conquête de l'Amérique, T. Todorov explique, par exemple, qu'il est toujours possible de penser cette altérité comme une problématique résultant des rapports entre un certain *nous* et un groupe social concret auquel nous n'appartenons pas, indépendamment du fait que « *ce groupe [...] peut être intérieur à la société : les femmes pour les hommes, les riches pour les pauvres, les fous pour les "normaux" ; ou lui être extérieur, une autre société, donc, qui sera, selon le cas, proche ou lointaine* »¹.

Sur quels paliers s'est donc édifiée la construction de l'altérité latino-américaine en France dans les années 1950, 1960 ou 1970 ? Quels sont les critères sur lesquels a été construite et gérée la différence entre un *nous* français et un *autre* « andin » ? Bien évidemment nous ne sommes pas en mesure de répondre à ces questions dans le cadre de notre étude, mais nous pouvons pourtant avancer que, s'il est vrai que la présence plus marquée des MIA en France pendant ces années coïncide avec l'arrivée relativement significative d'immigrants latino-américains, cette immigration restera quantitativement marginale, notamment si on la compare avec celles provenant des pays des continents africain ou asiatique. Un historien comme F.-X. Guerra, par exemple, peut ainsi considérer que « *l'importance de la colonie latino-américaine ne se mesure pas à son importance numérique en France mais à son influence sur les pays d'origine* »².

¹ Todorov, Tzvetan: *La conquête de l'Amérique*, Paris, Editions du Seuil, 1982, p. 11.

² Guerra, François-Xavier: « La lumière et ses reflets : Paris et la politique latino-américaine », dans Kospi, A. et Mares, A., *Le Paris des étrangères*, Paris, Imprimerie Nationale, 1989, p. 172.

Or, sans nier l'existence de genre d'influence¹, l'explication de la présence des MIA en France ne saurait aucunement se limiter à un tel renvoi, sous prétexte du caractère restreint ou dispersé de l'immigration latino-américaine. En revanche, il est vrai que l'apparition et la popularisation de ces musiques en France relève moins du contact entre deux « populations » en présence, au sens démographique du terme, qu'à l'incorporation, sur un plan symbolique, des différences qui sustentent la singularité et l'altérité des MIA au sein de la société française. Cet aspect du phénomène, d'ailleurs, est un des éléments qui nous permettra de préciser la spécificité de notre objet d'étude, car c'est ainsi que nous pourrions situer l'insertion de ces musiques en France par rapport à d'autres manifestations musicales étrangères, comme celles provenant du Maghreb ou d'autres régions du continent africain. Comme l'a suggéré L.-J. Calvet, l'altérité des peuples « andins », qui n'ont pas connu une histoire coloniale les attachant à la France, possède forcément un sens différent de celle construite autour de populations et des cultures issues des anciennes colonies françaises.

Bien évidemment, une telle approche ne compromet pas non plus la prise en considération des enjeux qui relèvent des liens entre le collectif et l'individu. Il s'agit seulement d'insister par là sur le fait que l'image, ou plus précisément les *représentations* individuelles qui portent sur un autre individu, sur un autre groupe social, sur une autre nation ou sur une autre culture, sont loin d'obéir exclusivement aux critères qui concernent les individus en tant qu'entités isolées, ou les populations sous un critère exclusivement démographique. Ces représentations s'inscrivent aussi et surtout dans une dimension propre au social. Autrement dit, la construction de cette altérité répond également aux représentations que ces groupes ou ces cultures se font les unes des autres, et que s'il s'agit de représentations *sociales*, c'est parce qu'elles « *ne résultent pas seulement des perceptions et des projections individuelles mais [parce] qu'elles s'ancrent dans un imaginaire social, fruit de l'histoire et des rapports entre groupes ethniques ou nationaux* »². C'est dans ce sens que nous adhérons à l'idée que « *ni les structures (globales ou partielles) ni à plus forte raison les multiples organisations, n'expriment jamais le phénomène social global* », et cela « *non*

¹ Nous avons déjà vu, par exemple, que la création de certaines musique « andines » en Amérique Latine a parfois été la conséquence, entre autres, des échanges opérés en France entre musiciens originaires de différents pays de l'Amérique Latine. Nous reviendrons largement sur ce point dans la troisième partie de notre étude.

² Ladmiral, Jean-René; Lipianski, Marc: *La communication interculturelle*, Paris, Armand Colin., p. 199.

seulement parce que celui-ci est supra-fonctionnel par excellence, mais encore parce qu'il est le plus mouvant et le plus riche de toutes les infrastructures macrosociologiques »¹.

Dans les chapitres qui suivent nous examinerons donc ces trois éléments qui circonscrivent et fixent, d'une certaine manière, la présence des MIA, à savoir: la *rencontre* entre deux univers culturels, les *représentations sociales* qui déterminent ou qui dérivent de cette rencontre, et la construction et l'usage de l'*altérité* qui en résultent.

1.3.2 Altérité et Musiques d'inspiration andine

1.3.2.1. Les MIA en France : objet d'acculturation ?

Le fait de situer le phénomène des MIA en France dans le cadre d'une rencontre entre deux univers culturels, nous oblige à considérer la possibilité de l'analyser à la lumière d'une des notions classiques destinées à rendre compte des contacts et d'échanges culturels, celle de l'*acculturation*.

Cette notion a été proposée en anthropologie en 1936 par Robert Redfield, Ralph Linton et Melville Herskovits, qui l'ont définie comme l'« *ensemble des phénomènes qui résultent du contact direct et continu entre des groupes d'individus de cultures différentes avec des changements subséquents dans les types culturels de l'un ou des autres groupes* »². Mis à part le fondamental apport pratique, théorique et méthodologique de cette première définition dans le cadre de l'anthropologie américaine, la notion d'acculturation est restée circonscrite, pour l'essentiel, à son application dans le domaine des seuls faits « culturels ». Or, la mise en avant de ces limites ainsi que le dépassement des perspectives fixées par cette anthropologie « culturelle » sont dues en grande partie à l'œuvre de Roger Bastide. Ce dernier, sans abandonner forcément la définition donnée par R. Redfield, R. Linton et M. Herskovits, met l'accent sur le fait qu'en valorisant la notion de « culture » au détriment de celle de « société », une telle approche engage « *l'absence de comparaison entre les données de l'histoire et celles de l'ethnographie –et, dans ce dernier*

¹ Gurvitch, Georges : *Traité de sociologie...* op.cit. p. 154.

² R. Redfield, R. Linton et M. Herskovits: « Memorandum for the study of acculturation », dans: *American anthropology*, vol. 38, 1936, pp. 149-152., p. 150.

domaine, la tendance à réduire les faits sociaux à des simples traits culturels qui peuvent être échangés [...] au lieu de considérer ces faits sociaux pour ce qu'ils sont en réalité : les cadres à l'intérieur desquels les divers échanges se produisent »¹.

Ce changement de perspective se traduira, entre autres, par l'intégration des situations sociales de contact entre populations, de sorte que, comme le signale Georges Balandier – cité par R. Bastide - « le contact et ses effets ne peuvent être compris qu'à la condition d'être replacés dans des "ensembles", c'est à dire dans les totalités sociales qui les encadrent, les orientent et les unifient »². Ce rapprochement à l'idée du fait social total permet donc d'expliquer des processus d'intégration, d'accommodation ou de compétition entre différents groupes dans une dimension sociale plus large, ou plutôt dans une dimension où le social est susceptible de jouer un rôle prépondérant et prédéterminant sur les échanges culturels. Dans l'introduction de son livre *Les Amériques noires*, par exemple, R. Bastide peut s'interroger à propos de son sujet dans les termes suivants: « [...] lorsque le noir est devenu un citoyen, alors la question s'est posée de savoir s'il pouvait être ou non intégré dans la nation : était-il assimilable, capable de devenir " anglo-saxon", ou « latin » à part entière ? Ou bien [...] avait-il une « culture » étrangère, des mœurs différentes, des modes de penser qui empêcheraient [ou] offraient de sérieux obstacles, à son incorporation dans la société occidentale? »³. Autrement dit, les processus d'acculturation ne sont pas seulement le résultat des échanges culturels entre communautés, mais ils dépendent aussi des « cadres sociaux de l'acculturation », de la configuration sociale qui oriente les interactions entre groupes issus de cultures différentes. Les échanges culturels seraient ainsi déterminés, en quelque sorte, par la conformation sociale des groupes en interaction.

Or, il est important de souligner que cette perspective est construite en fonction du rôle ambivalent qu'y joue l'individu. D'une part, Bastide met en avant le fait que « ce ne sont jamais des cultures qui sont en contact, mais des individus »⁴, et qu'à ce titre chacun d'entre eux « réagit différemment aux stimuli qui lui viennent des individus porteurs d'autres civilisations »⁵. D'autre part, les réactions des individus ne s'étalent pas dans une gamme infinie de possibilités, et il faut toujours prendre en compte que, d'un point de vue social, ils ne sont pas des êtres indépendants, mais qu'« ils

¹ Bastide, Roger : *Acculturation*, dans Encyclopédie Universalis.

² Ibidem.

³ Bastide, R. : *Les Amériques Noires*, Harmattan, Paris, 1996, p. 22.

⁴ Bastide, Roger : *Anthropologie appliquée*, Payot, Paris, 1971, pp. 49.

⁵ Bastide, R. : *Acculturation...* op.cit.

sont en interrelation dans des réseaux complexes de communication, de domination-subordination, ou d'échanges égalitaires ; ils appartiennent à des institutions, qui ont des règles d'action, des normes, et une organisation. Ce qui fait que les interpénétrations des deux civilisations en présence suivent les réseaux de ces interrelations, ou ceux des rapports entre les institutions »¹.

Bien que développée dans les années 1960 et 1970 en anthropologie et en sociologie pour donner des réponses à des problématiques dérivées de confrontations directes et continues entre populations de cultures différentes, cette approche fournit des pistes de réflexion pertinentes dans le cadre de notre recherche. Tout d'abord il est intéressant de confronter notre objet d'étude aux principes relevés par R. Bastide concernant l'écart qui sépare les caractéristiques culturelles des sociétés en contact². R. Bastide indique par exemple que « *plus la forme d'un trait culturel est "étrange" donc éloignée des formes des traits culturels de la civilisation receveuse, et plus son acceptation sera difficile* »³. Ceci s'expliquerait par la difficulté à réinterpréter ce trait culturel aux yeux de la culture « receveuse », c'est-à-dire, par la difficulté d'attribuer d'anciennes significations à des éléments nouveaux – matériels, institutionnels ou symboliques - ou bien à changer la signification des éléments déjà présents dans une société par l'introduction de nouvelles valeurs⁴.

