

Mélanie Roche

LIRA/ERIMIT
UFR Langues - Espagnol
Université de Rennes 2
Campus Villejean
6, avenue Gaston Berger
35043 Rennes
laurence.bouvet-leveque@univ-rennes2.fr

Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades - Histoire
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
Juan de Palafox y Mendoza 208, Col. Centro
72000 Puebla
maroliva@siu.buap.mx

Docteur en Littérature et Civilisations Hispaniques (France) et Histoire (Mexique)

Lila Downs, "musique du monde" et laboratoire multiculturel

Dans cette communication, je propose de développer l'axe de travail « Droits de l'homme et thèse doctorale¹ » et plus particulièrement le questionnement ouvert portant sur la place qu'occupent les arts visuels dans la problématique des droits humains. Aujourd'hui, l'éthique de l'engagement multiculturel, en d'autres termes l'appel au respect de toutes les cultures, reconnues en tant qu'égaux, est plus que jamais explicite au Mexique dans la composition musicale et l'interprétation, notamment grâce aux femmes artistes de la "musique du monde". La "musique du monde" (ou "world music" en anglais) concerne une rubrique commerciale mais aussi un mouvement musical international, basé sur l'exploitation fidèle, fragmentée ou modifiée de musiques traditionnelles de différentes régions, mélangées à des sons plus modernes. Elle constitue ainsi un domaine spécifique de la globalisation de la culture, qui est en vigueur depuis le début des années quatre-vingt-dix (Villareal, 2005)². Ses chanteurs, et plus particulièrement ses chanteuses, issues de la culture populaire urbaine, choisissent le plus souvent des paroles qui concernent les conseils de bonne conduite en matière de relations amoureuses et sociales, et s'attachent entre autres aux thèmes du festif et du sexuel, ainsi qu'à la parodie de la rhétorique nationaliste.

Il s'agira de s'intéresser, au cours d'une ethnographie menée à partir des concerts (ou "performances") de Lila Downs, une artiste mexico-étatsunienne d'origine indigène mixtèque, au public et à sa réception face à des jeux visuels et sonores, une interprétation, une voix, des costumes qui témoignent d'une originalité artistique assez contradictoire et subversive.

¹ Mélanie Roche, *L'arbre de Lila Downs : identité, expressions de genre et constructions musicales*, thèse de doctorat de littérature et civilisations hispaniques (France) & histoire (Mexique), Université de Rennes 2 & Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, oct. 2008, 1174 p.

² Héctor Villareal, « Imaginarios etnomusicales de la globalización », *Razón y palabra*, N° 44, I.T.E.S.M. Campus Estado de México, 2005, <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n44/hvillareal.html>
Accès en fév. 2009.

Pourquoi les concerts de Downs permettent-ils de moderniser les imaginaires en matière de représentation des identités culturelles et symboliques ? A quelles méthodes artistiques l'artiste a-t-elle recours pour présenter des idées en faveur de la promotion des droits humains, de la tolérance et du dialogue interculturel ? Puis je montrerai comment cette déformation de l'image que propose Downs déborde les domaines économique et artistique en permettant à l'artiste d'énoncer des revendications symboliques et matérielles alternatives. Dans quelle mesure peut-on dire que la "musique du monde" et son univers vont au-delà d'une entreprise orientée vers le commerce ou d'un simple projet culturel ? Il nous faudra finalement nous interroger sur la portée de cette musique engagée, à savoir si elle peut ou non engendrer des transformations sociales et/ou politiques.

1. Performance, structure visuelle et orale de la représentation

Avant de commencer l'analyse d'un concert de Lila Downs, il est nécessaire de préciser le sens qui est donné au concept de "performance" dans cette étude, tel qu'il a été défini par le théoricien de la scène Richard Schechner (2002)³, en tant qu'activité humaine de tout type, à l'aspect performatif (le rite, le jeu, le sport, les spectacles populaires, les arts de la scène, les événements sociaux, le jeu de rôle de classe et de genre, les médias de masse et internet, par exemple). D'après Schechner, les concepts de catégorie générique et de lutte sociale féministe se prêtent bien à l'étude des performances. Antonio Prieto (2005)⁴ ajoute une nuance, en distinguant la performance du théâtre. Selon cet auteur chicano, la performance prend ses racines dans le corporel mais aussi dans le sociopolitique :

El performance se distingue del teatro en tanto que elimina la división del trabajo autor/director/actor; papeles que se sintetizan en el mismo artista; es un arte conceptual, que desplaza el afán narrativo a favor de la puesta en escena del cuerpo con toda su carga simbólica. El artista no busca "representar a un personaje, sino más bien explorar los vínculos que hay entre su propia memoria y la materialidad de su cuerpo. Este impulso autobiográfico es evidente sobre todo en los performances de artistas pertenecientes a las comunidades subalternas de Estados Unidos, que llevan a su trabajo la consigna feminista que "lo personal es político".

