

Musique noire, la musique des Afriques dans le monde

Yves Raibaud

▶ **To cite this version:**

Yves Raibaud. Musique noire, la musique des Afriques dans le monde. Géographie et cultures, 2011, 76, pp.3-12. 10.4000/gc.1072 . halshs-00638991

HAL Id: halshs-00638991
https://shs.hal.science/halshs-00638991

Submitted on 7 Nov 2011

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Musique noire : la musique des Afriques dans le monde.
Géographie des musiques noires, dir. Y. Raibaud, n° 76 de la revue Géographie et Cultures, L'Harmattan, juin 2011 , p. 3-12

Le jazz, le reggae, le rap, le samba mais aussi le maloya réunionnais, la rumba congolaise ou l'aléké guyanais sont-ils des musiques noires ? Quelle est donc cette musique qui serait liée à la couleur de la peau ? Est-ce la façon de désigner la musique des Africains, des Afro-Américains, est-ce une musique mondiale ? Une musique de diaspora, résultat d'un métissage dont on pourrait retrouver la part des origines africaines ? Est-ce un récit légendaire lié à l'histoire de l'esclavage, de l'asservissement des populations à la peau noire ou foncée ?

Ces interrogations arrivent dans le monde des géographes à un moment où ils sont nombreux à ressentir l'urgence de « décoloniser la géographie » en questionnant l'exotisme, le goût de l'authentique, le fixisme des relations Nord-Sud. Les mêmes (et d'autres) pensent qu'il est nécessaire aussi de « désencarter » une géographie construite sur des représentations illusoires (par exemple la carte des musiques du monde[1]) si l'on veut rendre compte de la complexité des cultures dans une humanité par définition mobile et hybride. Elles ont été posées lors d'un colloque à Bordeaux, en 2010[2], mais procédaient d'un travail de recherche antérieur. En 2007 le n° 59 de Géographie et cultures intitulé « Géographie et musique, quelles perspectives ? » et dirigé par Claire Guiu avait suscité la création d'un groupe de « géomusiciens » de langue française et de journées d'études, concrétisées par plusieurs ouvrages et numéros de revues traitant des rapports entre géographie et musique.

Dans une de ces publications intitulée, « Géographie, musique et postcolonialisme »[3], nous avions traduit et publié une lettre ouverte du musicologue anglo-canadien Philippe Tagg (Tagg, 1987 [2008]) à propos des musiques noires, afro-américaines et européennes. Dans cette lettre Tagg dénonce, non sans humour, la fascination du public européen ou nord-américain pour une « musique noire » dont la spontanéité, la naturalité et l'authenticité serait les marques de l'origine africaine. La recherche obstinée, par certains de ses collègues musicologues, de la « preuve » de ces origines dans la structure de langages musicaux propres aux musiciens noirs (l'oralité, les rythmes, le contretemps, le *groove*, la *blue-note*, l'improvisation…) l'agace et l'amène, par esprit de contradiction, à démontrer la présence de structures musicales identiques dans les musiques populaires d'Europe du Nord ou de l'Est telles qu'elles ont été importées par les migrants venus s'installer en Amérique à partir du XVIIème siècle. Cela lui permet de développer ainsi l'idée que l'émergence de la musique noire nord-américaine est tout autant liée à l'interaction entre maîtres et esclaves (en insistant sur l'origine populaire des maîtres et de leurs musiques) qu'à une mystérieuse matrice musicale originale, commune à tous les Africains. La recherche d'une essentialité de la musique noire aurait, dans ces conditions, un aspect douteux : la musique noire, concept raciste ?

La déconstruction des idées reçues a toujours un côté vivifiant qui stimule les chercheurs. Que penser cependant de ces musiciens noirs ou blancs qui se réclament de cette généalogie africaine? De ces musées et de ces événements qui sont consacrés aux musiques noires en Afrique et dans le monde ? Du public innombrable qui les plébiscite ? Des influences qu'elles ont sur les nouvelles musiques populaires ? Le parti-pris du colloque de

[1] A Cuba la salsa, à l'Andalousie le flamenco, à Chicago le jazz, à Buenos-Ayres le tango, aux banlieues le rap…

[2] Peut-on parler de musique noire (mais peut-on ne pas en parler ?), 12-13 avril 2010, organisé par la revue Copyright Volume et le laboratoire ADES CNRS avec le soutien du Centre d'Etudes d'Afrique Noire (LAM), de la mairie de Bordeaux et du Conservatoire à Rayonnement Régional de Bordeaux.