Si l'utilisation de catégories telles que « culture receveuse » ou « culture donneuse » n'est pas adaptée au sujet de notre recherche, il est pourtant pertinent de vérifier, par exemple, si les caractéristiques au niveau du matériau sonore des MIA ont pu faciliter leur acceptation par le public français – comme le suggère J-L. Calvet - ainsi que leur « réinterprétation » dans le cadre de la société française. En effet, les caractéristiques mélodiques, harmoniques et organologiques des musiques qui nous occupent, bien que présentant des particularités associées de près ou de loin à un univers musical non européen, restent sur plusieurs aspects directement associées à un univers musical occidental contemporain, ou plus exactement au système tonal occidental. D'un point de vue mélodique, par exemple, la tendance à l'utilisation de gammes pentatoniques à tons entiers d'une partie des MIA va

¹ Ibidem.

² La plupart d'entre eux soulignés déjà par l'anthropologie « culturelle ».

³ Bastide, R. : *Anthropologie appliquée*, op.cit. pp. 51.

⁴ Bastide adhère à la définition de réinterprétation donnée par Herkovits : « ...processus par lequel d'anciennes significations sont attribuées à des éléments nouveaux ou par lequel de nouvelles valeurs changent la signification culturelle des formes anciennes » (Bastide, R. : *Acculturation...*, op. cit.) L'exemple que donne R. Bastide est celui des « Noirs du Nouveau Monde », qui ont réinterprété leur polygamie traditionnelle en ayant une épouse « légitime » au même temps qu'une ou plusieurs « maîtresses ».

rarement heurter les oreilles « occidentales », fondamentalement parce que les notes qui composent ces gammes sont construites à partir des intervalles tempérés du système tempéré occidental. Autrement dit, les notes de tous les aérophones utilisés par les groupes de MIA vont sonner « juste » et les mélodies qu'ils jouent, construites sur des gammes pentatoniques, s'étalent ainsi sans difficulté sur des harmonisations tonales ou modales dérivées de musiques européennes. L'harmonie, en fait, constitue un trait des MIA dont la « réinterprétation » est particulièrement facile pour un public européen: pratiquement toutes les MIA diffusées en France depuis les années 1950 et jusque dans les années 1970 seront construites sur la base d'accords et d'enchaînements d'accords dérivés du système tonal occidental. L'utilisation des flûtes diverses -confectionnées, comme nous l'avons signalé ci-dessus, de sorte qu'elles sonnent « juste » - et *a fortiori* d'instruments tels que la guitare - d'origine incontestablement européenne - peuvent aussi avoir contribué à l'acceptation et « réinterprétation », dans le sens donné par R. Bastide, des MIA en France.

Nous avons vu, dans les chapitres précédents, que cette concordance pouvait être jugée défavorablement en France par ceux qui voyaient en elle le résultat d'une « adaptation » opérée consciemment par les musiciens latino-américains concernés dans le but de faciliter l'exploitation commerciale des MIA. Ce qui semble gêner G. Borrás, par exemple, est le fait que, d'après lui, les modifications vérifiables dans ces musiques auraient été réalisées dans le seul but d'obtenir une acceptation favorable en France, notamment d'un point de vue commercial. Dans cette perspective, ce ne sont pas les caractéristiques propres à ces musiques qui auraient facilité leur réception en France, mais le fait que ces caractéristiques auraient été consciemment altérées afin d'atténuer leurs éventuelles oppositions par rapport aux musiques occidentales. Elles auraient été *facilitées*, en quelque sorte afin d'être acceptées. Or, il convient de rappeler que s'il est vrai qu'en général les MIA n'exhibent pas de traits dont la « réinterprétation » en France aurait pu s'avérer extrêmement difficile, si ces musiques ont été « adaptées » aux oreilles occidentales, elles n'ont pas l'exclusivité de ce fait, car en réalité, ce genre d'adaptation est plus au moins présente dans toutes les musiques andines « métisses » ou « urbaines » des pays sud-américains concernés. En effet, dans des pays comme le Pérou ou la Bolivie, par exemple, l'utilisation d'aérophones qui donnent des échelles présentant des variations ou des « irrégularités » dans ses intervalles - dues souvent à l'utilisation de mesures

anthropométriques pour faire les trous ou à la courbure des instruments - reste pour l'essentiel circonscrite aux musiques de communautés indigènes éloignées des agglomérations urbaines¹. En revanche, dans le cas des musiques andines « métisses » et surtout celui des musiques andines « urbaines » la tendance est, depuis des décennies, à l'utilisation d'instruments tempérés².

En fonction de toutes ces remarques nous préférons orienter la discussion dans une toute autre direction. Notre intérêt sera de voir dans quelle mesure les caractéristiques sonores facilement « ré-interprétables » des MIA en France s'insèrent dans une réinterprétation symbolique plus large qui les rendaient plus intelligibles, malgré l'excédent d'altérité qu'elles comportent. Voire, en fonction de cette différence.

Nous verrons, dans la deuxième partie de cette étude, que selon l'époque et l'espace social concerné, les MIA et en général l'univers « andin » auront en France une connotation *triste, monotone, spirituelle, festive*, etc.; ils resteront associés aussi à la détresse de l'indien des Andes face à la domination du Conquistador, de son assujettissement au système de valeurs imposé par l'homme « blanc », ou tout simplement à l'idéal d'une existence communautaire en étroite communion avec la nature et avec le social. Il nous semble que ceci est intimement lié aux régularités qui

¹ Cf. Parejo-Coudert, Raphaël: « La flûte pinkuyllu des Provincias Altas du Cuzco (Pérou) : organologie et symbolique érotique d'un aérophone andin », dans: Journal de la société des américanistes [En ligne], 2001, p. 87, mis en ligne le 17 novembre 2005, Consulté le 11 février 2010. URL : <http://jsa.revues.org/index1850.html>. D'ailleurs, dans la tradition des études andines ces « irrégularités » seront longtemps été ignorées en tant que qu'éléments éventuellement constitutifs de l'esthétique musicale de certaines populations des hautes terres andines, et ce n'est qu'au début des années 1990 que certains ethnomusicologues commencent à s'intéresser à ce sujet. (Cf. par exemple, Turino, Thomas: « Del esencialismo a lo esencial: pragmática y signifiación de la interpretación de los sikuris puneños en Lima, *Revista andina*, n°2, Cuzco, 1992, et en France, Martinez, Rosalia : *Musiques du désordre, musiques de l'ordre : le calendrier musical chez les Jalq'a (Bolivie)* Thèse de doctorat : Université de Paris X-Nanterre, 1994).

² Comme nous l'avons suggéré dans les chapitres précédents, les rapports entre musiques andines « indigènes », « métisses » et « urbaines » dans les pays sud-américains concernés (notamment le Pérou) sont extrêmement complexes et inscrits dans une logique d'échanges particulièrement dynamique. Il ne faut pas oublier que la profondeur des syncrétismes entre l'univers précolombien et l'univers européen ont déterminé que, d'une part, des instruments à cordes tels que le harpe, le violon, le charango, de provenance clairement européenne, sont devenus dans certaines régions du Pérou profondément « traditionnels », et d'autre part, que indépendamment cette filiation les musiques qui leur sont associées constituent de fait des genres et des styles spécifiques à cet usage local. Nous allons exposer, dans la troisième partie de notre étude, les aspects de ce phénomène qui ont eu une incidence directe sur l'apparition et le développement des MIA en France. Cependant, nous tenons à mentionner ici, la thèse d'Enrique Pilco, consacrée au répertoire de chants en langue quechua de la Cathédrale de Cuzco. Cette étude est en fait l'une des dernières études consacrées à des manifestations musicales classées comme "métisses" que nous avons pu consulter, dont l'une des principales qualités est de privilégier la perspective des musiciens et de la communauté pour comprendre l'esthétique et le rôle social de ces musiques (*Des voix dans la pénombre, Le catholicisme cuzquéen à travers les hymnes religieux en quechua, Musique, religion et société dans les Andes du XXe siècle*, Th. Doc. [Dir. Mme Carmen Bernard], EHESS, Paris, Janvier 2010)

présenteraient, d'après R. Bastide, les processus d'acculturation: « *un trait culturel, quel que soit sa forme et sa fonction, sera d'autant mieux reçu et intégré qu'il pourra prendre une valeur sémantique en harmonie avec le champ des significations de la culture receveuse* »¹. Il ne s'agit donc pas ici de l'« étrangeté » ou du rapprochement de la forme d'un trait culturel, mais des *significations sociales* que celui-ci révèle.

Or, nous avons proposé, dans notre hypothèse provisoire, que si les MIA ont été si facilement acceptées et popularisées en France, c'est parce qu'elles s'accordaient à un imaginaire préalable de l'univers « andin » qui les rendait socialement *cohérentes* et *acceptables*. Il se peut que leur succès se soit consolidé en fonction du rapport harmonieux établi entre cet univers culturel « andin » - ou plutôt l'idée que l'on ait pu créer de lui - et le « champ des significations », pour reprendre les termes de R. Bastide, propre à la société française de l'époque. Si l'on voit si souvent, par exemple, des indigènes « andins » ou des idoles Incas décorant les pochettes des premiers disques de musique sud-américaine enregistrés en France², c'est très probablement parce que l'usage de l'étiquette « andine » facilitait l'incorporation de ces musiques et de ces ensembles dans le champ de significations du public français de l'époque. D'où la capacité de l'étiquette « andine » d'avoir représenté un large spectre musical et culturel sud-américain, en dépit des éventuelles extravagances générées. C'est dire que certaines caractéristiques attribuées à l'époque aux musiques « andines » ou d'inspiration « andine » s'accordaient probablement aux qualificatifs qui désignaient, à la fin du XIX^{ème} siècle et aux débuts du XX^{ème}, l'univers musical « andin ».

