

Présentation

Les musiques du monde à l'épreuve des études postcoloniales

par

Yves Raibaud

Ades CNRS

La musique savante occidentale, soutenue par un système politique et culturel hégémonique, a connu une large diffusion dans le monde. La recherche musicologique s'est donc longtemps centrée sur ses propres objets, présentés comme universels. L'ethnomusicologie, en s'intéressant aux musiques populaires d'une part, aux musiques extra occidentales d'autre part a ouvert la recherche vers d'autres objets, mais souvent au prix de leur réduction aux territoires de leurs observations. Ce qui aurait pu être considéré comme une ouverture, l'écoute de l'Autre, s'est trouvé dans de nombreux cas biaisé par le point de vue d'un auditeur urbain et occidental. La recherche de l'authentique en est un de ses principaux travers : l'auditeur occidental est fasciné par la pureté « originelle » des musiques populaires ou ethniques car il est souvent à la recherche d'une altérité radicale, associant paysages, sociétés et cultures.

Tout un pan de la géographie se fonde également sur cette ambiguïté. Le géographe, c'est d'abord le réalisateur des cartes impériales, celui qui nomme (débaptise) villes, fleuves et peuples, qui classe et organise les pays, les régions, les ethnies, qui propose et invente au final des lois « naturelles »

expliquant les différences, justifiant les hégémonies et légitimant de façon implicite l'asservissement de certaines régions du monde aux autres. Le public de l'ethnomusicologie partage avec celui de la géographie le goût de l'exotisme tel qu'il s'affiche par exemple sur les couvertures des magazines *Géo* ou *National Geographic*¹ et dont on peut retrouver l'équivalent dans « Ocora Radio-France », collection d'enregistrements de musiques populaires et du monde que présente Émilie Da Lage dans le dossier qui suit.

Cependant, il y a un « avant » et un « après » le colonialisme : l'appréhension simple et dénuée de complexe des cultures du monde par les pays impérialistes ou coloniaux a été malmenée par la critique, venue dans un premier temps des contradictions mêmes de la société capitaliste occidentale, dans un deuxième temps des luttes d'indépendances des pays colonisés, dans un troisième temps de l'émergence d'une production culturelle renouvelée, abondante et « métisse » provenant aussi bien des pays pauvres eux-mêmes que des diasporas installées dans les périphéries des villes impériales.

La mondialisation des sources de production et de diffusion de la musique peut ainsi faire penser que les rapports de l'Occident avec le reste du monde ont changé. La circulation des musiciens s'intensifie, chacun s'appropriant des matériaux musicaux et participant simultanément à leur transformation et à leur diffusion². L'irruption dans la vie musicale mondiale, à la fin du xx^e siècle, d'une production musicale de masse, multiforme, constamment renouvelée, qui se réalise à travers une « sono mondiale », semble abolir les repères temporels et spatiaux. La musique classique occidentale, tout en restant la référence d'une culture des élites, ne représente plus à présent qu'un faible pourcentage de la production et de la consommation musicales dans le monde. À l'opposé le phénomène de la *World Music* semble participer à la création d'une sphère musicale utopique

-
1. « National géographique », dont les couvertures représentant des femmes africaines ou amazoniennes nues dans leur environnement « naturel » ont fait les délices de l'Amérique puritaine [« Voyeurs of imperialism : *The National Geographic* before World War Two », T. Rosenberg 1993, in C. Hancock (2001)].
 2. Pour illustrer ce propos, on pourra par exemple consulter dans la précédente livraison de *Volume!* la Tribune de Amine Hamma, « De l'internationale-metal au conflit sociétal local : la scène de Casablanca », *Copyright volume!*, vol 5., n° 2 (2006) qui montre comment la manière dont la musique metal s'est implanté au Maroc où, en quelque sorte à l'opposé, l'article de Barbara Lebrun sur Zebda qui traite de des influences musicales d'un groupe d'immigrés de seconde génération dans le contexte Français, « A case study of Zebda : republicanism, métissage and authenticity in contemporary France » *Copyright Volume!*, vol. 2, n° 2 (2002).