[3] Revue Copyright Volume n° 6, octobre 2008, dossier dirigé par Yves Raibaud, traduction de Philippe Tagg et commentaires par Gérôme Guibert et Emmanuel Parent.

Bordeaux a donc été de poursuivre le débat en doublant la question : peut-on parler de musique noire … mais peut-on ne pas en parler ?

Un an après, deux publications voient le jour pour rendre compte de la richesse de ces échanges[4]. La contribution des géographes dans ces débats menés avec des anthropologues, musicologues et sociologues des musiques populaires met, comme il se doit, l'accent sur l'espace et les mobilités des sociétés humaines. Cela passe préalablement par un hommage à un livre au titre précurseur : *The black Atlantic: modernity and double consciousness* (Gilroy, 1993). En prenant l'Atlantique pour centre et non l'Afrique ou l'Amérique, Gilroy met l'accent sur la mobilité plutôt que sur l'ancrage, ce qui permet de rendre compte des échanges permanents passés et à venir entre populations à la peau noire d'Afrique, d'Amérique et d'Europe. Il nous donne ainsi les moyens de déjouer un certain nombre de récits univoques sur les musiques noires (du passé vers l'avenir, de l'Est vers l'Ouest, du Noir vers le Blanc) pour lancer une vaste histoire des interactions de 'races' et de cultures, de leurs métissages et/ou de leurs hybridations à travers le temps.

Le choix des textes qui suit procède peu ou prou de ces références théoriques aux *cultural studies*. Les auteurs apportent un éclairage sur des lieux et des situations particulières dans lesquels l'expression « musique noire » peut avoir un sens. En Colombie, dans le quartier new-yorkais d'Harlem, sur l'île de la Réunion, au Bénin, en Angola ou dans l'Océan indien se développent des scènes musicales aux interactions complexes qui participent aujourd'hui à l'élaboration de ces musiques et des récits qui les accompagnent. Trois tendances principales me semblent se dégager de ce travail collectif, illustré par les sept textes qui suivent. Je propose de les organiser autour de trois métaphores : le dénigrement de la musique noire, la traversée des eaux noires et les Afriques dans le monde.

Le dénigrement de la musique noire

La première métaphore qu'on pourrait appeler le dénigrement de la musique noire insiste sur la nécessaire déconstruction du récit sur et autour des musiques noires, afin d'en dévoiler les enjeux supposés. Dans l'ouvrage « Géographie, musique et postcolonialisme », plusieurs auteurs (Béru, Mendjeli, Raibaud, 2008) proposaient ainsi l'hypothèse que la perception fantasmée d'une authenticité noire exotique pouvait servir de modèle implicite pour penser aujourd'hui les modes musicales émergentes des quartiers périphériques des grandes villes européennes (rap, musiques actuelles, musique du monde). Ils montraient également comment ces modèles pouvaient être utilisés, en France, comme clé d'interprétation et mode de régulation culturelle des populations d'origine étrangère[5], par exemple dans le cadre de la Politique de la Ville. Dans un contexte tout à fait différent, Violeta Joubert Solano explique (dans ce numéro) comment la musique des populations noires rurales de Colombie a été étudiée, puis instrumentalisée dans la construction d'un imaginaire national au sein d'un modèle multiculturel, jusqu'à sa patrimonialisation récente par l'Unesco, gage de retombées touristiques pour les villages concernés. L'auteure nous montre ainsi l'africanisation progressive des groupes de musiciens noirs locaux (musiques, costumes, instruments, emprunts aux langues africaines), évolution qui permet à ces musiciens d'être conformes au « modèle des origines » que les anthropologues à la recherche des preuves de la continuité des cultures africaines ont participé à construire dans les années 1970 et 1980. Même pression à la conformité pour les musiciens de la Nouvelle-Orléans : les touristes européens qui font le pèlerinage aux sources du jazz sont déçus s'ils voient des

[4] Je remercie à cette occasion Emmanuel Parent et l'équipe de Copyright Volume d'avoir bien voulu m'accompagner dans cette aventure éditoriale. Je renvoie les lecteurs de ce « Géographie des musiques noires » à la lecture d'un n° spécial de Copyright Volume qui paraît en mai 2011, intitulé « Peut-on parler de musiques noires », dont les textes complètent ceux qui sont présentés ici.