On peut constater, en effet, que dans les célèbres études publiées au début du XX^{ème} siècle par Raoul et Margueritte d'Harcourt on trouve déjà des caractérisations qui feront sa réapparition des décennies plus tard et d'une manière tout à fait « évidente ». Nous pensons principalement à la « nostalgie » ou à la « tristesse » accordée unanimement, par exemple, au genre *yaravie*, voire même à toutes les musiques « andines ». En effet, dans les années 1920 ces anthropologues français affirmaient dans un ouvrage capital consacré aux musiques qu'ils appellent « incas », qu'« *on sait depuis ces dernières années à peine, qu'il existe un folklore andin riche, que sa caractéristique principale est la tristesse, et, sur ce thème facile, les écrivains sud-américains, dont personne ne contestera l'imagination et l'aisance de plume,*

¹ Bastide, R. : *Anthropologie appliquée*, op.cit. p. 53. C'est nous qui soulignons.

² Ceci indépendamment du fait que dans ces disques la présence des musiques « andines » ou d'inspiration andine y était été minoritaire, voire inexistante

brodent à l'envi »¹. De même, comme on peut l'apprécier dans le commentaire ci-dessous, dans l'imaginaire construit en France dans les années 1960 et 1970 autour des MIA : « *Le Yaravi est un air triste, presque une lamentation [...] La Tarka [flûte à bec] rend plus sensible encore le caractère mélancolique de ce morceau* »².

Mais il ne faut pour autant oublier que la notion d'acculturation et les travaux anthropologiques ou sociologiques qui ont traité ce sujet ne rendent pas compte, *stricto sensu*, des phénomènes comme celui qui nous occupe. En effet, dans ces études il est toujours question d'interpénétrations, d'adaptations, de résistances qui opèrent entre populations en présence et, de ce fait, quantitativement significatives. Tout au plus il s'agit de populations que l'homogénéité respective et la condensation de particularités rendent facilement visibles, saisissables, et « visables » : ce sont les « *natives americans* » de l'Amérique anglophone, les populations noires du Brésil ou des Etats-Unis, ou bien, dans le cas de la France, les populations maghrébines ou africaines. L'interpénétration culturelle via une rencontre quantitativement significative entre la population française et une population latino-américaine homogène ne semble pas correspondre à cette réalité, et elle ne présente pas, à cet égard, les mêmes caractéristiques que les processus d'acculturation – ou ce qu'on a appelé plus récemment les processus de *transculturation* ou encore relations *interculturelles*³ - qui relèvent de l'immigration arabe, africaine ou asiatique en France.

L'existence des MIA paraît témoigner plutôt d'une rencontre et d'un échange qui se jouent plutôt à une échelle aux mesures infinitésimales, mais qui prennent pourtant toute leur ampleur quand on les confronte à leur présence symbolique : nous pensons aux références obligées à Jorge L. Borges, Julio Cortazar, Mario Vargas Llosa ou Carlos Fuentes et en général au « boom » de la littérature latino-américaine en France ; aux idéaux ou aux fantômes politiques qu'incarnent la Révolucìon Cubana ou les figures du Che Guevara, Salvador Allende ou Lula; les imaginaires de solitude, d'aventure ou de détente paradisiaque qu'évoquent en France la Patagonie, la forêt amazonienne, les plages rêvées de Rio de Janeiro ; et

¹ d'Harcourt, Raoul et Marguerite : *La Musique des Incas et ses survivances*, Paris, Librairie orientaliste Paul Geuthner, 1925, p. I (Avant-propos). C'est nous qui soulignons.

² *La flûte Indienne*, vol.1, *Los Calchakis* avec Guillermo de la Roca, Barclay BARCLAY 200 138, 1966. L'association du Yaravi avec un caractère « triste » ou « mélancolique » existe depuis le XIX siècle au Pérou. Nous allons approfondir, dans la deuxième partie de notre étude, sur les éventuels liens entre cette caractérisation présente au Pérou et celle attribuée en France.

³ Cf., par exemple, Ladmiral, Jean-René; Lipiansky, Marc: *La communication interculturelle*, Paris, Armand Colin, 1989.

bien évidemment les « éternels retours » au Tango, à la Bossa Nova, à la Salsa et, peut-être dans une moindre mesure -mais pas pour autant moins porteur de sens- aux MIA. Pourquoi donc ne pas voir dans des « objets » sociologiques comme les MIA, résultats d'une rencontre avec une présence latino-américaine qui « s'est intégrée de façon quasi anonyme dans la quotidienneté française »¹, des produits d'acculturation d'un genre particulier, au lieu de les considérer automatiquement comme des « produits » 100% latino-américains présentés et exploités en France par des ressortissants latino-américains ?

La formulation et l'utilisation du concept de *transculturation*, particulièrement répandu en Amérique Latine et aux États-Unis, obéissent en partie à la nécessité de prendre en considération une variété plus large de cas impliquant des échanges entre populations et univers symboliques issus de cultures différentes. Le concept a été introduit par l'anthropologue et sociologue cubain Fernando Ortiz Fernandez en 1940 dans une étude consacrée à l'opposition entre la culture du « tabac » et celle du « sucre », et son influence dans la construction d'une identité nationale cubaine². F. Ortiz va donc remplacer des termes tels qu'acculturation ou diffusion culturelle - qui supposent, en règle générale, l'adaptation ou la résistance d'une culture « dominée » vis-à-vis d'une culture « dominante » - par celui de *transculturation*, qui met l'accent sur les influences réciproques entre deux cultures en contact et sur les configurations culturelles et les objets nouveaux qui en résultent. A partir des années 1980 l'utilisation du concept de *transculturation* devient courant en ethnomusicologie et musicologie, notamment parce qu'il a laissé la porte ouverte à l'étude d'un grand nombre de phénomènes qui n'auraient pas été considérés par les études anthropologiques, sociologiques ou historiques axées sur l'acculturation, en particulier les phénomènes et les objets qui résultent des échanges multiculturels opérés en milieu urbain. Or, malgré les avantages de cette nouvelle conceptualisation³, pour certains auteurs elle n'est pas complètement détachée des lacunes héritées de l'usage du concept d'acculturation.

¹ Leenhardt, Jacques; Kalfon, Pierre; Mattelart, Armand; Mattelart, Michèle: "Les Amériques latines en France", Paris, Gallimard., 1992., p. 133.

² Ortiz, Fernando: *Contrapunteo cubano del Tabaco y el Azúcar*, Consejo Nacional de Cultura, La Havana, 1963 (1940). La pensée de F. Ortiz a eu une influence tout particulière dans l'œuvre de Bronslav Malinovski, qui a écrit l'introduction de la traduction en anglais (1947) du livre cité ci-dessus, et ses disciples, ce qui a assuré en parti leur projection au niveau continental.

³ En première ligne l'élargissement du champ d'étude

Sans promouvoir l'abandon ou le remplacement du concept de transculturation, l'ethnomusicologue espagnol Josep Marti prône depuis quelques années pour une révision de sa définition et de son utilisation dans le cas du phénomène musical. La reformulation qu'il propose est fondée sur le fait que, tout comme le concept d'acculturation, celui de transculturation reposerait sur une certaine idée de *culture* qui n'est pas forcément la plus adéquate. Pour cet auteur, dans la plupart des études consacrées aux musiques ou plus largement aux phénomènes « transculturels », entendus comme le résultat de « croisement » culturels divers, on peut constater la tendance à associer trop facilement *culture* et *société* ou encore *ethnie*. La conséquence directe de cette association est que « *malgré la réalité kaléidoscopique de la vie musicale au sein des sociétés contemporaines, dans le domaine de l'investigation musicale nous continuons obstinément à parler en termes de cultures (musicales) nationales ou régionales pour caractériser ou pour faire allusion à l'héritage d'un pays ou d'une région déterminés* »¹.

Pour J. Marti, cette tendance illustre le fait que notre conception de différents univers musicaux (locaux, régionaux, nationaux, etc.) reste intimement - et souvent subrepticement - associée à une vision « essentialiste » de la culture, dans ce sens où « *au fond, nous construisons souvent nos réflexions en faisant appel à l'idée selon laquelle ils [les individus et les populations concernés] font ce qu'ils font, parce qu'ils sont ce qu'ils sont* »². Le principal problème d'une perspective construite sur l'idée que les populations présentent systématiquement une sorte d'état zéro aux frontières culturelles claires qui précède, ne serait-ce que théoriquement, la rencontre et l'interpénétration avec d'autres populations, est précisément le fait que la question des limites et des frontières demeure ainsi négligée: « *Dans quelle mesure est-t-il légitime de parler de cultures musicales bien identifiées et définies? Si cela a toujours été une affaire très compliquée, la réalité actuelle d'un monde de plus en plus globalisé ne fait qu'aggraver les choses. Le fait de confondre culture et société devient extrêmement négatif pour une raison bien simple: il est vrai que dans notre monde contemporain toute société génère des faits culturels spécifiques, mais cela ne signifie point que la culture de cette société se présente de manière uniforme et égale pour tous ses membres. Si, dans un tel contexte, le*

¹ Marti, Josep: « Transculturacion, globalizacion y musicas de hoy » dans *TRANS-Revista transcultural de musica*, n°8, article 2, (<http://www.sibetrans.com/trans/trans8/marti.htm>), p.3 (version imprimable).

² Ibid. p.4

terme [culture] apparaît de toute évidence vicié, le concept de transculturation le sera à son tour, puisqu'il est construit sur la base du premier »¹.

Cet auteur illustre les limites d'une telle utilisation avec l'exemple de la musique New Age en Espagne et comment celle-ci a été étudiée par la musicologie. Il attire l'attention sur le fait que, bien qu'étant tous d'accord pour consentir que la musique New Age n'est pas, pour ainsi dire, une musique espagnole « de souche », aucun chercheur n'a pour autant songé à étudier son arrivée et son développement en Espagne en la considérant comme l'aboutissement de processus transculturels. Parmi les possibles causes de cette attitude, J. Marti suggère qu'on n'applique probablement pas le terme « transculturel » aux musiques New Age produites en Espagne² parce qu'on considère au fond que la société espagnole appartient, tout comme les musiques New Age, à la sphère de la *culture occidentale*. Dans cette perspective, « *et étant donné l'utilisation courante de ce concept [transculturation] dans les termes mentionnés plus haut, il s'avérerait incorrect de l'employer dans un tel cas* », car l'idée de transculturation suppose en définitive l'interpénétration de deux cultures clairement « différentes » : considérer le développement d'un genre musical « occidental » au sein d'une société « occidentale » comme un phénomène « transculturel » serait donc trahir le sens premier d'une telle définition.