Présentation

à l'intérieur de laquelle les diversités culturelles ne sont plus des frontières ou des obstacles mais des richesses partagées au sein d'une humanité plurielle. L'industrie musicale brouille les cartes, encourage le métissage, standardise les productions ethniques pour en faire des produits de masse. Les musiques africaines, indiennes ou des caraïbes sont mixées à Paris, Londres et New York où vivent et se rencontrent les artistes venus du monde entier, les rayons *World Music* se multiplient dans tous les points de vente et sur les sites de téléchargement.

L'issue de cette mondialisation de l'industrie musicale serait-elle l'uniformisation du goût autour de standards appauvris? Non, car le système génère ses contradictions : objet de consommation, la musique agit également comme producteur de normes et de valeurs nécessaires à la construction de l'individu, et l'on voit les mélomanes des pays les plus consommateurs de musique hésiter entre consommation culturelle de masse et retour vers des productions socialement marquées comme « distinctives » (jazz, chanson à texte, musique électroacoustique) ou bien rebelles ou générationnelles (funk, hard-core, metal) mais aussi festives, planantes, de transe, offrant une multitude de choix musicaux, chacun hautement valorisé par ses « fans » et s'opposant à la production culturelle de masse. Les musiques du monde n'échappent pas à cette tendance. À l'affirmation que l'expression musicale est affaire de sincérité et d'énergie créatrice répond (toujours pour les mélomanes des pays les plus consommateurs de musique) le désir d'authenticité, puis le désir de revenir « aux sources » : sources du blues, du reggae, du samba qui sont déjà des musiques « métisses », sources du rythme en pays Dogon (Afrique), du chant primal au pays des Darkhad de Mongolie...

Musique et études postcoloniales

Les *cultural studies* et en particulier les *postcolonial studies* sont essentielles, à ce niveau d'analyse, pour remettre en cause non pas la diversité culturelle ainsi acceptée et produite (acceptée parce que produite) par les pays les plus consommateurs de musique, mais le fait que cette production et cette consommation participent à une « construction discursive du monde à partir d'un référent européen ou occidental » (Hancock, 2001 : 95). Du point de vue des études postcoloniales et de leurs auteurs, « le reste du monde ne doit plus être réduit au simple rôle d'Autre de la modernité occidentale, de faire-valoir et champ d'expansion naturelle [...], il s'agit au contraire de rendre la parole à des populations locales sur leurs représentations spatiales et leurs identités — sachant que la colonisation y a laissé inévitablement une marque indélébile » (id).

C'est sur cette « marque indélébile » et sur la définition même du postcolonialisme que les avis divergent³. Pour les uns, le postcolonialisme serait la conséquence de la fin de la colonisation, remplacée par des États souverains, eux-mêmes héritiers de découpages arbitraires regroupant peuples et cultures différents et des conflits qui en découlent. Pour d'autres, postcolonialisme serait synonyme de néo-colonialisme : les villes postcoloniales « impériales » (Londres, Paris) reproduiraient le modèle colonial par l'installation dans leurs périphéries pauvres de communautés diasporiques, elles-mêmes branchées avec les territoires des anciennes colonies dont elles sont issues. Pour les derniers, le postcolonialisme se situerait « après » le colonialisme et aurait à voir avec la postmodernité : un monde postcolonial multiscalaire, fonctionnant en réseau, marqué par l'individuation des pratiques, l'éclectisme, le métissage.

Ce dernier modèle, un postcolonialisme guilleret tendant à nier l'efficace persistance des structures du pouvoir impérial (Jacobs, 2001) est probablement celui qui est à l'œuvre dans les productions de « musique du monde » actuelles, mais aussi dans des textes comme la récente charte de la diversité culturelle de l'Unesco, dans laquelle la « communauté internationale⁴ » se porte garante de la défense des cultures menacées par des cultures nationales. Les producteurs de musique du monde, ceux qui écoutent, sélectionnent et font le son de la *World Music* vivent pour la plupart dans les métropoles des pays du Nord et y travaillent pour le public occidental. La démarche de collectage, à la recherche de nouveaux artistes et de nouvelles sonorités, est illustrée par le film de Fatih Atkin « *Crossing the Bridge, the Sound of Istanbul* » (2006). Dans ce film documentaire on suit le rocker allemand Alexander Hacke dans sa quête du « son d'Istanbul » avec un matériel d'enregistrement sophistiqué et sa guitare électrique, dont il mêle les sons à ceux des artistes avec lesquels il est en empathie (rock, rap, musique turque classique, kurde, tsigane...). Filmé par un cinéaste allemand d'origine turque, le regard du musicien allemand sur la société turque est mis en abîme par l'auteur et montre la construction en direct d'un « récit » sur le son d'Istanbul destiné au public allemand et occidental. Cet exemple suggère d'une part la vraisemblance de l'hypothèse proposée par G. C. Spivak (1988) : expériences et productions culturelles des marginalisés⁵ sont

