

## DÉSIR D'IDENTITÉ, TECHNIQUE D'INTERACTION

De l'échelle d'une ville à celle du Monde, l'intensification des échanges amène les individus à trouver leurs ressemblances et à partager leurs connaissances. Pourtant, ce phénomène amène aussi la démarche inverse : cette nécessité de se distinguer, de créer l'effet d'originalité<sup>1</sup>. Dans une société marquée par la transition technologique, où les communautés rivalisent de traditions, les questions de l'identité culturelle et de la rencontre artistique comportent des enjeux cruciaux.

### Des droits culturels à l'identité musicale

L'individu se définit comme un « être culturel », doté d'une « identité culturelle » à l'origine de ses « droits culturels ». Il peut revendiquer son appartenance à une ou plusieurs communautés culturelles et se positionner comme acteur de la vie de ces communautés<sup>2</sup>. Cette démarche d'expression s'incarne dans des pratiques qu'il peut mener à différents titres<sup>3</sup> et sous diverses formes ; parmi celles-ci, la musique.

En préservant une tradition, le musicien exprime son appartenance à une communauté culturelle grâce à des référents musicaux, qui servent à établir l'authenticité de sa technique et la qualité de son interprétation. C'est en vertu de ces référents qu'il s'inscrit dans une lignée et devient identifiable par ses pairs et les autres individus extérieurs à sa communauté : le jeu de l'instrument de musique, le chant, la construction du texte, sans parler de la langue, sont les éléments qui valident l'appartenance du musicien à sa communauté et le distinguent des autres. La dimension de la transmission des référents est d'ailleurs essentielle, et peut dans certaines sociétés exiger l'existence d'une catégorie sociale distincte où la transmission opère par filiation.

Ce faisant, le musicien doit également se démarquer des autres musiciens de sa communauté pour laisser l'empreinte de son passage et de ses créations. Le talent et la reproduction ne suffisent pas ; le musicien est sans cesse dans cette quête de l'identité, en apportant sa propre signature musicale : « L'identité consiste, en effet, dans une mise en

---

<sup>1</sup> A. MAALOUF, *Les identités meurtrières*, Grasset & Fasquelle, 2001, p. 106.

<sup>2</sup> Article 27 de la Déclaration Universelle des Droits de l'Homme de 1948.

<sup>3</sup> Article 5 de la Déclaration de Fribourg.

rapport qui, seule, confère à des propriétés le caractère de distinctivité »<sup>4</sup>. Il crée dans cette tension constante entre identification et distinction. Le résultat de son travail de création n'est donc pas le signe de l'authenticité d'une culture particulière, mais la manifestation culturelle d'une authenticité singulière<sup>5</sup>.

Cet aspect est notamment perceptible chez les artistes qui ont une longue carrière derrière eux. Il devient ainsi nécessaire, pour chaque album, de raconter une nouvelle histoire, trouver une forme, créative et audacieuse, qui saura surprendre le public tout en conservant la ligne conductrice du groupe, son identité et son authenticité<sup>6</sup>.

Parfois, la réponse à la problématique de la distinction peut paradoxalement se trouver dans la recherche par la fusion des genres, source d'innovation et de dialogue intermusical, donc interculturel.

### Hybridation et dialogue en musique

L'hybridation relève du processus de collaboration et de métissage. Par la Musique, c'est une conversation entre deux ou plusieurs identités culturelles, un échange qui opère. Or, « pour dialoguer, il faut donner et recevoir. [...] Un dialogue devient sérieux quand le respect mutuel va au-delà de la simple civilité »<sup>7</sup>.

Le musicien qui entreprend une création en fusion se prête au jeu de l'écoute de l'autre. Il ne s'agit pas simplement d'une superposition de musiques. Le musicien doit s'imprégner de l'autre culture pour se l'approprier et se fondre en elle en toute justesse. Il doit jouer sa partie, garder son espace, tout en laissant la place à son collaborateur, lui-même dans une démarche réciproque. C'est uniquement lorsque les deux s'accordent dans cet équilibre musical que le métissage est réussi. Dès lors, ce ne sont plus uniquement deux musiciens qui se rencontrent, mais deux territoires, deux peuples: ils ont pour vocation d'être un trait d'union entre leurs cultures respectives.