C'est pourquoi cet ethnomusicologue propose une révision du concept en soulignant que le terme « transculturation » implique d'abord l'apparition d'un objet social et culturel nouveau, qui apporte quelque chose de différent vis-à-vis des configurations culturelles qui sont à son origine. Sans cette inflexion, « *l'idée de transculturation, conçue à l'image d'un arbre ou une plante que l'on transplante d'un endroit à un autre, peut s'avérer trop simpliste* »³. Dans des cas comme celui de la musique New Age en Espagne, J. Marti préfère parler de phénomènes musicaux qui surgissent d'une *trame culturelle* (*entramado cultural*) plus large : il s'agit d'une sorte d'« *ensemble multidimensionnel d'éléments culturels issus du monde des idées, des actions ou des produits concrets [dont l'articulation] suppose l'existence de points en commun et l'interaction entre les individus qui donnent vie à cette trame* »⁴, et dont le fonctionnement n'obéit pas forcément aux logiques ou aux frontières définies pour des cultures « nationales » ou « régionales ». Dans ce sens, l'apparition de la musique New Age

¹ Ibidem.

² Et en général toute musique de style « internationale », comme la Pop, le Rock ou le Jazz-

³ Ibid., p.6.

⁴ Ibid., p.7.

en Espagne constitue un phénomène nouveau, mais elle n'incarne pas forcément quelque chose de complètement « extérieur » à la société espagnole, car « *avant l'utilisation de l'étiquette 'New Age', il y avait déjà en Espagne un milieu favorable pour l'apparition de ces musiques, dérivé du rock, du rock symphonique ou du rock psychédélique [...] De même, en ce qui concerne les aspects idéologiques du New Age, on avait déjà développé dans le pays une contreculture que l'on reconnaît en bonne partie prédécesseur de la philosophie New Age* »¹.

D'où l'intérêt, pour J. Marti, de s'interroger sur la pertinence de l'utilisation généralisée de la catégorie « musique occidentale », car on promeut ainsi la construction de frontières conceptuelles, là où des dynamiques socioculturelles « réelles » sont précisément en train de les modifier, voire de les faire tomber. Une conception étroite des phénomènes transculturels négligerait donc ce genre d'imbrications au sein de sociétés globales comme les sociétés européennes, sous prétexte qu'ils appartiennent, plus ou moins profondément, à une même culture. S'il est vrai que le fondement sonore des musiques New Age provient de la tradition occidentale « *il y aurait tort [...] à continuer de considérer cette musique comme occidentale en raison de ses origines. Une bonne partie de la littérature de l'Inde moderne n'est pas de la littérature anglaise en dépit d'utiliser l'anglais comme moyen d'expression, pas moins que la littérature de Neruda² ou Garcia Marquez³ n'est espagnole* »⁴. En considérant comme phénomène transculturel « *tout processus de diffusion entre trames culturelles impliquant des changements formels, sémantiques et fonctionnels de l'objet diffusé comme conséquence des différences de configuration et dynamique des trames en contact* »⁵, le concept qui en résulte est beaucoup plus adapté que celui d'acculturation pour nous guider dans l'étude des musiques qui nous intéressent.

Le phénomène des MIA en France incarne en effet un cas d'interpénétration culturelle vérifiable surtout dans des sociétés globales et globalisées contemporaines qui n'est pris en compte ni par les études traditionnelles et « essentialistes » de l'acculturation, ni par ceux inspirés par une définition restreinte de transculturation. La perspective ouverte par J. Marti nous suggère en

¹ Ibid., pp. 6-7.

² Pablo Neruda (1904-1973): poète chilien, Prix Nobel de littérature en 1971.

³ Gabriel Garcia Marquez (1927) : célèbre écrivain colombien dont le roman « Cent ans de solitude » est devenu un symbole du courant littéraire latino-américain connu sous le nom de « Realismo Magico ». Il reçoit le Prix Nobel en 1982.

⁴ Ibid., p. 8. Souligné par l'auteur.

⁵ Ibid. p.10. La définition n'est pas ainsi réduite à l'insertion ou au contact d'éléments issus de systèmes culturels supposés complètement « autonomes ».

revanche deux pistes intéressantes. En premier lieu, il est évident qu'un élément incontournable à considérer dans ce genre de problématique est le rôle qui jouent les *mass-media* et plus largement tous moyens de communication massive, dont le développement a consolidé et surtout massifié l'existence d'une interpénétration culturelle « virtuelle », c'est-à-dire sans qu'il existe forcément un « contact » culturel en présence. C'est pourquoi, s'il est vrai que « *ce ne sont jamais des cultures qui sont en contact, mais des individus* »¹, les *images* et en général les *représentations* des univers symboliques qui accompagnent la mise en contact d'individus issus de cultures différentes, semblent de plus en plus dissociées du contact « réel » (physique) entre ces individus.

Certes, les grandes entreprises mythiques, littéraires ou historiques qui ont marqué jadis les rencontres avec un Autre lointain ont été généralement précédées et suivies d'un imaginaire qui dépasse largement la dimension physique ou démographique du contact réel. Mais à la limite, ces imaginaires ou ces mythifications restaient fondés, pour l'essentiel, sur l'*expectative* de ce contact et non nécessairement sur l'*illusion* de se croire en contact réel ou de remplacer cette rencontre physique par une rencontre « virtuelle ». Comme le signale Marc Augé à propos de l'ubiquité des ressources audiovisuelles dans nos sociétés contemporaines, il paraît de plus en plus pertinent de se demander si « *l'Occident n'est en train de se coloniser lui-même par le jeu de l'image* », en ce sens que « *l'image de l'autre, aujourd'hui, se substitue de plus en plus au souci de le connaître et de l'identifier comme personne. Le tourisme, la publicité, la télévision, les nouveaux modes de communication substituent l'image et l'illusion de croire connaître à la connaissance ou à l'effort de connaître* »². L'*illusion* du contact devient ainsi, en quelque sorte, le lieu géométrique qui marque le point le plus éloigné parmi les différentes voies qui peuvent suivre, de nos jours, la rencontre avec d'autres individus et d'autres cultures.

Or, nous croyons que les MIA sont apparues en France dans le cadre d'une rencontre qui suppose certainement un degré de contact concret avec une population plutôt réduite de ressortissants latino-américains, mais il s'agissait avant tout d'une rencontre dominée par l'illusion qui consistait à croire que ces musiques étaient plus éloignées des musiques européennes qu'elles ne l'étaient en réalité.

¹ Bastide, Roger : *Anthropologie appliquée*, Payot, Paris, 1971, p. 49.

² Augé, Marc : *Pour quoi vivons-nous ?*, Paris, Fayard, 2003, p. 92. Souligné par nous.

Nous faisons allusion, dans un premier temps, non seulement aux éléments strictement sonores (harmoniques, mélodiques ou instrumentaux) qui rapprochent les MIA et les musiques « andines » sud-américaines - notamment celles des grandes agglomérations urbaines - au système musical occidental; mais aussi aux affinités, complémentarités ou liens directs qui pourraient exister, au niveau symbolique, entre l'univers véhiculé par les MIA et la *représentation* de cet univers en France.

Cette proximité est ainsi intimement liée à la seconde piste à explorer : dans quelle mesure les MIA ont-elles pu s'accorder discrètement et efficacement aux attentes d'altérité du public français grâce, précisément, à l'intelligibilité qu'elles détenaient d'un point de vue sensible et esthétique ? On voit bien, en tout cas, que l'apparition des MIA en France n'est pas réductible à un exemple de résistance ou d'adaptation « pur », comme ceux abordés sous une perspective acculturaliste ou même transculturaliste classiques¹. Ainsi, dans le cas qui nous occupe, il serait peut-être moins pertinent de dénoncer les supposés « erreurs » ou « détournements » des ensembles de MIA en France, que de chercher à les interpréter à la lumière de cet acte qui implique un *aller vers* une musique perçue « autre » tout en se fixant sur un matériel musical qui reste apparenté aux codes musicaux de la société d'accueil². En ce faisant nous espérons nous prémunir, ne serait-ce qu'en partie, contre les préconçus propres aux regards trop moralisants fixés avant tout sur la « pureté » et l'« authenticité » des objets à étudier, pour privilégier les territoires où prédomine le sens ondoyant, ambigu et souvent dédaigné -par l'œil de l'anthropologue mais aussi par celui du sociologue ou de l'historien- de ce qui a été récupéré, modifié et *altérisé* au sein des sociétés globales contemporaines. Autrement dit, il s'agit pour nous de voir dans quelle mesure les éventuelles altérations et *altérisations* vérifiables dans les MIA par rapport à ses modèles sud-américains obéissent aussi à la projection d'une signification sociale propre à la société française, mais qui, jusqu'à la cristallisation

¹ Cela dit, il est tout à fait juste d'accorder, par exemple, à la démarche d'un R. Bastide le crédit d'avoir ouvert une perspective plus large aux phénomènes d'acculturation –même s'il n'en met pas en question la notion même-, mais aussi le fait d'avoir souligné l'un des premiers que les études sur l'acculturation « *restent ethnocentriques, dans la mesure justement où elles se préoccupent plus de l'impact d'une culture, jugée implicitement supérieure, sur celle qu'elle modifie, que sur l'analyse de ce qui se passe dans l'autre* » ; et que dans ce contexte « *certain items sont [...] négligés, et celui des transformations des cultures occidentales sous le choc des cultures exotiques est l'un de ceux qui ont soulevé le moins d'intérêt* » (Bastide, R. : *Anthropologie appliquée*, op. cit., pp. 98-99).

² Plus encore, en se fixant sur des musiques qu'y ont été modifiées et qui ont gagné, de la sorte, une spécificité les éloignant des modèles qui les ont inspirées.

en France de cet objet musical bien précis, demeurerait incertaine ou en tout cas peu explicite.