Cette analyse a été reprise par Roselyn Costantino (1995)⁵, qui s'interroge au cours d'une rencontre universitaire sur la performance d'Astrid Haddad, une autre chanteuse mexicaine de "musique du monde", dans les cantines, cabarets, revues et "teatros de carpa"⁶ :

Le théâtre est basé sur le texte, le metteur en scène, et la répétition, la performance est centrée sur le corps, l'acteur, et l'éphémère. Au théâtre les acteurs interprètent des rôles ; dans la performance, l'acteur se réfère à lui-même. Le théâtre représente ; la performance présente. Le théâtre est sédentaire ; la performance, nomade. Le théâtre se plante et se récolte dans le patio d'une maison ; la performance part à la chasse et tend des embuscades à son public là où on l'attend le moins. Le théâtre a pour origine le mythe et est séculaire ; la performance s'oriente vers le rituel et est, en

³ Richard Schechner, *Performance studies: an introduction*, Londres et New York, Routledge, 2002, page 2, in Antonio Prieto Stambaugh, « En torno a los estudios del performance, la teatralidad, y más. (Notas para una conferencia) », s.l., C.R.I.M., 13 sept. 2002, <http://www.crim.unam.mx/cultura/ponencias/PONPERFORMANCE/Antoniop.html> Accès en fév. 2006.

⁴ Antonio Prieto Stambaugh, « Topografías epidérmicas », pages 321 à 337, in Laura Cházaro & Rosalina Estrada, *En el umbral de los cuerpos: estudios de antropología e historia*, México, El Colegio de Michoacán, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2005, page 332.

⁵ Roselyn Costantino, « Through their eyes and bodies: mexican women performance artists, feminism, and mexican Astrid Hadad », Altoona, Pennsylvanie State University, Sheraton Washington, Latin American Studies Association, 28-30 sept. 1995, <http://www1.lanic.utexas.edu/project/lasa95/costantino.html>, http://www1.lanic.utexas.edu/project/lasa95/Costantino_fn.html#fn0 Accès en fév. 2005.

⁶ Théâtre populaire itinérant mexicain à sensibilité politique et sociale, né à la fin du XIX^e siècle et très fameux de 1910 à 1940.

même temps, à la fois sacrée (sans être religieuse) et sacrilège (sans être profane). Le théâtre cherche à transcender ; la performance cherche à transgresser.

La "performance" au Mexique a des origines dans la société précolombienne et se construit autour de l'esprit d'actions et d'attitudes non réfléchies, observées dans la culture urbaine populaire telle que les merolicos⁷, les colporteurs de rue, les cracheurs de feu, le théâtre de rue, etc... : "Il s'agit d'une forme qui te permet d'être un alburero, d'être subversif, comique, spirituel, iconoclaste, et de rompre les mythes." (in Prieto 5)

La performance de Lila Downs, comme celle d'Astrid Haddad, s'ouvre à premier abord à l'interaction artistique, en privilégiant des expressions en faveur de la justice sociale, au service de valeurs postmodernes ou modernes (Villareal)⁸ : elle mêle vidéo, photographie, danse, musique, chant, arts du cirque et théâtre de genres différents. Paul Cohen, directeur musical du groupe et professionnel de cirque, effectue par exemple une démonstration de jonglage. Ou encore des échassiers costumés et des danseurs de hip-hop s'exercent face à une vidéo expérimentale de la photographe Elena Pardo et une équipe internationale de musiciens talentueux. Plus qu'une fusion, une juxtaposition : la performance de Downs réunit un ensemble de pratiques différentes et interdisciplinaires mises à pied d'égalité. La rapidité des signes et l'alliance du son, de la voix, des gestes et des images, c'est-à-dire du visuel et de l'oral, perturbent la perception du destinataire ; ces deux derniers supports sont indépendants, voire contradictoires parfois.