Le même procédé peut être applicable à une fusion entre des pratiques, des instruments ancrés dans une époque, et des techniques plus nouvelles. Le passage d'une génération à une autre ne peut être réussi que si le musicien perçoit en lui ce qui le lie à chacune d'elles. Il agit ainsi en

---

<sup>4</sup> G. LENCLUD, « Les cultures humaines et le bateau de Thésée », dans *Désirs d'histoire. Politique, mémoire, identité*, L'Harmattan, 2009, p. 225.

<sup>5</sup> F. GERVASI, d'après une citation de Catherine Hergot, Colloque « La Fabrique de la diversité en musique », panel « Les mises en scène de territoires musicaux », 10 Décembre 2014, Paris.

<sup>6</sup> P. VOTANT, dans *Sahara, Guitares touarègues : Rencontre avec Tinariwen* partie 3/3, 2014.

<sup>7</sup> R. DEBRAY, *Un mythe contemporain : le dialogue des civilisations*, CNRS Editions, 2007, p. 33, 38 et 39.

médiateur, véritable passeur de traditions à travers les âges, jouant avec les formes et adaptant son message aux événements qui jalonnent l'Histoire.

Pour reprendre les mots de Martin Stokes, « ils [les musiciens] ont produit de l'effort d'imagination pour que ce qui était considéré comme séparé puisse se rapprocher, que ce soit pour jouer le jeu de la différence, ou à l'inverse, explorer les possibilités de mise en commun »<sup>8</sup>. De la sorte, il advient que les cultures émanent d'un processus de formation et de déformation, de mélange des répertoires permanent, à l'image d'une « société qui rêve l'abolition de ses conflits »<sup>9</sup>. Mais si de telles rencontres peuvent aujourd'hui avoir lieu et produire des résultats convaincants sur le plan artistique, c'est aussi grâce à l'apparition d'un élément qui tient une place considérable dans les créations contemporaines : la technologie.

#### La pierre de rosette des harmonies : la technologie

Depuis la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, après la création du premier phonographe par Thomas Edison, des techniques en constant renouvellement permettent aux peuples d'écrire leur Histoire Sonore. C'est grâce à ces outils que de nombreuses cultures peuvent aujourd'hui être préservées et se rencontrer, au lieu de décliner et de disparaître dans l'indifférence comme ce fut le cas depuis des siècles.

Une rencontre musicale est aussi importante pour les musiciens qui la vivent que pour le public qui la reçoit. Sans référent musical, les communautés qui composent le public ne peuvent guère s'identifier aux musiciens qui les incarnent. Il faut que le son, les mélodies et les techniques de jeu ressortent, que la musique soit accessible et audible par ces communautés.

Comme une langue que l'on ne peut comprendre si on ne la parle pas, la musique peut se révéler quasi-inaudible d'une communauté culturelle à une autre. Il est alors nécessaire de passer par un studio pour y apporter les arrangements qui permettront à l'œuvre musicale, sans être dénaturée, d'être adaptée à l'oreille d'un public élargi. L'artiste pourra ainsi porter son message et représenter sa culture en repoussant les frontières.

D'autre part, sous l'effet de la démocratisation de la technique de l'électro-amplification, les modes d'apprentissage, de jeu, de transport, de stockage, d'archivage et d'arrangements se

---

<sup>8</sup> M. STOKES, « Créativité, globalisation et musique », *Volume !*, 2014, p.41.

<sup>9</sup> J.-F. DUTERTRE, « Musiques traditionnelles et modernité » dans *Musique et politique. Les répertoires de l'identité*, Presses Universitaires de Rennes, 1996, p.69.

sont répandues aux quatre coins de la planète<sup>10</sup>. Ce phénomène permet à un nombre croissant de personnes d'avoir accès à la Musique sous sa forme plurielle. Pléthores de musiciens profitent désormais de l'aubaine pour mettre en valeur leurs traditions musicales tout en les adaptant aux écoutes du monde grâce aux progrès technologique. A travers leur ancrage dans le passé et leur investissement dans le présent, ils ont fait émerger un nouveau courant : les « tradi-modernes ».