1.3.2.2 Représentations sociales des MIA ou *traitement* de l'altérité « andine »?

Nous avons suggéré, dans le chapitre précédent, que l'apparition des MIA en France a été la conséquence directe, certes, d'une rencontre avec une population réduite de ressortissants latino-américains groupés autour d'un cercle de cafés-bars du Quartier Latin, mais que leur développement a été très influencé aussi par l'*illusion* qui consistait à croire que l'altérité qui incarnaient les MIA était plus éloignée de l'univers musical occidental qu'elles ne l'étaient en réalité. Dans les pages qui suivent nous allons nous interroger sur les éléments qui ont pu rendre possible le fait que les points de proximité entre ces deux univers (européen et « andin ») aient été éclipsés dans la construction de *représentations sociales* construites en France autour de l'univers « andin » véhiculé par les MIA.

Or, avant d'orienter notre réflexion dans cette direction, il faut rappeler que trouver une définition unanime de représentation sociale est une tâche particulièrement difficile, tant cette notion est transdisciplinaire et tant elle a été évoquée, souvent sous d'autres dénominations, tout au long de l'histoire des sciences sociales. On peut pourtant retracer, en ce qui concerne la tradition française de l'étude des représentations sociales, une trajectoire relativement claire qui va des *représentations collectives* d'Emile Durkheim à la notion de *représentation sociale* développée depuis les années 1960 à partir des travaux de Serge Moscovici. Cette filiation se fonde essentiellement sur la distinction entre *représentations* et *actions* énoncée par E. Durkheim¹, ce qui permet d'envisager « l'hypothèse que l'on pourrait expliquer les phénomènes [sociaux] à partir des représentations et des actions qu'elles autorisent »². Une telle distinction suggère donc la différenciation entre la représentation et l'objet de cette représentation, et elle s'appuie à son tour, ne serait-

¹ Dans *Les règles...*, Durkheim attire l'attention sur le fait que les faits sociaux « ne sauraient se confondre avec les phénomènes organiques, lesquels, puisqu'ils consistent en représentations et actions ; ni avec les phénomènes psychiques, lesquels n'ont d'existence que dans la conscience individuelle et par elle » (Durkheim, E.: *Les règles de la méthode sociologique*, Paris, PUF, p. 5).

² Moscovici, Serge : « Des représentations collectives aux représentations sociales », dans : Jodelet, Denise (dir.) : *Les représentations sociales*, Paris, PUF, 1989, pp. 83.

ce que tacitement, sur l'idée que « *représenter ou se représenter correspond à un acte de pensée par lequel un sujet se rapporte à un objet* »¹.

Or, c'est en retravaillant la notion de représentation collective de Durkheim à la lumière des approches de Lucien Lévy-Bruhl, Jean Piaget et Sigmund Freud, que S. Moscovici a conçu les représentations sociales comme « [des] *ensembles dynamiques [...], des "théories" ou des "sciences collectives" sui generis, destinées à l'interprétation et au façonnement du réel* » dont l'action est vouée à déterminer « *le champ des communications possibles, des valeurs ou des idées présentes dans les visions partagées par les groupes [en réglant], par la suite, les conduites désirables ou admises* »².

Dans cette première définition on constate déjà l'allusion à une double nature des représentations sociales, en tant que *produit* et *activité*, en ce sens que, comme le signale Jean-Marie Seca, une représentation sociale constitue un produit car elle « *désigne des contenus, s'organise en thèmes et en discours sur la réalité* », mais elle rend compte aussi d'« *une activité mentale, un processus, un mouvement d'appropriation de la nouveauté et des objets* »³. Cette dualité nous la retrouverons dans la plupart des définitions ultérieures, l'accent étant de plus en plus mis sur le processus – l'*activité* - qui fait des représentations sociales une sorte de guide pour le comportement des individus ou des groupes, comme une « *préparation à l'action* », selon les termes de S. Moscovici.

Ainsi, par exemple, Jean-Claude Abric définit une représentation sociale comme « *le produit et le processus d'une activité mentale par laquelle un individu ou un groupe reconstitue le réel auquel il est confronté, et lui attribue une signification spécifique* » tout en insistant sur le fait qu'une représentation sociale « *aura pour but essentiel de contribuer aux processus formateurs et [...] d'orientation des communications et comportements sociaux* »⁴. Dans ce même sens, mais en mettant encore plus en avant les aspects liés au conditionnement ou « *préparation* » des comportements sociaux, Denise Jodelet présente les représentations sociales comme une « *forme de connaissance, socialement élaborée et partagée, ayant une visée pratique et concourant à la construction d'une réalité commune à un ensemble social* », de manière à ce qu'« *en*

¹ Jodelet, D., *ibid.*, p.54.

² Moscovici, Serge : *La psychanalyse, son image et son public*, Paris, PUF, 1976 (1961), p. 48.

³ Seca, Jean-Marie : *Les représentations sociales*, Paris, Armand Colin, 2001, p.36.

⁴ Abric, Jean-Claude : *Coopération, compétition et représentation sociale*, Cousset, Del Val, 1987, pp. 64. Cité par Seca, J.-M., *op.cit.*, pp. 40.

tant systèmes d'interprétation régissant notre relation au monde et aux autres, [elles] orientent et organisent les conduites et les communications sociales »¹.

Nous allons retenir cette dernière définition afin d'analyser son éventuelle pertinence dans l'étude des musiques qui nous occupent. Nous considérons qu'elle est en fait complémentaire à l'idée de concevoir les MIA en France non pas comme un objet né d'un processus de transculturation « pure », mais plutôt comme un objet dont l'altérité qu'il incarne a pu se construire aussi en dépit - voire en fonction - d'un certain nombre d'éléments ou de paramètres en commun à la société qui les a vu naître. C'est pourquoi il est fondamental pour nous de situer les représentations sociales des MIA dans un cadre plus large, celui des *représentations sociales de l'altérité*.

Il faut remarquer que jusqu'ici nous avons utilisé le terme d'« altérité » d'une manière assez générale pour parler de ce qui est vécu socialement comme *autre*, et particulièrement pour signaler la différence et les liens dialectiques qui s'établissent entre un « nous » socialement construit et les « autres », c'est-à-dire tous ceux qui n'appartiennent pas une réalité sociale et culturelle considérée comme « notre ». Or, force est de constater que les représentations sociales de l'altérité n'ont été que très rarement -et indirectement- abordées d'un point de vue sociologique, et en effet on ne trouve quasiment pas de références exclusives à un tel sujet dans les dictionnaires de sociologie ou des sciences humaines. Ainsi, même si la sociologie de la connaissance, les courants interactionnistes, les études sur représentations sociales ou celles consacrées aux catégories de l'Étranger, de l'Immigré ou des marginaux supposent et travaillent sur les aspects sociaux qui régissent les rapports avec *autrui*, le sujet même de l'altérité, en tant que construction sociale, n'y reste qu'implicite. Il n'existe pas, pour ainsi dire, une sociologie de l'altérité, cette notion étant abordée fondamentalement par la philosophie et, dans une perspective qui frôle la recherche épistémologique, par l'anthropologie.

A l'origine, la notion d'altérité se rapportait au mot latin *alteritas*, qui désigne le « changement » ou plutôt « *la différence par changement, à la fois diversité et altération* »². Cette notion ressurgit au XVII^{ème} siècle en France avec le sens philosophique moderne de « *caractère de ce qui est autre* »³, s'opposant ou se

¹ Jodelet, Denise : « Représentations sociales : un domaine en expansion », dans Jodelet, Denise : *Les représentations sociales...*, op.cit, p.53.

² Rey, Alain (dir.): *Le Robert : Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, 1998, vol. I.

³ Lalande, André : *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, PUF, 1926.

complémentant inéluctablement à la notion d'« identité » ou du « même ». Or, comme le signale Jean-François Rey, s'il est vrai que l'altérité est souvent conçue comme une sorte de qualité de l'« être-autre », en philosophie, et d'une certaine manière en anthropologie, elle va désigner « *un sentiment, une emprise, un régime : il y a des « autres », ils sont différents, suis-je leur semblable ?* »¹. Sans prétendre approfondir dans des domaines et des problématiques qui ne sont pas les nôtres –et qui restent de plus extrêmement nuancées et complexes–, il nous semble important de souligner que la problématique de l'altérité se présente donc comme une réflexion ontologique qui évoluera, dans la philosophie moderne, d'une position « solipsiste » associée au *cogito* cartésien² vers une perspective inaugurée par Edmund Husserl (notamment dans ses *Méditations cartésiennes*, 1929) où l'accent est mis sur le lien fondamental qui noue le couple *ego / alter ego* : « *Dès lors, le problème n'est plus celui de « l'existence » de l'autre, ni celui de sa construction par analogie avec le moi. L'autre est donné et je ne peux le saisir comme autre moi-même que dans une liaison, bientôt démultiplié en groupes, en multiplicités, avec moi* »³.

Or, existe-t-il un pont susceptible de relier cette perspective philosophique à une approche sociologique de l'altérité ? Quels sont les éléments qui pourraient justifier un glissement vers une réflexion sociologique sur l'altérité ?

Ces questions, entre autres, ont été récemment et directement abordées par Najia Doutabaa dans sa thèse *Art et altérité : L'intérêt en France pour les faits culturels et artistiques du Monde Arabe*⁴. Cherchant à expliquer l'intérêt qui se révèle en France pour une manifestation culturelle « autre » - comme c'est le cas de la peinture et de la sculpture arabes exposées à l'Institut du Monde Arabe - N. Doutabaa met en avant le fait que, s'il est vrai que, depuis les années 1990, l'intérêt pour la notion d'altérité s'est vu multiplié dans le domaine des sciences sociales, du point de vue de la sociologie cet intérêt ne s'est pas forcément soldé par un traitement

¹ Rey, Jean-François : « Altérité », dans Ferréol, Gilles et Jucquois, Guy (dir.) : *Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles*, Paris, Armand Colin 2003, 4-7, pp.4.

² Cette position se caractérise, *grosso modo*, par une disjonction radicale entre « moi » et « autrui », conçus comme des « substances » séparées.