Avant certaines interprétations, Downs prend soin de revaloriser l'origine d'une chanson, d'un chanteur, d'un compositeur, d'un personnage réel ou mythique, d'un instrument ou d'un genre musical en tant que partie intégrante de l'histoire culturelle locale, nationale ou globale. Il en va de même dans les pochettes qui présentent une même hétérogénéité. Au cours de ces introductions, Downs honore des "idoles" réelles ou mythiques : sa grand-mère maternelle indigène, les dieux mixtèques, Frida Kahlo, Malinche, Digna Ochoa, Jeanne d'Arc, Victor Jara ou encore Mary Harris Jones. Elle met aussi en valeur le contexte de production et de reproduction d'une chanson populaire, pour déchiffrer ses valeurs culturelles ou génériques, l'imaginaire social ou encore l'univers symbolique d'une société, d'une façon parfois très anthropologique. Elle remonte le fil du temps en proposant un recours à l'Histoire et valorise et interprète certains événements qu'elle juge importants par rapport à l'actualité. Sur scène, l'artiste a une prestance très dramatique. Selon Julia Kristeva (1978), la communication verbale s'agrémente toujours d'autres moyens de communication (la voix, ses accessoires, le geste, la danse, le jeu, l'écriture, l'image) parce qu'elle ne peut être considérée comme exhaustive⁹. Le langage gestuel, par exemple, s'apparente au discours de l'enfant¹⁰ ou encore aux langues "primitives" (Witte, 1930)¹¹, il constitue un moyen d'expression dont la portée est universelle, contrairement au langage verbal qui suppose une variété de langues¹².

Au cours de ses spectacles, Downs change régulièrement d'habit et joue ses personnages (l'homme en agonie et en adoration devant le spectre de la Llorona, une Mexicaine coquette chantant un boléro, un homme "macho" défiant la mort, une chanteuse de jazz, une Indienne évoquant la vie quotidienne de ses frères migrants mixtèques, zapotèques ou nahuatl...). La chanteuse épuise toutes les facettes stéréotypées de sa propre personnalité. Ces images ne sauraient représenter la réalité américaine mais cela ne semble pas déranger pour autant le

⁷ Personnages communs de la ville mexicaine qui vendent leurs marchandises grâce à un discours habile et humoristique.

⁸ Héctor Villareal, site internet précédemment cité.

⁹ Julia Kristeva, *Séméiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Points/Seuil, 1978 [1969], page 50.

¹⁰ *Ibid.*, page 44.

¹¹ O. Witte, « Untersuchungen über die Gebardensprache. Beiträge zur Psychologie der Sprache », in *Zeitschrift für Psychologie*, 116, s.l., s.e., 1930, pages 225 à 309. In Julia Kristeva, *op.cit.*, page 44.

¹² *Ibid.*, page 43.

public mexicain ni l'audience internationale (González Aktories, 2006)¹³, qui s'amuse à reconnaître les stéréotypes. Il se dégage en fait une grande complicité entre le mélomane ou le spectateur et Downs, une solidarité qui contamine toute l'assemblée, comme si les barrières entre artiste et public tombaient. La foule et les émotions partagées créent une sorte de ferveur collective. Le sentiment d'appartenance du public est parfois géographique, linguistique ou culturel (pour les habitants d'Oaxaca ou encore pour la communauté latina), mais il faut aller plus loin. La foule regroupe beaucoup de femmes et majoritairement des classes sociales moyennes et supérieures dans les concerts en salle, en raison du prix des billets¹⁴ : jeunes citadins du pays ou touristes de l'étranger, intellectuels. Cependant, tous les niveaux sociaux se confondent au cours des concerts publics gratuits. En 2004, les indigènes engagés du Consejo Indígena Popular de Oaxaca "Ricardo Flores Magón" (C.I.P.O.-R.F.M.) écoutaient aussi la chanteuse, en boucle, sur la place centrale (ou "zócalo") d'Oaxaca, face au Palais du Gouverneur, avant que ce dernier ne les en chasse. Il s'agit de fait d'un public transnational, à la fois global, hétérogène et minoritaire dans les marchés et les espaces hégémoniques. Downs semble dessiner elle-même des scènes de conflit ou de solidarité entre des groupes différents et dresser une image de l'identité en tant que mise en scène.