3. J. M. Jacobs « Postcolonial spaces », *Edge of Empire. Postcolonialism and the City*. Voir Cl. Hancock, 2001.

4. Pour reprendre l'expression de ce qui représente dans les faits la communauté des pays riches dits occidentaux.

5. Il ne s'agit pas bien évidemment d'Istanbul et des stanbuliotes eux-mêmes, mais des îlots musicaux (rappeurs turcs, derviches, kurdes, tsiganes) tels qu'ils sont ressentis, comparés, organisés et enregistrés par l'œil (l'oreille) du musicien allemand.

Présentation

un moyen pour le « cœur de l'empire » de se comprendre et de se déconstruire, l'altérité étant mobilisée pour la reproduction de l'Occident comme sujet. D'autre part le film a connu un franc succès auprès des turcs eux-mêmes, aussi bien dans la diaspora qu'en Turquie où l'allemand Fatih Atkin est à présent considéré comme un des grands cinéastes turcs contemporains. On mesure par cet exemple la complexité des échanges interculturels qui sont en jeu aujourd'hui dans la création et la production musicale sous toutes ses formes.

Enregistrer l'authentique

Le dossier qui suit commence par un article intitulé « politique de l'authenticité » qui met au centre du débat sur la musique et le postcolonialisme ce qui se joue dans « l'écoute de l'Autre » et comment et pourquoi cette écoute se construit d'une certaine manière. L'article d'Émilie Da Lage s'ouvre sur une référence à Martin Stokes (1997) : si la musique est signifiante socialement, elle ne l'est pas en elle-même mais bien parce qu'elle est organisée, classée et médiée, ce que l'auteure se propose d'illustrer par la collection de disques de musique du monde Ocora radio France. Ocora, créée en 1957 au moment de la décolonisation en Afrique, se donne l'ambition de rassembler « l'ensemble des musiques authentiques du monde » qu'il est urgent de collecter avant qu'elles ne disparaissent. Le souci de la pureté originelle de la source se renforce encore après la décolonisation, en opposition avec les nouveaux États africains. Ceux-ci développent en effet des politiques basées sur cette même notion d'authenticité (tels que le Mali et ses musiciens fonctionnaires du *Super Rail Band*⁶) mais en lui donnant une valeur performative nécessaire au renforcement d'une identité nationale. Émilie Da Lage, citant Homi Bhabha, utilise le concept d'hybridation, différent de celui de métissage ou de bricolage. L'identité culturelle n'est pas une question d'authenticité mais d'autorité : qui a l'autorité pour dire l'identité? Est-ce un service culturel de l'ancienne puissance coloniale engagée dans un inventaire musicologique? Est-ce un État neuf utilisant la musique comme un élément de promotion internationale? Par une avancée rapide de quelques décennies Émilie Da Lage nous donne un troisième exemple de médiation avec le producteur de *World Music* Vincent Krenis. Du groupe congolais Konono à la redécouverte des « papys cubains » de Buena Vista Social Club ce producteur américain invente une nouvelle façon de faire du « son »

6. Qui sera l'origine de la carrière internationale de Salif Keita.

authentique et emporte un succès éditorial mondial. L'exemple suggère que c'est le marché qui organise aujourd'hui la diversité culturelle, garantie par l'Unesco et la « communauté internationale ». Émilie Da Lage montre ainsi les conditions objectives d'une production musicale postcoloniale, qui n'empêchent pas complètement toutefois les circulations parallèles, les productions locales et les dynamiques d'hybridation propres aux territoires du Sud.