³ Ray, J.-F., *op.cit.*, p. 4. Il faut pourtant souligner qu'il est possible de trouver la trace de cette liaison dans les discours d'autres philosophes tout au long du XIX^{ème} et du XX^{ème} siècle, que ce soit dans la dialectique de lutte entre Maître et Esclave chez Hegel, dans l'indispensable regard des autres pour l'existence du moi, relevé par J-P Sartre, ou même dans la perspective novatrice développée par Emmanuel Lévinas, qui met en question l'existence d'un dialogue symétrique et réciproque entre Je et Tu, le Tu –l'autrui– débordant tout reconnaissance et en fait « *toutes les prises, y compris intellectuelles et psychologiques, que je peux opérer sur lui* » (Ibidem., p. 6).

⁴ Doutabaa, Najia : *Art et altérité : L'intérêt en France pour les faits culturels et artistiques du Monde Arabe*, thèse de doctorat (Dir. Mme Anne-Marie Green), Université de Nanterre, 2005.

sociologique du terme. Car, pour N. Doutabaa, sociologiser l'altérité est avant tout « essayer de dépasser la dualité du même et de l'autre dans laquelle la philosophie a tendance à l'enfermer, pour le relier à un problème plus vaste, celui des rapports entre le monde des valeurs, des normes, des symboles, des représentations sociales et le monde des structures, des institutions et des organisations sociales. C'est, en fait, l'intégrer dans une réalité sociale »¹. Dans cette perspective, ce que N. Doutabaa retient de l'approche philosophique de l'altérité c'est la relativité du terme - en ce sens où toutes les choses peuvent être « mêmes » et « autres » - ainsi que le fait de s'intéresser à deux aspects de l'altérité : en tant que *différence* ontologique par rapport à laquelle l'identité du « moi » ou du « même » est construite, et en tant que réflexion éthique à propos des rapports à l'Autre –voire, comme c'est le cas de E. Lévinas, sous la responsabilité totale de l'Autre².

Or, N. Doutabaa s'intéresse aussi à la réflexion anthropologique autour de l'altérité, réflexion qui s'est avérée particulièrement féconde à ce sujet pendant les deux dernières décennies, non seulement d'un point de vue méthodologique mais aussi épistémologique. Il est évident que, sous d'autres dénominations, l'étude de l'altérité est à la base même de cette discipline. En effet, que ce soit d'un point de vue évolutionniste, diffusionniste, ou même relativiste ou structuraliste, l'anthropologie et l'ethnologie ont été conçues tantôt comme l'étude des sociétés *différentes*, tantôt comme la discipline dont le but dernier est de « découvrir la façon dont [les sociétés qui font leur objet d'étude] *diffèrent les unes des autres* »³. Mais il est vrai que ce n'est que dans les années 1990, et en reformulant la pertinence d'une anthropologie des sociétés « lointaines », que la notion d'altérité commence à apparaître explicitement au cœur même de la réflexion anthropologique. N. Doutabaa évoque particulièrement les travaux de Marc Augé et ceux de Francis Affergan, auteurs qui, en problématisant l'altérité et l'étude scientifique de l'altérité ont été à l'origine d'un véritable point d'inflexion dans l'anthropologie française contemporaine. De même que dans le cas de la philosophie, ce qui attire ici l'attention de la sociologue est la participation de l'altérité dans des processus

¹ Ibid., p. 60-61.

² C'est notamment sur notion d'identité, inhérente donc à celle d'altérité, que la sociologue va s'appuyer pour en construire une approche sociologique, d'autant plus que la notion d'identité a bénéficié d'une attention beaucoup plus importante, dans le domaine sociologique, que celle d'altérité.

³ Lévi-Strauss, Claude : *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1974 (1958), p.384. Ceci tout en essayant de conserver, comme chacun le sait, un « regard éloigné », selon la formule de Lévi-Strauss, regard qui serait assuré par -et qui s'assurerait *sur-* le statut d'extériorité supposé pour l'observateur installé aux sein de la société « observée ».

sociaux de construction identitaire, dans une perspective qui considère l'altérité, d'après la formule de F. Affergan, comme un concept « *enveloppant des comportements ludiques, des faux-semblants, et une panoplie de masques qui trompent les deux partenaires dans la relation, et qui finissent par se perdre dans les reflets infinis d'un miroir-souche* »¹.

Il est important de souligner que la construction de cette nouvelle voie implique aussi un questionnement sur les objectifs visés et les méthodes utilisées en anthropologie : l'objet ultime de l'anthropologie ne se trouverait pas ici dans l'examen de ce qui fait différer une société des autres, mais plutôt, comme le signale M. Augé, dans « *l'étude des procédures de construction du sens à l'œuvre dans les diverses sociétés et qui dépendent à la fois d'initiatives individuelles et de symboliques collectives* »². Selon M. Augé l'anthropologie se trouve dès lors en face de nouvelles problématiques qui invitent à reformuler le regard anthropologique : d'une part, l'apparition de phénomènes propres à notre « contemporanéité » modifiant le rapport que nous pouvons entretenir avec notre entourage; d'autre part, l'effacement des réalités circonscrites – des altérités « pures », pour ainsi dire - dont l'anthropologie a fait longtemps son objet de réflexion.

Pour M. Augé, la première problématique relève d'une « crise de l'altérité » qui trouverait ses sources dans la difficulté pour les individus à « *élaborer une pensée de l'autre* »³. En effet, la catégorie de l'Autre serait en train de se recomposer comme résultat de la coexistence contradictoire de phénomènes qui tendent à la réduire ou à l'effacer⁴ avec des réactions que ces phénomènes provoquent - xénophobie, racisme, l'ostracisme identitaire- et qui tendent « *non seulement à durcir [la catégorie de l'autre], mais à la rendre impensable, non symbolisable* »⁵. La seconde problématique signalée par M. Augé met en avant le fait que, dans cette situation de « surmodernité » contemporaine, « *les réalités localisées et symbolisées auxquelles*

¹ Affergan, Francis : *Exotisme et altérité : essai sur les fondements d'une critique de l'anthropologie*, Paris, PUF, 1987. Cité dans: Noutabaa, Najia, *Art et altérité...*, op.cit., p. 69.

² Augé, Marc : "Espace et altérité", dans Françoise-Romaine Ouellette et Claude Bariteau : *Entre tradition et universalisme*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, p. 19-34, (pp.21). Cité par Baril, Gérald : « Repenser l'altérité », dans *Altérités* (Revue des doctorant en Anthropologie du Québec), Volume1, n° 1 (Automne 1996), <http://www.anthro.umontreal.ca/varia/alterites/index.html>. C'est nous qui soulignons.

³ Augé, Marc : *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Aubier, Flammarion, 1994, p. 130.

⁴ L'auteur mentionne « *l'extension du tissu urbain, la multiplication des réseaux de transport et de communication, l'uniformisation de certaines références culturelles, la planétarisation de l'information et de l'image* » (Ibidem).

⁵ Ibidem.

*s'attachait traditionnellement l'ethnologue s'effacent*¹ », ce qui invite, d'une certaine manière, à s'intéresser davantage à la crise de l'altérité et à la « crise du sens » qui en décèle, qu'à l'étude de ces « bastions minoritaires en voie de disparition » et de retomber ainsi dans « les pièges de l'ethnographie d'urgence »². Marc Abélès affirme, dans ce même sens, que tout anthropologue a intérêt à veiller à ce que le regard qu'il porte sur nos sociétés contemporaines ne le condamne à faire de l'anthropologie de marginalités. C'est dans ce contexte qu'il affirme, par exemple, que « *pour un ethnologue habitué aux univers exotiques, c'est bien une anthropologie de la platitude qui s'impose quand il tente d'appliquer ses méthodes à la société française. Il ne s'agit plus désormais de se familiariser avec une autre culture inconnue, mais au contraire de créer artificiellement une distance par rapport aux évidences de notre monde quotidien, d'échapper en quelque sorte à cette proximité aveuglante de l'objet* »³.

Nous reviendrons plus loin sur cette perspective qui, du fait du nouveau regard sur l'altérité et de la réorganisation des catégories du « prochain » et du « lointain » qu'elle propose, s'avère particulièrement féconde pour orienter l'approche sociologique que nous souhaitons donner à l'étude de l'altérité et sur son application au sujet qui nous intéresse. Avant cela nous voudrions tout de même souligner que cette perspective fait ressortir, dans la pensée de M. Augé, deux éléments théoriques venant à nuancer la traditionnelle dualité altérité/identité qui a jusqu'à présent imprégné les études anthropologiques des sociétés. En premier lieu, M. Augé attire l'attention sur le fait que, en étudiant des sociétés « éloignées », l'anthropologie a pu voir du « Même » dans l' « Autre », et qu'à son tour l'étude anthropologique de nos sociétés peut amener à repérer de l'« Autre » dans le « Même ». La relativité entre « soi » et « autre » reste ainsi explicitement inscrite, en ce sens que « *ces pronoms (« soi » et « autre ») n'ont de valeur que relationnelle et relative* »⁴. En second lieu, l'adoption d'un tel regard sur l'altérité peut aider à ne pas se limiter à présenter les différentes cultures qui composent nos sociétés globales et « pluriculturelles » contemporaines comme des « *totalités closes et achevées, objets, selon les circonstances, de respect, de boycott ou d'exclusion* »⁵. Car il faut bien admettre que dans les perspectives philosophiques mentionnées plus haut

¹ Ibid., p. 131.

² Ibidem.

³ Abélès, Marc : "Pour une anthropologie de la platitude. Le politique et les sociétés modernes", dans *Anthropologie et Sociétés*, vol. 13, no 3, 1989, p.17.

⁴ Augé, Marc : *Le sens des autres*, Paris, Fayard, 1994, p.65. Dans sa thèse, N. Doutabaa attire également l'attention sur ce point.

⁵ Ibid., pp. 86.

s'installe entre le « je » et le « tu » et entre le « nous » et les « autres » une séparation plutôt étanche qui garantit, certes, une délimitation claire entre ces deux catégories, mais qui n'est pas nécessairement adaptée à des phénomènes sociaux où la frontière entre ces deux pôles se révèle plus poreuse ou nébuleuse.