Les costumes ont une valeur historique mais selon certaines critiques, ils ne correspondent pas à la réalité actuelle, traduisant une vision ethnique et exotique orientée vers l'exploitation de l'image indienne utilisée comme décor et folklore. Cependant, ces éléments de la culture populaire, apparemment innocents, cheveux noirs tressés avec des rubans, colliers de pierres, bagues et "huipiles", ces blouses méso-américaines brodées à la Frida Kahlo, sont reconnus par le public qui y répond avec allégresse et admiration. Comme le souligne Natividad Gutiérrez Chong (2004)¹⁵ à propos d'Astrid Hadad : « ¿Qué más estereotípicamente femenino que una mujer fascine y se fascine por un vestido? (...) la fascinación no es experiencia individual, sino la capacidad de transmitir al público el lenguaje de su indumentaria, su larga cabellera y su maquillaje recargado. » Les contradictions insinuées par les gestes et les commentaires parfois critiques de l'artiste créent une couleur subversive qui permet de représenter la diversité culturelle d'une région tout en créant une unité dans un espace fragmenté. La manière de couvrir ou de découvrir son corps nourrit l'imaginaire et reflète à la fois les intentions sexuelles, les hiérarchies sociales et les comportements culturels (Boia, 1998)¹⁶. Pour résumer, le mélange de l'habit traditionnel à une collection de signes extérieurs de l'altérité ainsi que l'illustration de pratiques différentes renforcent ce « sentiment d'une humanité éclatée » dont parle l'historien Lucian Boia.

La corpulence de Downs, son corps et sa voix démesurée (les journalistes lui attribuent trois octaves) sont l'indice d'une thématique relevant de l'ambiguïté, de l'oxymore et du difforme. L'artiste n'est pas sans rappeler les chanteuses cubaines de cabaret, Freddy García

¹³ Susana González Aktories, « Voice, roots and transfigurations: Lila Downs and Claudia Martínez/Tonana, two paths toward musical hybridization », México, U.N.A.M., 2006, http://jgalith.univ-lyon2.fr/Actes/articleAsPDF/GONZALEZ_AKTORIES_pdf_20061106182303;jsessionid=0D7296DFBFFEF208E67F9706F6340624.presbdd2. Accès en oct. 2007.

¹⁴ Les fonds sont souvent reversés à des associations humanitaires qui défendent le multiculturalisme et les droits des minorités : *Génesis, Esperanza Unida, Grassroots, Womad, Semillas*. Depuis 1999, Downs organise chaque année un concert à México et à Oaxaca pour le fonds de bourse Guadalupe Musalem du Grupo de Estudios sobre la Mujer "Rosario Castellanos" créé en 1995 par Margarita Dalton, pour que des jeunes femmes indigènes d'Oaxaca puissent passer le baccalauréat et rester vivre dans leur communauté, parfois pour participer à des campagnes de santé et d'éducation.

¹⁵ Natividad Gutiérrez Chong, « Tendencias de estudios de nacionalismo y mujeres », pages 19 à 65, in Natividad Gutiérrez Chong, *Mujeres y nacionalismos en América Latina. De la independencia a la nación del nuevo milenio*, México, U.N.A.M., 2004, pages 49 et 50.

¹⁶ Lucian Boia, *Pour une histoire de l'imaginaire*, Paris, Les Belles Lettres, 1998, page 117.

(Pereda, 1997 ; Navarrete, 2000)¹⁷, Rita Montaner ou encore La Lupe, dont la carrière sera étouffée par Fidel Castro après la révolution de 1959, parce qu'elle incarnait aussi ce goût néobaroque pour le paradoxe et la monstruosité. La voix de Downs opère des variations d'intensité et de registre en fonction de la musique mais aussi par rapport à l'idée que la chanteuse souhaite faire passer. Elle s'oriente vers le nasal et l'aigu quand Downs se réfère à des éléments célestes (Ramírez, 2002)¹⁸, à l'union (le son émerge de la région des oreilles et du fond de la bouche), tandis qu'elle se fait plus grave quand l'artiste évoque l'inframonde, la guerre (le son sort de l'avant de l'appareil buccal). Downs enchaîne parfois des sentences et des sons non-verbaux ; elle mime le texte poétique, le moment critique, en modifiant sa voix. Une plainte de désespérance par exemple, passée à travers le filtre de la technologie électronique moderne et semblable à la spirale d'une malédiction, pour représenter de façon parodique ces images utopiques d'identités mexicaines fixes et déconstruire leur stabilité, ou encore un rire moqueur, ironique, voire sarcastique, qui va venir servir d'emphase pour mettre en évidence les contradictions entre les utopies du peuple mexicain et le réel, et suggérer des solutions originales pour vivre mieux.