[5] Issues pour la plupart des anciennes colonies françaises.

musiciens blancs, ils veulent « *des Noirs aux lèvres épaisses* » (Guedj, dans ce numéro). A Harlem, la légende sombre du ghetto new yorkais se conjugue avec les figures emblématiques des musiciens de la première époque (Duke Ellington, Cab Calloway, Charlie Parker, Miles Davis) pour faire du quartier un des lieux touristiques les plus visités de New-York, ce qui participe à sa gentrification (Guedj, id.). Ces arguments, qui reviennent régulièrement dans la plupart des textes, insistent ainsi sur une certaine artificialité de la musique noire et montrent comment elle peut être facilement instrumentalisée au profit d'une vision simpliste et binaire du monde, dans laquelle les peuples à la peau noire sont assignés à ressembler aux stéréotypes qui leurs sont généralement attribués.

La déconstruction est une étape utile si l'on constate que le récit légendaire envahit l'imaginaire collectif (y compris celui des chercheurs), surtout lorsque ce récit se construit dans un contexte ou le racisme et la dévalorisation des populations à la peau noire ou foncée est une pratique sociale courante. Qu'un énoncé douteux, du genre « *la musique noire, c'est la musique que les Noirs ont dans la peau »* soit remplacé par une proposition radicale, du type « *la musique noire est un concept raciste* » peut cependant avoir un effet contraire à celui escompté. En « dénigrant » la musique noire, ne risque-t-on pas de dévaloriser l'identité de ceux qui l'ont portée ? La déconstruction critique de la noirceur de la musique ne couvre-t-elle pas une forme d'amnésie ou de négation subtile de la déportation de millions d'Africains vers les Amériques et leur esclavage entre le XVIIème et le XIXème siècle ? Peut-on si facilement tourner la page, dire que la musique noire n'existe pas en tant que telle puisqu'elle est à présent jouée aussi bien par des Noirs que par des Blancs, qu'elle fait partie du bien commun de l'humanité toute entière ? Derrière ce dénigrement se joue probablement aussi le statut de la musiques noire comme « musique d'exil », posant à son tour la question du statut des populations noires d'origine africaine dispersées dans le monde (Chivallon, 2008). Le mot de diaspora est utilisé couramment pour les communautés libanaises, juives, arméniennes ou srilankaises, et l'on attribue souvent à leurs musiques un rapport avec la terre d'origine, jusqu'à en faire parfois des musiques d'exil. Pourquoi ce mot ne s'applique-t-il pas facilement aux populations d'origine africaine et à leurs musiques ? Est-ce à cause de l'esclavage ? De la différence visible que représente la couleur de leur peau ?

La traversée des eaux noires

La deuxième métaphore qu'ont pourrait appeler « la traversée des eaux noires » (cf. Goreau-Ponceaud et Servan-Schreiber, dans ce numéro) consiste à polariser la genèse des musiques noires sur la déportation des esclaves africains vers les Amériques (mais aussi, par extension, à la déportation des « engagés volontaires » tamouls de l'Inde vers les colonies anglaises de l'Océan indien). La marque particulière de la musique noire serait alors d'être une musique de l'esclavage, une identité « *forgée dans les cales des navires négriers* » comme nous le suggèrent les écrivains français antillais (Glissant, Condé, Chamoiseau). Cependant plusieurs textes de ce numéro donnent à cette dimension une autre portée que celle proposée par Philippe Tagg. Celui-ci décrit en effet l'émergence d'une musique noire Nord-américaine qui doit presque tout à l'interrelation maître esclave dans le contexte d'une domination des Blancs sur les Noirs, toutes les musiques dites noires étant au final produites, filmées et diffusée par des producteurs blancs. Bernard Chérubini, Arnaud Simetière et Chloé Buire insistent plutôt sur un autre imaginaire de l'esclavage, celui de la révolte et de l'insoumission. C'est le cas du marronnage (Chérubini), qui inspire les chants et les musiques des anciennes colonies françaises que sont la Guyane et l'île de la Réunion. Une faible occupation de l'espace par les colons, une végétation luxuriante (Guyane), un arrière pays montagneux (Réunion) et les hésitations de l'histoire politique française (abolition de l'esclavage sous la Révolution, rétablissement sous l'Empire) encouragent des milliers