N. Doutabaa se sert précisément de ces considérations pour élaborer des outils conceptuels plus précis permettant d'aborder sociologiquement la notion d'altérité. Au centre de sa réflexion, et c'est là, à notre avis la contribution la plus intéressante de son étude, elle propose d'aborder l'« altérité » non pas comme un concept qui résume, pour ainsi dire, une *nature* de ce qui est « autre », mais comme une catégorie qui est l'objet d'un *traitement* social et culturel par les individus qui sont confrontés à elle. Elle préfère donc parler de *traitement de l'altérité*, qu'elle définit comme « *une attribution de sens et de valeur par rapport à soi-même, une construction sociale et culturelle déterminée et mouvante, qui a une finalité [...] répondant à des idéologies différentes selon les époques et les siècles* »¹. Or, à notre avis une telle distinction acquiert toute son épaisseur en la confrontant avec la notion de représentation sociale² : très souvent, quand on parle des représentations sociales, on les considère autant comme un « produit » que comme un « processus », la notion de « traitement de l'altérité » pouvant donc être utile au sociologue pour se libérer de cette espèce d'ambiguïté héritée des études des représentations sociales³ afin de se consacrer fondamentalement à la dynamique –au processus- du phénomène.

Tout en restant fidèle aux idées développées par N. Doutabaa, nous considérerons dans notre étude que le traitement de l'altérité concerne la construction de représentations sociales de l'altérité en tant qu'*actions* mises en œuvre par des individus *afin de doter d'une cohérence sociale à l'altérité des autres*. Nous utilisons ici le terme « cohérence » pour souligner qu'il y est question de l'assignation d'une place repérable à l'altérité au cœur du système de sens de la société qui la perçoit comme telle. Le traitement qu'une société fait de l'altérité reste ainsi associé au travail de construction symbolique qui s'opère pour rendre cette différence saisissable, compréhensible et utilisable socialement.

¹ Doutabaa, N., op.cit., p. 74.

² Dans la ligne inauguré par S. Moscovici, et notamment par rapport à la définition formulée par D. Jodelet.

³ Nous pensons notamment aux théories qui parlent des « filtres » et de l'« objectivation » qui s'opèrent à l'intérieur des représentations sociales, ainsi que la théorie du « noyau central » développée en psychologie sociale par J.-C. Abric.

1.4.2.3. Problématique et hypothèse définitive : pour une étude sociologique de l'altérité non-radical des MIA en France.

Or, concernant notre objet d'étude, quelles seraient donc les *actions* qui ont pu intervenir dans l'apparition et la diffusion des MIA en France et qui ont pu favoriser leur acceptation auprès du public français en les rendant accessibles et saisissables en fonction de l'altérité qu'elles y incarnaient?

Rappelons brièvement que nous avons avancé l'hypothèse que la fascination pour ces musiques en France s'expliquerait par le fait qu'elles auraient hérité des représentations qui animaient, plus globalement, l'image qui s'était créée au sein de la société française d'une certaine altérité « andine », voire latino-américaine. Autrement dit, le goût, voire l'engouement pour les MIA en France serait directement lié aux représentations sociales censées incarner ce que nous avons appelé provisoirement l'*univers* « *andin* ». Il est pourtant évident, à ce niveau, que présentée de cette manière une telle hypothèse ne nous est pas très utile pour déterminer la place et la dynamique sociale sous-jacente au traitement qui a pu être réservé, à l'intérieur de la société française, à l'altérité incarnée par les MIA. Pour ce faire il est indispensable d'établir d'abord les particularités qui ont caractérisé cette différence.

Dans ce sens, nous avons déjà vu que la spécificité sociale des MIA est en bonne partie associée au fait que leur apparition, et surtout leur élaboration en France, serait le résultat d'une *construction* qui compromet, certes, des musiciens latino-américains, mais dont l'exacte dimension ne se révèle qu'à la lumière d'une interaction sociale plus large qui implique aussi la société globale qui les a vues émerger. Au cours de nos recherches exploratoires nous nous sommes rendu compte que ces musiciens ont eu la capacité et la possibilité d'accorder leurs besoins de visibilité sociale avec les attentes de leur public qui pouvait accéder de la sorte à une manifestation musicale s'avérant en syntonie avec un certain imaginaire de l'Amérique latine. Nous avons pu constater qu'en bonne partie cet imaginaire mettait en relief une « spiritualité » et une « tristesse » supposées inhérentes aux peuples andins, qualités qui ont également été accordées, par extension, à leurs musiques. Or, ce genre d'association en France était déjà bien défini au milieu du XIX^{ème} siècle, et nous montrerons plus loin que ces représentations s'articulaient

fréquemment autour de l'empire Inca, ou plutôt de la *civilisation* Inca. La tristesse des indiens devenait, dans ce contexte, l'expression de leur désarroi face à l'effondrement de l'ordre social et culturel au sein duquel ils évoluaient; les sonorités de la quena et des mélodies soi-disant « incaïques » étant considérées parfois comme la manifestation la plus émouvante de ce sentiment¹. D'ailleurs, nous aurons l'occasion de constater dans divers documents que, tout en restant étroitement liée à la « tristesse » des populations andines, l'image du monde Inca comme une civilisation anéantie et marquée par un effondrement aussi brutal que tragique pouvait même s'ériger comme l'axe principal du discours qui animait ces écrits.

C'est pourquoi, à la lumière d'une continuité vérifiable dans certains éléments qui ont forgé depuis longtemps les représentations associées à l'univers inca en France², nous jugeons pertinent d'évaluer dans quelle mesure le passé glorieux et le destin tragique associés en France à l'univers Inca ont pu fournir la matière symbolique de base pour l'attribution d'une dimension « mélancolique » ou « spirituelle » aux musiques « andines », voire plus largement aux populations « andines »³. Nous nous intéressons particulièrement au fait que dans cet imaginaire, dont le noyau dur subsisterait depuis des siècles, l'univers Inca et par extension l'univers « andin » semblent incarner, certes, un ordre social et symbolique *autre*, mais associés fondamentalement à des représentations sociales qui mettent en avant l'*altérité non-conflictuelle* de cet univers. C'est-à-dire, comme une *différence* admettant, ne serait-ce que sur un plan symbolique, des points de comparaison et une relative proximité avec le monde « occidental » ou en tout cas européen.

¹ «Les Péruviens, effrayés par les sanglantes orgies de leurs cruels conquérants, abandonnèrent aux cupides mains de ces derniers les montagnes d'or et d'argent qu'ils avaient arrachées aux entrailles de la terre ; mais, en fuyant, ils emportèrent la quena, dont les accents lamentables disaient mieux que n'auraient pu le faire les mots d'aucune langue les regrets éternels dont leur âme était abreuvée ». Comettant, Oscar : *La musique, les musiciens, et les instruments de musique chez les différents peuples du monde*, op.cit., p. 577.

² Continuité qui s'inaugure pour l'essentiel, comme nous le verrons plus loin, dans les commentaires avancés par Michel de Montaigne à propos des Incas.

³ Bien évidemment il n'est pas question ici de nier que la conquête de l'empire des Incas s'est soldée pour le peuple indien par la plus acharnée des exploitations. La moindre de choses que l'on puisse dire c'est que l'existence d'une « Légende noire » autour de cette entreprise –inaugurée, d'ailleurs, avec le témoignage des Espagnols qui ne se sont pas résignés à tant d'horreur et d'oppression-, possède de solides arguments en sa faveur. Notre intérêt dans le présent travail est pourtant centré sur un toute autre dimension, plus en accord avec notre sujet et nos problématiques, à savoir : comment cette vérité historique a pu modeler les représentations du monde andin contemporain, notamment celles qui tendent à immobiliser cet univers dans ce passé en omettant ainsi de mettre en avant les capacités adaptatrices et créatives des populations concernées.

Dans cette perspective, nous avançons à présent l'hypothèse suivante: **L'attraction toute particulière constatée en France pour les MIA entre les années 1950 et 1970 peut s'expliquer par le fait qu'elle incarnait une altérité proche ou non-radical, dans ce sens où, tout en s'associant à un horizon symbolique « autre », elle incarnait une altérité particulièrement compatible, pour ainsi dire, avec le système de sens de la société française de l'époque.** Ainsi, en proposant un horizon symbolique dont toute différence restait toujours intelligible, **la bonne réception des MIA en France peut s'expliquer par le fait qu'elles ont pu faciliter, chez les individus concernés, l'expérience d'ouverture et de contact vis-à-vis de l'altérité,** indépendamment des proximités ou des dissemblances que ces musiques présentaient par rapport aux modèles sud-américains qui les inspiraient.

Pour désigner comme *altérité non-radical* cette sorte de différence « proche », nous nous sommes appuyé sur l'expression *altérité radical* utilisée par le philosophe Marc Guillaume pour définir la composante qui représente ce qu'il y a de « *radicalement hétérogène, d'incommensurable dans l'autre* »¹. Pour intégrer cette notion à notre problématique, nous avons dû l'adapter bien évidemment à la démarche sociologique, ce qui impliquait, entre autres, d'envisager leur utilisation en vue d'une vérification de nos hypothèses. Pour l'essentiel, nous avons retenu l'idée de l'existence d'une altérité radical très probablement inassimilable et incompréhensible aux yeux des individus qui s'y voient confrontés, mais surtout vécue par ces derniers comme une composante aussi inaccessible que conflictuelle. Il s'agit d'une altérité qui *dérange* dans son étrangeté. Or, cette composante ouvre la voie à l'existence d'une altérité *non-radical*, et par là plus « proche », dont le traitement ne serait pas dominé par des éléments conflictuels d'ordre symbolique ou matériel susceptibles de la rendre irrecevable.

Il faut tout de même signaler que M. Guillaume considère que l'altérité radical est en voie de disparition dans les sociétés occidentales, fondamentalement à cause de la *réduction* dont elle a été l'objet. Au lieu d'essayer d'accepter l'autre dans toutes ses différences, on procéderait dans nos sociétés contemporaines à une « *incantation de l'autre [qui] se fonde sur l'élimination des altérités radicales* ». Certes, il est toujours question de rencontres et d'échanges, mais sans que l'altérité, dans sa dimension ingérable, voire menaçante, soit véritablement mise en jeu. Ce philosophe suggère ainsi qu'en gommant de l'altérité tout ce qui est potentiellement inquiétant, on en

¹ Baudrillard, J., Guillaume, M. : *Figures de l'altérité*, Paris, Editions Descartes, 1993, p. 5.

est arrivé à une situation où il existe un « *traitement industriel des différences, mais différences sans signification, monotones, poussières d'autrui* »¹. Là où M. Guillaume dénonce l'essor d'une altérité ayant affaire à des différences « sans signification » - ou plutôt « insignifiantes » car ce sont pour lui des différences négligeables, minimisées - nous considérons qu'il existe, en revanche, un terrain sociologique à explorer, le principal défi résidant précisément dans le décryptage des significations sociales susceptibles de lui rendre toute son épaisseur. Dans cette perspective, il se peut que l'altérité non-radical ne soit pas fondamentalement ou exclusivement associée à un refus, à une crainte aux différences profondes de l'Autre, mais qu'elle soit associée au moins en partie à la recherche d'espaces symboliques où l'accès à la différence se présente plus facilement *réalisable* pour les individus concernés².