2. Création métisse, chanson populaire, hégémonie versus subversion.

Le message de Lila Downs est culturel en apparence ; il s'agit de rénover la chanson populaire mexicaine tout en y introduisant des éléments étrangers. Son langage, à la fois simple et complexe, lui permet d'attirer dans son public des classes populaires, moyennes et supérieures, dont la complicité est nécessaire pour venir donner un sens à sa musique et à ses spectacles. Certains dénoncent cette retranscription sèche d'images préétablies qui peuvent être dégradantes. Pour d'autres, Downs représente la "voix" des minorités. Sans aller jusqu'à valider une telle affirmation, on peut constater que son projet musical associe une exaltation des diversités nationales et régionales musicales, culinaires, amoureuses ou encore linguistiques et un désir de reconnaissance mutuelle au-delà des frontières réelles ou imaginaires. Downs veut "jouir" et entrer en harmonie avec des domaines parfois ridiculisés comme les paysages ou encore la cuisine, dont certaines femmes qui se veulent modernes se passent volontiers. Elle enseigne que le Mexique est un pays riche en civilisation, que l'on ne peut malmener l'héritage qu'ont laissé les anciens et les anciennes, que la galanterie à la mexicaine et que l'"albur", cette blague dont on peut relever le caractère machiste parce que fondé sur la différence radicale, appellent avant tout au plaisir et au jeu, comme un second degré, une invitation à l'autodérision et au rire.

Les chansons de Downs prouvent aussi que l'artiste aime la nostalgie mais qu'elle ne souhaite pas un retour au temps de l'impérialisme mixtèque, où les femmes déesses ne triomphaient que dans le domaine de la religion ; elle appelle seulement à faire de cette nostalgie un signe de ralliement politique. Susana González Aktories¹⁹ invite Downs à ne pas tant se fier à l'image simplement moderne ou indigène, en cherchant à tout prix par exemple à retracer fidèlement les discours ethniques et les origines des chansons (paroles et contextes, tels que rituels, célébrations, etc.). Elle l'invite à les laisser en arrière-plan, en mettant en avant sa créativité, en inventant son propre contexte ou langage indigène contemporain, en

¹⁷ Rosa Pereda, « Tres tristes tigres: El discurso in-interruptido », pages 141 à 149, in Néstor Ponce, *Le néobaroque cubain : « De donde son los cantantes », Severo Sarduy : « Tres Tristes Tigres », Guillermo Cabrera Infante*, Paris, Ed. du Temps, 1997, page 143 ; William Navarrete, *La chanson cubaine (1902 – 1959) : textes et contexte*, Paris, L'Harmattan, 2000, pages 177 et 178.

¹⁸ Sarah Ramírez, « *Aquí la justicia sale sobrando: Lila Downs and transfrontera music* », thèse de doctorat de « modern thought and literature », Université de Stanford, in *Bad Subjects. Political Education for Everyday Life*, U.S.A., 2002, <http://eserver.org/bs/61/ramirez.html> Accès en mars 2004.

¹⁹ Susana González Aktories, site internet cité précédemment.

effectuant un travail de resémantisation, sur le modèle de la chanteuse mexicaine Claudia Martínez par exemple. D'après Aktories, l'hybridation musicale au sein de la "musique du monde" renvoie à une question de sémiotique. Elle est en effet liée à l'imitation d'un nationalisme moderne, qui prône la conservation et la reproduction des idéaux d'indépendance et de souveraineté ainsi qu'à un phénomène d'appropriation, de resémantisation et de colonisation de ces signes modernes à partir d'une origine autochtone qui se tourne vers l'avenir (Gutiérrez Chong)²⁰. Aktories constate également que ces femmes solistes ne peuvent qu'apporter à la compréhension de nos propres identités hybrides et multiculturelles, comme le fruit d'innombrables migrations, intégrations et resémantisations. Enfin, l'auteure signale qu'il ne s'agit pas vraiment de messages explicatifs explicites ou directement politiques, mais plutôt de comportements expressifs²¹.

L'univers poétique de Lila Downs oblige à une approche poétique complexe ; à défaut de pouvoir expliquer la représentation, on ne peut que la commenter, mesurer sa force dialectique, parcourir ses possibilités en plongeant dans la structure et les détails. La confusion des temps contemporains semble se traduire par « des contradictions, des paradoxes spatiaux, des déséquilibres affectifs... »²², pour reprendre Serge Gruzinski (1999), qui affirme qu'on ne saurait pourtant résumer le chaos que dessinent les créations métisses à une simple conséquence de la situation contemporaine, ni y voir un reflet pathologique de l'accumulation d'échecs. Gruzinski invite à y voir, plus qu'une fragmentation et une instabilité, une cohérence, une force et une réflexion subtile sur le métissage et l'hybridation, un témoignage sur la situation complexe dans laquelle évolue une région depuis une large période et encore maintenant, entre plusieurs réalités sociales et contextes culturels qui se croisent. Dans la mesure où l'œuvre métisse est le produit d'une situation historique et qu'en même temps, l'expression artistique confuse semble la seule façon de la penser, on peut donc la réduire à une simple transposition d'un état de fait ou à un produit issu d'une crise de l'expérience et du récit²³.