La musique des diasporas

Les deux articles suivants se placent du point de vue des communautés diasporiques et de leurs productions musicales. Anthony Goreau-Ponceaud décrit l'évolution du *Banghrâ*, musique traditionnelle du Pendjab, qui connaît à présent un succès mondial grâce à la diaspora pendjabi (sikh) de Londres regroupée dans le quartier *Southall*, près de l'aéroport de *Heathrow*. La reformulation du *Banghrâ* par des emprunts aux musiques actuelles des pays européens (rock, pop) permet de rassembler largement les communautés indopakistanaïses de Londres, mais aussi celles du monde entier, par la référence à un territoire d'origine situé, avant la partition, entre l'Inde et le Pakistan actuels. Cette construction musicale dans l'exil se relocalise au Pendjab et dans toute l'Inde dans un contexte de forte croissance économique et de rayonnement culturel de l'Inde moderne, par exemple à travers le cinéma indien (dit « *Bollywood* ») qui utilise largement le style de la musique pendjabi moderne. Le *Banghrâ* devient non seulement un marqueur d'une identité sud-asiatique pour des populations de migrants mais aussi une musique prisée de nombreux jeunes occidentaux en quête de dépaysement musical, qui peuvent y trouver, selon l'auteur, « un espace de contestation postcoloniale mélangé à un désir d'Orient et de voyages ».

Le *dance-hall* est au reggae ce que la culture hip-hop est au rap : un ensemble de pratiques sociales musicales, danse, philosophie (rastafarisme), pratiques langagières en évolution constante selon les influences entre les Antilles et les États-Unis (par le biais notamment des diasporas antillaises dans les mégapoles américaines), entre les Antilles elles-mêmes, entre les Antilles françaises et la France. La contribution de Mylenn Zebda-Zoubida nous montre comment plusieurs générations de migrants vers la France (mais aussi des retours), ont créé une culture diasporique nourrie de nostalgie envers la terre natale, devenu entre temps un Eden touristique, mais aussi de sentiments ambigus envers la patrie coloniale. Le regroupement de populations noires antillaises et de populations issues des anciennes colonies Nord et Ouest africaines dans des quartiers de logements

sociaux des grandes villes françaises assimilent ces populations entre elles par l'effet du regard des « blancs ». C'est dans ce contexte que des connexions se font entre les références culturelles du rap et de la *dance-hall* : les artistes antillais (de France et des Antilles) et les artistes « issus de l'immigration » africaine mettant en commun dans des concerts et des enregistrements leur négritude et leur ressentiment face à la France.

Postcolonialisme dans les banlieues françaises

L'article de Laurent Béro s'appuie sur les textes des rappeurs de Saint-Denis et de Marseille. Les textes ne sont pas seulement expressifs ou poétiques, ils sont cultivés et nomment un chat un chat. La discrimination raciale et les conditions de vie difficiles dans les ghettos urbains sont rapprochées du passé colonial et esclavagiste de la France ; on lui rappelle le commerce triangulaire, son ingratitude face aux « Indigènes de la république » envoyés en première ligne pendant les guerres mondiales, la sale guerre d'Algérie, le préfet Papon, Charonne, Le Pen et la torture, la Françafrique et le pillage des richesses du Sud etc. Les rappeurs refont l'histoire et la géographie de la France du point de vue des quartiers et de leur marge la plus discriminée les « noirs et les basanés ». Le style du texte de Laurent Béro ressemble aux textes qu'il cite et s'appuie sur des références de sociologie de la domination et d'études postcoloniales, ce qu'il exprime de la façon suivante : « art post-ségrégation aux États-Unis, le rap est un art postcolonial en France ».

Comme le suggère la fin du texte, le marché ne fait qu'une demi-bouchée de l'esprit rebelle du rap, devenu la référence mondiale de l'« authentique », l'altérité parfaite pour les spectateurs du centre ou de l'autre côté de l'eau. Les rappeurs, désolés, se regardent trahir les uns après les autres le quartier de leurs débuts en se compromettant avec le *show-business*. L'autre moitié de la bouchée revient, en France, aux politiques publiques de la culture qui participent aux dispositifs de la politique de la ville en mettant en place une récupération organisée des cultures préférées des jeunes au profit du contrôle social des quartiers. Aussi explicites que les textes des rappeurs français, les références symboliques employées par les opérateurs des cultures urbaines et des musiques du monde dans leur mise en scène des quartiers renvoient à la vision coloniale la plus traditionnelle des populations qui y vivent. L'article de Rachid Mendjeli et Yves Raibaud décrit l'action menée dans les quartiers sensibles de l'agglomération bordelaise par une association programmatrice de spectacles conventionnée avec l'État et les collectivités territoriales. Dans les opérations nommées