d'esclaves à s'enfuir des plantations au début du XIXème siècle pour s'installer de façon précaire dans les endroits les plus reculés. Les musiciens noirs qui entretiennent depuis deux siècles cette légende du marronnage à travers des musiques comme le maloya ou l'aléké, même s'ils savent construire eux-mêmes leurs généalogies et les « preuves » de leurs origines africaines, les rapportent toujours à l'histoire fondatrice de l'esclavage, de l'exil et de la révolte contre un ordre injuste. Anthony Goreau-Ponceaud et Catherine Servan-Schreiber retracent à peu près les mêmes chemins pour le chutney mauricien. Musique des « quasi esclaves » que sont les engagés volontaires tamouls, le chutney reflète le besoin de sauvegarder la cohésion de la communauté dans un contexte interculturel marqué par la cohabitation avec les communautés des anciens esclaves africains et malgaches, la nécessité de s'adapter aux modes musicales apportées par les colons européens et, depuis la fin du XXème siècle, par l'influence des modes musicales mondiales qui se réfèrent aussi à ces différentes aires culturelles. La créolisation de la musique qui en résulte[6] est la trace de cette histoire, mais le récit de l'origine de la présence tamoule à Maurice (la traversée des eaux noires) reste une constante dans les textes, associé à une musique renouvelée par les influences du sous-continent indien proche.

Ces récits mémoriels du traumatisme initial, entretenus et constamment enrichis par des générations d'artistes, peuvent donc s'apparenter à une conscience politique diffuse des femmes et des hommes à la peau noire dans le monde, principalement celles et ceux qui sont issus des populations africaines. Il est aisé de faire le lien avec certains courants du jazz des années 1960, plus ou moins liés au mouvement protestataire du *Black Power* ou le mouvement rastafari (rendu célèbre par Bob Marley et la musique reggae), mais aussi, aujourd'hui, avec ce phénomène mondial et multiforme que représente la culture hip-hop (danse hip-hop, rap, graff et autres « cultures urbaines »). Parmi plusieurs textes proposés, nous avons choisi celui de Chloé Buire et Arnaud Simetière sur le hip-hop angolais[7]. Les auteurs montrent en effet comment le mythe du hip-hop new-yorkais, exprimant « *la fierté d'être du ghetto, d'être minoritaire dans un monde où l'on n'a pas choisi sa place* » inspire les jeunes musiciens de Luanda, dans la foulée d'une guerre d'indépendance contre les portugais et d'une guerre civile entre les partis de libération. L'africanité est reléguée au second plan. Le rap angolais devient alors, à Luanda, l'expression possible d'une condition noire qui s'enracine « *non pas dans une essence africaine mais dans une expérience de subordination et ses techniques de résistance quotidienne* » (Parent, 2008). L'autonomie des musiciens est d'autant plus grande qu'elle se heurte à la censure politique et à la pauvreté des moyens disponibles pour créer, répéter et jouer. On ne peut donc pas soupçonner les producteurs blancs[8] d'être à l'origine de ces musiques, même s'ils sont toujours, en dernier ressort, à la recherche de pépites qui permettent de renouveler l'appétit insatiable des consommateurs européens et nord-américains pour les musiques « authentiques » (Da Lage, 2009).

En réduisant la musique noire à l'expression des révoltes du peuple noir (du marronnage au malaise des ghettos urbains), on risque cependant de ne pas rendre compte de la richesse d'une expression musicale à la fois mondiale et diverse. Certes Spivack peut écrire

---

[6] Le terme de créolisation, emprunté au registre des sociolinguistes (Alleyne, 1989) ne peut être qu'une métaphore pour la musique qui n'est pas à proprement parlé un langage faute d'articulation entre le signifiant musical et le signifié. Il s'agit donc de « comportements symboliques », « expressions médiatisées par la musique, du social au culturel (…) marquant les conséquences du passage d'une société à une autre » (Bastide, 1969 cité par Chérubini voir infra).

[7] A lire sur ce sujet les textes de Sophie Moulard-Kouka, Laurent Béru et Claire Dubus dans « Comment la musique vient aux territoires » (s.d. Y. Raibaud, 2009).

[8] Par exemple Vincent Krenis, producteur de Konono, des « papys cubains » du Buena Vista Social Club (filmés par Wim Wenders) ou, plus récemment, des musiciens handicapés congolais du groupe Staff Benda Bilili qui effectuent actuellement une tournée mondiale, sur la lancée du documentaire qui les a rendu célèbres en 2010.