Dans notre cas par exemple, pourrait-on dépasser l'idée selon laquelle les industries culturelles, la "musique du monde" et Lila Downs ne font que du profit commercial ou du pillage intellectuel ? A partir du discours de Downs et comme le propose Gruzinski, nous parlerons en terme d'émergence d'une nouvelle subjectivité qui, plus que psychologique, serait aussi affective, politique et sociale (Abbas, 1997)²⁴. A un moment complexe de l'histoire des institutions, où tout peut aller pour le mieux comme dérapier, plutôt que d'être "réabsorbée" par la modernité, Downs, dans une perspective de survie, adopte des stratégies qui ne sont ni une régression vers un idéal communautaire fermé ni vers la marginalité, mais plutôt un dialogue avec la domination postcoloniale et une nouvelle proposition démocratique.

Ana María Fernández Poncela (2002)²⁵ souligne que les normes ainsi que les signifiés

²⁰ Natividad Gutiérrez Chong, *op.cit.*, page 58.

²¹ Susana González Aktories, site internet cité précédemment. Cette idée est développée également dans : Serge Gruzinski, *La pensée métisse*, Paris, Fayard, 1999, page 311.

²² *Ibid.*, page 311.

²³ *Ibid.*, pages 311 et 312.

²⁴ « C'est une [...] subjectivité qui se développe en douceur quand les positions et les orientations anciennes se défont, une subjectivité qui émerge précisément d'un espace de disparition. », ABBAS, Ackbar, *Hong Kong. Culture and the politics of disappearance*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997, page 11, in Serge Gruzinski, *op.cit.*, page 313.

²⁵ Anna María Fernández Poncela, *Pero vas a estar muy triste y así te vas a quedar, Construcciones de género en la canción popular mexicana*, México, C.O.N.A.C.U.L.T.A., Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), 2002, pages 229, 234 et 235.

culturels et symboliques de la chanson populaire mexicaine correspondent à un modèle plutôt imposé "depuis le haut", bien qu'un certain consensus existe aussi entre les médias, leurs produits et les consommateurs, que ces modèles ne sont qu'imaginaires, bien que l'invention du "caractère mexicain" module également les identités des Mexicains, par un certain effet d'imitation et de contagion (Monsiváis, 1981)²⁶. L'"hégémonie", définie par Teresa Del Valle (2002)²⁷, correspond à un croisement de forces politiques, sociales et culturelles au quotidien – c'est en quelque sorte la "violence symbolique" dont parle Bourdieu (1998)²⁸. Antonio Gramsci (1977)²⁹ la distingue de la "domination". En ce sens, explique Del Valle, la "domination" adopte pour sa part des formes clairement politiques, voire coercitives en période de crise. Selon Fernández Poncela, on observe en général dans l'hégémonie une certaine ambivalence entre soumission et résistance au modèle hégémonique³⁰. Finalement, la chanson populaire a une valeur esthétique, divertissante mais aussi pratique et nécessaire, autant pour l'émetteur que pour le récepteur. Elle peut chercher la catharsis - on reconnaît là le rôle thérapeutique des chansons, que ce soit pour les hommes ou les femmes paradoxalement, pour le rôle de protagoniste qui leur est attribué -, vouloir manipuler un secteur social, légitimer les rôles de genre conventionnels ou bien construire une identité³¹.

La musique fortifie donc la structure du pouvoir mais en même temps, le récepteur peut l'écouter pour se détendre, pour créer son espace et son temps propres, intimes, en-dehors des tâches domestiques et professionnelles qui l'aliènent (Del Valle). Le récepteur peut aussi manifester son insatisfaction en accord avec ce qu'il entend ; cependant, le réconfort qu'il trouve l'amène le plus souvent à se contenter de son propre comportement social et générique et à accepter l'hégémonie³². Raymond Williams (1997)³³, cité par Del Valle, note que toute hégémonie suppose une contre-hégémonie et contrairement à la domination, toutes deux ne se vivent pas tant de façon passive : « (...) todo proceso hegemónico debe estar alerta y ser receptivo hacia las alternativas y la oposición que cuestiona o amenaza su dominación. Del mismo modo que los procesos alternativos, si son significativos, pueden verse abocados a ser controlados, redefinidos o incluso incorporados por la función hegemónica. » Il existe donc des modèles culturels qui appliquent leur hégémonie sur des classes et des groupes différents et qui s'effritent sans cesse pour intégrer des modèles émergents.