« Rap dans les cités, cités musique, quartiers musique » et dans le festival de musiques du monde programmé chaque année dans les communes de la rive droite de Bordeaux, il s'agit d'utiliser des modèles ethniques correspondant à des standards internationaux médiatisés qui auraient fait leurs preuves dans la régulation des tensions sociales des grandes villes du monde. L'utilité de ces actions (ateliers dans les centres sociaux, travail avec les collégiens, spectacles dans les quartiers) se fonde sur la nécessité de « recréer du lien social » et de « désenclaver les quartiers d'exil » par la promotion de cultures urbaines destinées à des jeunes « majoritairement issus de l'immigration ». Ce processus mis en place dans de nombreuses villes françaises avec l'appui des équipements socioculturels et de leurs animateurs s'effectue sans donner à ces groupes les moyens de se structurer puisque les événements festifs organisés sont contrôlés. Les associations d'étrangers sont au contraire ignorées par les pouvoirs publics, ce qui freine leur transformation en organisations communautaires ethniques comme cela se fait dans d'autres pays. Cette situation peut en partie expliquer l'agressivité d'un rap français très « remonté » contre l'État, la police, l'école et les formes de racisme institutionnel dans un pays qui prône un modèle intégrationniste et refuse tout communautarisme.

***Ishumar* et *cantoria* : des productions autonomes dans des pays du Sud**

Les deux communications suivantes relatent l'émergence et l'évolution de formes artistiques sur des territoires du Sud confrontés à des histoires postcoloniales particulières. La guitare des *ishumar* touaregs et la *cantoria* dans le Nordeste du Brésil dépendent principalement d'un public et d'une économie locale et semblent devoir peu de choses pour l'instant à une mondialisation marchande et politique des échanges culturels.

La contribution de Nadia Belalimat raconte l'émergence d'un style musical particulier aux vastes espaces sahariens et aux populations qui y habitent ou qui en sont originaires, entre Lybie, Niger, Mali et Algérie. Le style *alguitarra* des *ishumar* (chômeurs) est une musique syncrétique issue des différents genres musicaux des Touaregs et de l'influence de la guitare moderne Ouest-africaine dans les années 1960 (elle-même issue du jeu de guitare électrique afro-américain popularisé par le rock 'n' roll). Elle se forge autour d'un discours politique spécifique : celui du mouvement nationaliste touareg. Les *ishumar* sont des jeunes qui sont obligés de migrer de façon saisonnière vers la Lybie et l'Algérie. Une grande partie du public de la guitare *ishumar* se trouve à présent dans des quartiers de relégation des villes sahariennes (Tamanrasset, Ghat, Seba) ou périphériques du Sahara (Bamako,

Niamey). La diffusion et le succès de cette musique portée par des groupes tels que *Tinariwen* se fait par le bouche à oreille moderne que représente la diffusion de cassettes artisanales à travers toute la région et dont le support emblématique est le lecteur cassette des véhicules 4 x 4 qui sillonnent le désert. L'histoire du mouvement touareg et de sa répression transforme la guitare des *ishumar* en une musique de protestation quasi clandestine pendant 25 ans. La diffusion à partir des années 2000 de la musique de *Tinariwen* au-delà des frontières grâce à la coopération de groupes musicaux français (*Lo Jo Triban* d'Angers) puis étatsuniens (*Backfire*, groupe de rock *navajo*) transforme le mouvement musical identitaire en projet de développement local dans le Nord du Mali (festival du désert d'Essakane) et en actions de développement socioculturel au Niger (écoles de musique). La communication de Nadia Belimat oppose une perspective positive aux analyses postcolonialistes un peu sombres évoquées précédemment : la guitare des *ishumar* s'internationalise grâce aux réseaux des producteurs de musique alternatifs et invente une version musicale et culturelle de la coopération décentralisée.