« *Can the subaltern speak* ? » (Spivack, 1988) pour montrer la puissance d'énonciation des civilisations impériales et des nouvelles formes de domination culturelle qu'elles imposent au monde. On peut penser en effet que la permanence et la violence des dominations coloniales et postcoloniales tendent à formater la production des musiques noires soit dans l'acceptation des stéréotypes de 'race', soit dans l'expression de la rébellion contre l'oppression impérialiste des pays du Nord. Mais ce serait ignorer aussi la puissance et la profusion des expressions populaires, la capacité des artistes professionnels et amateurs à faire flèche de tout bois, à bricoler et produire leur musique à partir de tous les matériaux possibles… Que dire du zouk antillais, du séga réunionnais, de la rumba africaine, sinon que ces musiques n'ont jamais cessé d'emprunter leurs musiques et leurs instruments à toutes les influences, et que leurs textes n'expriment pas toujours, loin s'en faut, les souffrances du peuple noir…

La musique des Afriques dans le Monde [9]

Récapitulons : il était nécessaire de porter un regard critique sur le récit merveilleux de l'origine africaine de la musique noire (le village de cases, l'esprit communautaire, les tambours, le rythme, la danse et la transe…), sur le récit de sa survivance au sein de la société esclavagiste américaine et sur l'idée que le substrat d'une « nature africaine » était resté miraculeusement intacte dans les diverses expressions de la musique noire. Il était nécessaire cependant de ne pas dénigrer la musique noire au point de lui refuser toute valeur comme musique de diaspora et d'exil pour les populations africaines, de ne pas lui dénier toute identité de 'race' pour en faire une musique appartenant à une humanité plurielle et abstraite. Il était nécessaire enfin de ne pas masquer le traumatisme historique de la déportation des esclaves, et d'acter que la musique noire peut être l'expression de cet héritage, marque d'une identité plus ou moins problématique des populations noires dans le monde.

Deux articles (Mélaine Poda et Emmanuel Parent) ouvrent, chacun à leur manière, une porte sur « la possibilité d'une musique noire » et de sa géographie.

Mélaine Poda propose une étude sur les musiques actuelles du Bénin et sur les manières dont elles se réfèrent à la tradition. L'itinéraire des musiciens du *Gangbé Brass Band* qu'il prend en exemple reflète les échelles territoriales de leur initiation : le Bénin, où ils apprennent la musique dans des écoles héritées de la colonisation et où ils s'initient au culte local du Vodoun (Vaudou), revigoré par les retours d'Amérique de cette religion mondiale pratiquée au Brésil, aux Antilles ou à New-York ; l'Afrique de l'Ouest et ses festivals de musique du monde, très prisés par les producteurs européens ; l'Europe, passage obligé pour un certain nombre de musiciens à la recherche du succès ou en froid avec les autorités politiques locales ; le monde enfin, que ce soit à travers le marché de la *World Music* ou par les recommandations de l'Unesco sur la patrimonialisation des sites historiques de la traite négrière. Mélaine Poda montre comment les musiciens du *Gangbé Brass Band* se trouvent au centre de multiples systèmes de sens et d'échelles territoriales qui leur permettent de se réclamer d'une musique noire « actuelle », à la fois valorisée à l'export et appropriée par toutes les catégories de la population béninoise.

Emmanuel Parent extrait de son travail de recherche sur la littérature noire américaine ce que disent les auteurs de la musique noire, et en particulier de la voix noire. Pas de culture noire sans musique noire, nous disent ces grands écrivains. Pas de nostalgie, de souvenirs d'enfance, de sentiment douloureux ou exalté d'appartenance à une communauté qui ne passe par cette manière particulière de chanter le blues en « salissant » sa voix, ce qu'imitent par leur jeu instrumental les saxophonistes, clarinettistes et trompettistes de jazz. Le propos d'Emmanuel Parent n'est en rien essentialiste : les chanteuses et chanteurs de blues et de jazz

[9] LAM, les Afriques dans le Monde, c'est le nouveau nom que s'est choisi en 2011 le Centre d'Etudes d'Afrique Noire de Bordeaux, partenaire du colloque.

qu'il cite dans son travail décrivent les exercices quotidiens qui leurs sont nécessaires pour acquérir et cultiver cette technique de la voix noire, afin que l'auditeur identifie immédiatement, à l'écoute, la couleur de la peau de l'interprète. Cela démontre, bien sûr, que le « grain de voix noire » n'a rien de « biologique » (sinon comment expliquer que des musiciens blancs s'en emparent, où à l'inverse, la sublime voix lyrique de la chanteuse Barbara Hendricks), mais qu'il doit tout à l'histoire et la géographie d'un style musical particulier qui revendique sa « salissure » comme stigmate et en fait un joyau.