Conclusion

L'ethnographie menée à partir des concerts de Lila Downs a permis de mettre en évidence le rôle actif réservé aux différents publics de certaines "musiques du monde", quand les destinataires sont invités à décoder et à interpréter les textes dans le contexte historique actuel. La "performance" de Downs rend compte de la vision générique ou stéréotypée des gens. Les significations plus ou moins explicites peuvent aussi produire tous leurs effets, de l'approbation à l'indignation. En général, l'aspect théâtral du spectacle soulage momentanément les frustrations sociales par le biais du rire. Comme les paroles soulignent la

²⁶ Carlos Monsiváis, « Notas sobre el Estado, la cultura nacional y las culturas populares en México », in *Cuadernos políticos*, México, N°30, 1981, page 38. In Anna María Fernández Poncela, *op.cit.*, page 216.

²⁷ Teresa Del Valle, *Modelos emergentes en los sistemas y las relaciones de género*, Madrid, Narcea, 2002, page 32.

²⁸ Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998.

²⁹ Antonio Gramsci, *Cultura y literatura*, Barcelone, Península, 1977.

³⁰ Anna María Fernández Poncela, *op.cit.*, page 235.

³¹ *Ibid.*, pages 234, 235, 238.

³² *Ibid.*, page 239.

³³ Raymond Williams, *Marxismo y literatura*, Barcelone, Península, 1997 [1977], in Teresa Del Valle, *op.cit.*, pages 33 et 34.

richesse de la diversité des cultures et de l'unité, la frustration développe le désir et recrée la vie en se transformant en enchantement et espérance. Par ailleurs, cette réflexion m'a amenée à me demander si la "musique du monde" orientée vers la défense des droits de l'homme et l'altermondialisme contribuait réellement aux processus de transformation politiques et sociaux. L'historien mexicain Ricardo Pérez Montfort, interrogé en entretien (Roche, 2008)³⁴, manifeste un certain pessimisme à cet égard :

Alguna vez creí que sí, la música puede contribuir a los procesos de transformación políticos y sociales, y me comprometí con lo que entonces llamábamos "la canción social" o "la canción de protesta", pensando que a través de la música se podía generar cierta conciencia y así contribuir a cierta transformación de la sociedad. Ahora creo que los procesos de transformación políticos y sociales traen su propia música. Pensar lo contrario me parece ahora romántico y un tanto ingenuo.

En posant la question à l'envers, Pérez Montfort invite à distinguer la cause de l'effet. Force est de constater qu'en parallèle de l'intérêt croissant des jeunes envers la chanson engagée, il se développe une certaine "dépolitisation". Comme le souligne également un article d'Amnesty International (Etievant, 2004)³⁵, « La musique ne prend pas souvent en compte la complexité du réel et est donc plus susceptible de transmettre l'espoir à la jeunesse que les hommes politiques. Cela dit, la portée de la musique et son influence sur le pouvoir restent limitées ». Certes, la musique engagée ne correspond pas à un phénomène nouveau ; il a déjà existé des paroles révolutionnaires, nationalistes ou encore partisans. Cependant, leur dimension globale contemporaine, note H. Villareal³⁶, offre un renouveau face à des situations inédites (multiculturalisme, ethnicité, migrations, publics en diaspora). On peut finalement reconnaître que la musique engagée et l'art en général ne mèneront pas à une révolution politique, qu'ils n'ont concrètement aucune prise sur les conditions sociales des personnes, mais certains artistes ne se résignent pas pour autant au silence et continuent à défendre implicitement leur propre conception - engagée - de la création. Il s'agit donc bel et bien d'une forme de résistance et cette impression semble se confirmer si l'on pense aux efforts menés par les dictatures pour entraver la liberté d'expression des artistes. S. Gruzinski invite à conclure que la création métisse, dynamique de par sa mobilité, a une influence réelle et peut amener à des transformations imprévues et profitables. Les enjeux de l'esthétique, de la mémoire et de l'identité sont avant tout symboliques mais l'on ne saurait nier le poids des représentations qui viennent donner un sens à notre quotidien.

Bibliographie

- Abbas, A., 1997 : *Hong Kong. Culture and the politics of disappearance*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Boia, L., 1998 : *Pour une histoire de l'imaginaire*, Paris, Les Belles Lettres.
- Bourdieu, P., 1998 : *La domination masculine*, Paris, Seuil.
- Fernández Poncela, A. M., 2002 : *Pero vas a estar muy triste y así te vas a quedar, Construcciones de género en la canción popular mexicana*, México, C.O.N.A.C.U.L.T.A., Instituto Nacional de Antropología e Historia (I.N.A.H.).
- Gramsci, A., 1977 : *Cultura y literatura*, Barcelone, Península.
- Gruzinski, S., 1999 : *La pensée métisse*, Paris, Fayard.