Le texte de Thierry Rougier présente également un exemple d'autonomie d'une culture populaire plus que centenaire, restée à la fois vivace et vivante. Les *cantadores* ou *repentistas* sont des poètes du Nordeste brésilien qui improvisent leurs couplets lors de joutes auxquelles assiste un public passionné de poésie. Leur art est composé d'une musique restée fidèle à l'esthétique traditionnelle (accompagnement du chant par les *violas*⁷) qui, d'après l'auteur, n'aurait connu aucune tentative de modernisation par l'ajout de sections rythmiques ou d'instruments amplifiés. La modernité des *cantadores* vient des textes improvisés qui peuvent traiter de tous les sujets : la politique, le football, l'économie, les questions sociales, les faits divers relatés par la télévision et les journaux. Les *cantadores* sont pour la plupart des artistes saisonniers qui partageaient autrefois leur temps entre un travail d'agriculteur sédentaire pendant la saison humide et un travail artistique nomade pendant la saison sèche. Né dans le Brésil postcolonial⁸, le *cantador* se réfère à sa propre histoire et à des légendes fondatrices telle que cette joute qui opposa en 1870 Romano, homme riche et cultivé, à un esclave génial nommé Inacio, et qui se termina par la victoire du deuxième. Les *cantadores* ont élargi leur territoire nomade aux mégapoles brésiliennes (Sao-Paulo, Rio-de-Janeiro, où vivent à présent une grande partie des populations pauvres du Nordeste) et aux espaces touristiques de la

7. Guitare traditionnelle brésilienne.

8. Dans un contexte encore différent des exemples précédents, puisque le Brésil, indépendant en 1822, a été le dernier pays à abolir l'esclavage en 1888.

côte. Les radios locales se font le relais de ces joutes passionnantes, souvent drôles et caustiques, notamment à l'approche des élections. La *cantoria*, telle qu'elle nous est présentée par Thierry Rougier⁹ apparaît comme une production musicale postcoloniale autonome, indépendante du marché mondial de la musique comme de politiques nationales et internationales de la culture.

Postmodernité

Dans la dernière communication, Eric Boutouyrie présente un exemple idéaltypique d'une invention musicale à la fois postcoloniale et postmoderne. Goa, ancienne colonie portugaise devenue un État de l'Inde en 1961, est une destination mythique (comme Ibiza et la Crète en Europe, Kaboul et Katmandou en Asie) pour les routards européens des années 1970 en quête de paradis. L'indianité de Goa (mode de vie, religion, douceur de vivre) et la facilité d'approvisionnement en drogues douces, bon marché et tolérées, fixent sur place une communauté d'Américains et Européens qui inventent un monde et une culture nouvelle. C'est en effet sur les plages paradisiaques et dans les forêts tropicales de Goa que sont apparues les premières *psychedelic trances*. À la même époque et par effet de retour les références culturelles indiennes deviennent la marque des communautés hippies et *New-age* de la côte Est californienne et influencent la musique pop-rock anglosaxonne (*Pink Floyd*, *The Doors*, jusqu'aux *Beatles* de l'époque *Abbey Road*). Par la suite, Les *Goa trances*, devenues une déclinaison du phénomène mondial des raves parties liées à la techno, seront souvent organisées dans des lieux de nature, à des dates ésotériques (éclipses, calendriers orientaux) réemployant les mythologies et les modes de vie orientaux dans la création d'univers sociaux et musicaux inédits qui feront appel aux technologies nouvelles du son et de la lumière. Le postcolonialisme des *Goa trances* s'exprime par les références nombreuses et appuyées à un exotisme oriental virtuel, créateur de communautés transnationales éphémères. La référence à Goa est performative et se concrétise par un tourisme occidental des amateurs de *Goa trances* dans l'État indien. C'est une source de richesse qui provoque aussi, écrit Eric Boutouyrie, un certain rejet de la part des populations locales. La production de territoires à partir de références postcoloniales fantasmées peut être analysée comme un processus d'hyperréalisation de territoires éphémères, organisés mondialement en archipel, dont l'efficacité repose en partie sur une référence géographique à un territoire politique et culturel « réel ».

9. Et telle que nous avons pu la voir lors d'une tournée organisée en Aquitaine par l'association occitane Cordae/La Talvera, filmée pour une chaîne de télévision brésilienne en 2005.