Pourtant, bien que tous ces musiciens utilisent désormais les mêmes techniques, leurs créations sont extrêmement diverses. Phénomène paradoxal de notre société contemporaine : le développement des hautes technologies a rendu les moyens universels, mais les résultats des plus variés qui soient grâce à la fusion de genres et d'esthétiques inédits. Jamais le Monde n'a connu une telle diversité d'œuvres musicales produites chaque année. Le décroisement des communautés laisse transparaître un véritable enjeu géopolitique de rayonnement et de réminiscence culturelle reflétant la pluralité ethnique. Une technique, qu'elle soit ancienne ou nouvelle, peut donc être universalisable, mais pas une culture. En outre, « universalisation ne signifie pas uniformisation »<sup>11</sup>.

Ainsi, les techniques circulent, se répandent et se transforment au gré de leur parcours ; elles sont au service des peuples du monde, qui interrogent leurs cultures et cherchent à résoudre l'énigme de leur identité.

---

<sup>10</sup> M. TOUCHÉ, « Muséographier les « musiques électroamplifiées, pour une socio-histoire du sonore » dans *Sociologie des musiques populaires*, UMLV/Lavoisier, 2007, p. 98.

<sup>11</sup> B. BADIE, *Qui a peur du XXIème siècle ? Le nouveau système international*, La Découverte, 2006, p. 117.

## SOURCES

BADIE Bertrand, 2006. *Qui a peur du XXIème siècle ? Le nouveau système international*, La Découverte, Paris, 121 pages.

CONTRERAS Arnaud, 2014. *Sahara, guitares Touarègues : rencontre avec Tinariwen*, Sur les Docks, France Culture.

DEBRAY Régis, 2007. *Un mythe contemporain : le dialogue des civilisations*, CNRS Editions, Paris, 57 pages.

MAALOUF Amin, 2001. *Les identités meurtrières*, Grasset et Fasquelle, Paris, 189 pages.

DUTERTRE Jean-François, 1996. « Musiques traditionnelles et modernité », In : *Musique et politique. Les répertoires de l'identité*, Presses Universitaires de Rennes, pp. 61-71.

HESMONDHALGH David, 2007. « Musique, émotion et individualisation », trad. fr., In : *Sociologie des musiques populaires*, UMLV/Lavoisier, Paris, pp. 203-230.

LABORDE Denis, 2009. « Ecrire une histoire nouvelle de la musique ? Procédures taxinomiques et aventures encyclopédiques », In : *Désirs d'Histoire. Politique, mémoire, identité*, L'Harmattan, Paris, pp. 107-127.

MAUGER François, 2014. « Droits culturels : les définitions de Jean-Michel Lucas » [En ligne], Irma Asso, URL : <http://collectifmdm-idf.com/2014/11/11/droits-culturels-les-definitions-de-jean-michel-lucas/>, (page consultée le 24 mai 2015).

STOKES Martin, 2014. « Créativité, globalisation et musique », In : *Volume !*, 10 :2, pp. 29-45.

TEILLET Philippe, 2007. « Le "secteur" des musiques actuelles. De l'innovation à la normalisation...et retour ? », In : *Sociologie des musiques populaires*, UMLV/Lavoisier, Paris, pp. 269-296.

TOUCHÉ Marc, 2007. « Muséographier les « musiques électroamplifiées. Pour une socio-histoire du sonore », In : *Sociologie des musiques populaires*, UMLV/Lavoisier, Paris, p. 97-138.

Déclaration de Fribourg sur les droits culturels, adoptée le 7 mai 2007, à Fribourg, [En ligne], URL : <http://droitsculturels.org/ressources/wp-content/uploads/sites/2/2012/07/DeclarationFribourg.pdf>, (page consultée le 6 décembre 2014).