En outre, toujours dans l'esprit de M. Guillaume mais à l'instar aussi d'auteurs tels que Michael de Certeau³, Edward Saïd⁴ ou Tzvetan Todorov⁵, nous restons fidèle à une optique qui considère que l'altérité est probablement moins une question de découverte qu'une question de *construction*. M. Guillaume avance, dans cette voie, une piste dont l'adaptation à l'orientation sociologique de notre travail nous semble particulièrement pertinente : il est des constructions d'altérité qui fonctionnent comme des « fictions mixtes », c'est-à-dire, comme des objets ambivalents – et probablement ambigus - qui incarnent « *quelque chose qui est construit à partir d'un réel et qui ensuite est dopé d'une certaine quantité d'imaginaire, de fiction* »⁶. Il y aurait par conséquent des « réservoirs » sur lesquels reposerait la demande de ce type d'altérité, et en fonction desquels on peut envisager une fiction plus conforme aux attentes d'altérité de ceux qui la demandent. M. Guillaume mentionne, en guise d'exemple, l'existence d'une fiction mixte d'origine géographique fondée sur une base « réelle », à savoir les différentes populations et cultures qui peuplent des géographies diverses. La nature mixte de cette fiction, de

¹ Ibid., p. 7.

² Cette impression, confirmé ensuite dans notre enquête définitive, nous l'avions eu à l'occasion de notre enquête exploratoire : chez les personnes interviewées qui avaient été particulièrement attirées par les MIA -contactées parmi les assistants au concerts proposés par *Los Calchakis* en 2003-, le rapprochement à tout univers « non-conflituel » véhiculé par les MIA a été très souvent la manière de matérialiser une expérience agréable –parfois la première et la seule- avec l'altérité. Nous développerons ce point dans la dernière partie de notre étude.

³ Cf. notamment de Certeau, M. : « La beauté du mort », dans *La culture au pluriel*, Paris, Editions du Seuil, 1993 [1974], pp. 33-45.

⁴ Saïd, Edward ; *L'orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, Paris, Editions du Seuil, 2005 [1978].

⁵ Todorov, Tzvetan : *Nous et les autres : la réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Editions du Seuil, 1989.

⁶ Baudrillard, J., Guillaume, M., op. cit., p. 35.

cette construction d'altérité, viendrait donc du fait que, par exemple, « *il ne s'agit pas de proposer un Maroc totalement imaginaire [...] Il ne s'agit pas non plus de prendre une position ethnographique et de développer des descriptions minutieuses du réel. Ce qui est intéressant c'est de voir comment on déforme à un moment le réel, précisément dans une recherche d'altérité* »¹.

Sans entrer dans la discussion sur ce qui peut être considéré comme réel ou pas, nous pouvons affirmer qu'effectivement il nous semble tout à fait envisageable de concevoir les MIA en France comme un objet social construit, d'une part, à partir d'éléments appartenant effectivement à une prétendue réalité andine ou latino-américaine – ne serait-ce que de manière très allusive - et d'autre part, en fonction d'une production de sens vouée à confirmer en France cette manifestation musicale dans sa qualité d'altérité non-radical, qui se traduit, comme nous le verrons plus loin, dans sa double appartenance aux domaines du « proche » et du « lointain ».

En effet, même édulcorées et amalgamées, les MIA et la manière dont-elles ont été présentées en France ont souvent conservé de traits les rattachant aux modèles sud-américains qui les ont inspirées. On peut y vérifier bel et bien la présence d'instruments « andins » comme la quena, les sikus ou les charangos ; on y retrouvera des allusions à des rythmes et à des genres traditionnels tels que le huayno ou le Yaravi ; enfin, certains costumes utilisés par les musiciens correspondent effectivement à ceux des habitants de Cuzco ou plus largement aux populations des hautes terres andines, etc. Nonobstant, nous avons eu l'occasion de souligner, dans les premiers chapitres de notre étude, que souvent la combinaison de ces instruments ou leur tempérament n'étaient pas en accord avec les sonorités des modèles « indigènes », ou bien que l'univers évoqué sur les pochettes ou dans les notes des disques ne correspondaient pas forcément aux aires culturelles associées aux territoires andins groupés auparavant sous l'égide de l'Empire Inca².

Voici donc ce qu'on pourrait considérer comme une « déformation du réel », selon les termes employés par M. Guillaume. Mais est-il le seul élément susceptible d'expliquer le phénomène qui nous intéresse ? Ces modifications, relèvent-elles d'un geste isolé de musiciens étrangers en quête de visibilité sociale et d'une « place » dans la société française ? Autrement dit, peut-on les considérer réellement ou exclusivement comme une fiction propulsée par une recherche d'altérité ?

¹ Ibid. p. 36.

² Cf. Borrás, G.: « La « musique des Andes » en France... », op.cit.

Pour répondre à ces questions il faut d'abord rappeler, comme nous l'avons signalé dans l'introduction de notre travail, qu'il est très difficile de fixer les modèles « autochtones » qui ont pu servir de matière première à l'« altérisation » opérée dans les MIA. Faut-il prendre en considération les musiques des communautés indigènes des hautes terres andines, relativement éloignées des agglomérations urbaines et, en principe, moins exposées et moins perméables aux échanges avec des sonorités « étrangères » ? Ou faut-il penser, au contraire, aux musiques andines « métisses » ou « populaires » qui sont déjà passées par des processus de folklorisation au Pérou ou en Argentine, et souvent intégrées à des constructions identitaires nationales ou régionales ou bien résultant des processus identitaires associées à des migrations paysannes vers les grandes villes ? Ces dernières musiques, enfin, doivent-elles être reléguées automatiquement à une place de deuxième rang en termes d'authenticité, destinées à devenir une *production secondaire*, pour reprendre les termes de Michel de Certeau, et par-là ignorées ou méprisées d'un point de vue philosophique, ethnographique ou sociologique ? Quels sont les critères qui permettraient d'affirmer, par exemple, que les modifications vérifiées dans les versions sud-américaines d'une mélodie comme *El condor pasa* seraient plus ou moins légitimes, plus au moins « authentiques » que celles vérifiées dans les versions proposées par les groupes de MIA en France ?

Pour revenir au concept de « fiction mixte » de M. Guillaume, et en considérant la difficulté à fixer un modèle original « authentique » pour les MIA en France - dans le sens restreint d'une appartenance première à un territoire ou à l'immutabilité des traditions - nous tenons à insister sur le fait que les modifications repérées dans ces musiques seront considérées ici comme un *excédent de sens* dont la compréhension sociologique exige une approche exempte des *a priori* l'associant à une quelconque « dégradation ». Tout comme les pratiques musicales « métisses » urbaines et « indigènes » des zones andines du Pérou qui se sont imbriquées pour produire de nouveaux objets musicaux véhiculant des significations sociales inédites, l'apparition des MIA en France, et les modifications qui lui ont conféré un degré de spécificité, s'associent à une production de sens originale et légitime. Du moins, il s'agit d'une production musicale et de sens tout aussi « construite » que celle qui est à l'origine des modèles considérés souvent comme « authentiques ».

Il reste à repérer toutefois le rapport existant entre cet excédent de sens et la place, en tant qu'objet porteur d'altérité, que ces musiques ont occupée au sein de la

société française. Or, c'est à ces fins que nous avons intégré dans notre hypothèse l'idée que les représentations du monde andin incarnent en France une sorte d'altérité non-radical et non-conflictuelle, ce qui aurait facilité l'acceptation, la compréhension et l'admiration de cet univers andin ou plutôt l'image qu'on pouvait avoir de lui. La non-radicalité de cette altérité se serait articulée fondamentalement en fonction de deux particularités.

Premièrement, ces musiques se présentaient libres des face-à-face culturels et politiques liés, dans l'histoire récente, au passé colonial français : à la différence du monde arabe et africain, par exemple, ces musiques n'ont pas été précédées d'une histoire sociopolitique marquée par le conflit et la contiguïté, pour ainsi dire, de la différence, éléments qui ont pu contribuer dans ces cas à la construction de représentations sociales chargées d'un composant conflictuel plus proches de ce que M. Guillaume appelle une altérité *radicale*. Rappelons aussi que l'univers andin, surtout quand il s'agit du passé incaïque, s'est toujours présenté dans l'imaginaire français comme quelque chose de proche et lointain à la fois. Que se soit en tant que « civilisation » au passé glorieux et destin tragique ou en tant que porteur d'une spiritualité dont les populations indiennes d'aujourd'hui seraient les héritières, l'univers andin a été traité comme une altérité accessible, compréhensible dans sa différence¹.

Deuxièmement, et cette fois-ci d'un point de vue strictement sonore, nous pensons que les MIA en France ont reflété cette dualité en étant perçues comme quelque chose de lointain et de proche à la fois. Ainsi, en faisant appel à des instruments, des rythmes et à un répertoire plus au moins andins, mais en les adaptant à un usage mélodique - c'est le cas des sikus ou du charango - ou en ayant la précaution de les jouer « juste » - c'est-à-dire, bien tempérés pour des oreilles occidentales -, ces musiques ont pu faciliter leur acceptation en France, tout en satisfaisant un certain besoin d'altérité de la part du public concerné. Comme l'a très clairement exprimé, dans le cadre de notre enquête exploratoire, un interviewé que l'écoute de ces musiques a poussé à devenir lui-même musicien amateur : « Grâce à ces musiques, on pouvait être rare ».

¹ Nous traiterons ce point dans la deuxième section de notre étude.