Géographie et études postcoloniales : une façon de décentrer les points de vue

Les contributions des auteurs qui ont participé à la réalisation de ce dossier offrent ainsi un éventail de positionnements méthodologiques et théoriques qui aident à mieux rendre compte de la complexité du sujet. Elles multiplient en effet les points de vue (public occidental, diasporas, émergence de courants musicaux sur les pays du Sud, permanence et modernisation de cultures anciennes, productions relatives à des contextes sociospatiaux et politiques conflictuels) et les approches méthodologiques (monographies, études culturelles, sociologie critique, approche anthropologique). La notion de postcolonialisme oblige à prendre en compte le contexte historique et géographique de la production des musiques et pas seulement les conditions sociales et culturelles de leur apparition. Elle permet également, en décentrant le point de vue, d'interroger la sociologie du goût en montrant que l'amateur de musique, rationnel dans ses choix et éclectique dans ses goûts, adepte des festivals de musiques métisses et de la diversité culturelle est aussi (mais pas seulement) une des figures de l'individu postmoderne tel que le construit au jour le jour la société occidentale dans ses rapports de domination culturelle avec le reste du monde.

D'autre part, dans tous les articles rassemblés ici, les notions de territoire et d'espace des sociétés apparaissent comme des éléments importants pour comprendre la permanence ou l'émergence de formes musicales, identifier les lieux et les frontières qui les séparent, interroger les représentations qui forment les imaginaires territoriaux, projeter sur l'espace les processus d'acculturation, de métissage, de branchement, d'hybridation. Comme dans de précédentes publications émanant de géographes (Guiu, 2006 ; Raibaud, 2008) le dénominateur commun des auteurs de ce dossier est d'avoir bien voulu considérer la musique comme un « *construit cognitif permettant d'appréhender un phénomène spatial* » (Lussault, in Lévy & Lussault, 2003 : 675), ce qui peut nous permettre de poursuivre avec d'autres chercheurs de toutes disciplines des travaux communs autour de la musique comme objet géographique.

Références bibliographiques

- AMSELLE J.-L., (2001), *Branchements, anthropologie de l'universalité des cultures*, Paris, Flammarion.
- AUGUSTIN J.-P., LEFEBVRE A. (2004), *Perspectives territoriales pour la culture*, Pessac, MSHA.
- APPADURAI A., (2001), *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la mondialisation*, Paris, Payot.
- BAHBHA H. K., (2007), *Les Lieux de la culture, une théorie postcoloniale*, Paris, Payot.
- CROZAT D. & RAIBAUD Y., (2008), « La construction de l'image ethnique par la fête à Bordeaux (France) », in Crenn C. et Kotobi L., *Le Traitement de la différence ethnique*, PU Bordeaux (à paraître).
- GUIU C. (2007), « Géographies et musiques, quelles perspectives? », *Géographie et cultures* n° 59, mai.
- HANCOCK Cl., (2001), « La géographie postcoloniale. « L'empire contre-attaque » », in *Géographies anglo-saxonnes, tendances contemporaines*, ouvrage collectif, Paris, Belin, p. 95-98.
- JACOBS J. M., (1996), *Edge of Empire. Postcolonialism and the City*, London, New York, Routledge.
- LÉVY J. & LUSSAULT M., 2003, *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin.
- RAIBAUD Y., (2005), *Territoires musicaux en région*, Pessac, éd. MSHA.
- RAIBAUD Y. (2008), (sd), *Comment la musique vient au territoire*, Pessac, éd. MSHA (à paraître).
- SPIVACK G. C. (1988) « Can the Subaltern Speak? » in *Marxism and the Interpretation of Culture*, p. 271-213, New York, Routledge.
- ROSENBERG T. (1993), « Voyeurs of imperialism in *The National Geographic* before World War Two », in C. Hancock (2001).
- SAID E. W. (1978) *Orientalism*, Londres, Routledge and Keagan.
- STOKES M. (1994), *Ethnicity, Identity, and Music. The Musical Construction of Place*, Oxford, Berg.

Yves RAIBAUD est maître de conférences en géographie à l'université de Bordeaux 3

y.raibaud@ades.cnrs.fr