L'aire de recherche sur la musique noire qui apparaît à travers ces textes et d'autres communications présentées lors du colloque de Bordeaux dépasse donc l'aire africaine et nord américaine pour englober une présence diffuse et globale de la musique noire dans le monde. Il me semble pour cela que la dénomination « les Afriques dans le monde » utilisée par nos collègues de l'ex Centre d'Etudes des Afriques Noires à Bordeaux (ville au lourd passé colonial…) correspond assez bien pour définir le périmètre des études sur la musique noire dans les limites et avec les ouvertures précisées ci-dessus. L'aire de recherche n'est plus l'Afrique noire, ni l'Amérique des Afro-Américains, mais la présence « des Afriques » et de la variété de leurs cultures dans le monde, les Afriques étant présentées comme « *une aire empirique de pertinence scientifique, historique dans son rapport complexe et protéiforme à la globalisation (…)* »[10].

On peut donc parler de musique noire. On peut aussi en faire un thème de recherche aux multiples facettes qui devrait intéresser, à l'avenir, tous les géographes à l'affut de nouvelles possibilités de décrire le monde.

AMSELLE J-L. (2001), *Branchement. Anthropologie de l'universalité des cultures*, Paris, Ed. Flammarion.

APPADURAI A. (2001), *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la mondialisation*, Paris, Ed. Payot.

BASTIDE R. (1969), « Etat actuel et perspectives d'avenir des recherches afro-américaines, », *Journal de la Société des Américanistes*, Tome LVIII : 7-29.

BERU L., (2009), « Le rap, un produit musical postcolonial ? », in Géographie, musique et postcolonialisme (dir. Y. Raibaud), *Copyright Volume n°6*, éd. Séteun : 61-80.

BHABHA H.- K. (2007), *Les lieux de la culture, une théorie postcoloniale*, Paris, Ed. Payot.

CHIVALLON C., (2008), « Black Atlantic Revisited. Une relecture de Paul Gilroy pour quelques prolongements vers le jazz », *L'Homme*, 187-188 : 343-374.

DA LAGE E., (2009), « Politiques de l'authenticité », in Géographie, musique et postcolonialisme (dir. Y. Raibaud), *Copyright Volume n°6*, éd. Séteun : 17-32.

DU BOIS W. -E. -B., (2007), *Les âmes du peuple noir*, Paris, la Découverte.

FANON F., (1952), *Peau noire, masques blancs*, Paris, Points.

GILROY P., (2003), *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience* [1993], [Trad. J.-P. Henquel] Paris, Kargo.

GUIU C. (2006), « Géographie et musiques : état des lieux. Une approche de synthèse », in *Géographie et culture* n° 59 : 7-26.

HALL S., (2007), *Identités et cultures. Politiques des Cultural Studies*, Paris, éd. Amsterdam.

KOUVOUAMA A. (2007) : Franco et Zao, deux figures d'intellectuels populaires de la chanson congolaise de variétés, in *Intellectuels populaires : un paradoxe créatif*, PUP, UPPA : 53 -65.

MARTIN Denis-Constant (1991), « Filiation or innovation? Some Hypotheses to Overcome the Dilemma of Afro-American Music's Origins », in *Black Music Research Journal*, 11 (1): 19-38.

MENDJELI R., RAIBAUD Y., (2008), « Politique de la ville et construction de l'image ethnique », in Géographie, musique et postcolonialisme, *Copyright Volume n°6*, éd. Séteun, : 81-94..

NDIAYE P., (2007), *La condition noire : essai sur une minorité française*, Paris, Calman-Lévy.

PARENT E., (2008), « De l'actualité toujours renouvelée du "doute radical" sur ce qui est noir dans les musiques noires » in « Lettre ouverte sur les musiques noires », *Copyright Volume n°* 6 : 168-170

RAIBAUD Y., (2008), Les musiques du monde à l'épreuve des études postcoloniales, in Géographie, musique et postcolonialisme (dir. Yves Raibaud), *Copyright Volume n°* 6 : 5-16.

RAIBAUD Y., (2009), (dir.), *Comment la musique vient aux territoires*, éd. MSHA, Pessac.

SPIVACK G.-C., (1988), « Can the Subaltern Speak" in *Marxism Interpretation of Culture,* New-York, Rouletge: 213-271.

TAGG P., (2008), « Lettre ouverte sur les musiques noires, « afro-américaines » et « européennes », in *Copyright Volume n°6* : 135-161.

[10] Présentation du laboratoire LAM (ex CEAN) dans le rapport AERES 2011.