³⁴ Mélanie Roche, *op.cit.*, Vol. 1, page 584.

³⁵ Guillaume Etievant, « Bande-son d'une révolte. Chanson engagée et altermondialisme », Amnesty Belgique Francophone, 2004, <http://www.amnestyinternational.be/doc/article4259.html> Accès en mars 2008.

³⁶ Héctor Villareal, site internet précédemment cité.

- Gutiérrez Chong, N., 2004 : « Tendencias de estudios de nacionalismo y mujeres », in Gutiérrez Chong, N., *Mujeres y nacionalismos en América Latina. De la independencia a la nación del nuevo milenio*, México, U.N.A.M. : p. 19-65.
- Kristeva, J., 1978 [1969] : *Séméiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, Points/Seuil, Paris.
- Monsiváis, C., 1981 : « Notas sobre el Estado, la cultura nacional y las culturas populares en México », in *Cuadernos políticos*, México, N°30.
- Navarrete, W., 2000 : *La chanson cubaine (1902 – 1959) : textes et contexte*, Paris, L'Harmattan.
- Pereda, R., 1997 : « Tres tristes tigres: El discurso in-interrumpido », in Ponce, N., *Le néo-baroque cubain : « De donde son los cantantes », Severo Sarduy : « Tres Tristes Tigres », Guillermo Cabrera Infante*, Paris, Ed. du Temps : p. 141-149.
- Prieto Stambaugh, A., 2005 : « Topografías epidérmicas », in Cházaro, L. & Estrada, R., *En el umbral de los cuerpos: estudios de antropología e historia*, México, El Colegio de Michoacán, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla : p. 321-337.
- Roche, M., oct. 2008 : *L'arbre de Lila Downs : identité, expressions de genre et constructions musicales*. Thèse de doctorat de littérature et civilisations hispaniques (France) & histoire (Mexique) - Université de Rennes 2 & Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1174 p.
- Schechner, R., 2002 : *Performance studies: an introduction*, Londres et New York, Routledge.
- Valle (Del), T., 2002 : *Modelos emergentes en los sistemas y las relaciones de género*, Madrid, Narcea.
- Williams, R., 1997 [1977] : *Marxismo y literatura*, Barcelone, Península.
- Witte, O., 1930 : « Untersuchungen über die Gebardensprache. Beiträge zur Psychologie der Sprache », in *Zeitschrift für Psychologie*, 116, s.l., s.e. : p. 225-309.

Sitographie

- Costantino, R., 28-30 sept. 1995 : « Through their eyes and bodies: mexican women performance artists, feminism, and mexican Astrid Hadad », Altoona, Pennsylvanie State University, Sheraton Washington, Latin American Studies Association. Disponible à l'adresse : <http://www1.lanic.utexas.edu/project/lasa95/costantino.html>
Accès en fév. 2005.
- Etievant, G., 2004 : « Bande-son d'une révolte. Chanson engagée et altermondialisme », Amnesty Belgique Francophone. Disponible à l'adresse : <http://www.amnestyinternational.be/doc/article4259.html>
Accès en mars 2008.
- González Aktories, S., 2006 : « Voice, roots and transfigurations: Lila Downs and Claudia Martínez/Tonana, two paths toward musical hybridization », México, U.N.A.M.. Disponible à l'adresse : http://jgalith.univ-lyon2.fr/Actes/articleAsPDF/GONZALEZ_AKTORIES_pdf_20061106182303jsessionid=0D7296DFBFFEF208E67F9706F6340624.presbdd2
Accès en oct. 2007.
- Prieto Stambaugh, A., 13 sept. 2002 : « En torno a los estudios del performance, la teatralidad, y más. (Notas para una conferencia) », s.l., C.R.I.M.. Disponible à l'adresse : <http://www.crim.unam.mx/cultura/ponencias/PONPERFORMANCE/Antoniop.html>
Accès en fév. 2006.
- Ramírez, S., 2002 : « Aquí la justicia sale sobrando: Lila Downs and transfrontera music ». Thèse de doctorat de « modern thought and literature », Université de Stanford, in *Bad Subjects. Political Education for Everyday Life*, U.S.A.. Disponible à l'adresse : <http://eserver.org/bs/61/ramirez.html>

Accès en mars 2004.

Villarreal, H., 2005 : « Imaginarios etnomusicales de la globalización », *Razón y palabra*, N° 44, I.T.E.S.M. Campus Estado de México. Disponible à l'adresse :

<http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n44/hvillarreal.html>

Accès en fév. 2009.