



**HAL**  
open science

## Des barrios aux bayous, l'autre musique pop américaine

Claude Chastagner

► **To cite this version:**

Claude Chastagner. Des barrios aux bayous, l'autre musique pop américaine. *Miranda: Revue pluridisciplinaire sur le monde anglophone. Multidisciplinary peer-reviewed journal on the English-speaking world*, 2023, 27, 10.4000/miranda.53401 . hal-04389800

**HAL Id: hal-04389800**

**<https://hal.science/hal-04389800>**

Submitted on 17 Jan 2024

**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.

## Des *barrios* aux bayous, l'autre musique *pop* américaine

Claude Chastagner  
Professeur Emérite  
Université Paul-Valéry, Montpellier 3  
claude.chastagner@univ-montp3.fr

Si l'on se fie aux classements des meilleures ventes<sup>1</sup> que publient des magazines comme *Billboard*, *XXL* ou *Spin*, aux articles de la presse spécialisée, *Rolling Stone*, *Creem* ou *The Source*, ou encore aux nominations aux Grammy Awards et aux différents *Halls of Fame* (blues, country, rock and roll), la musique populaire étatsunienne contemporaine semble constituée, pour l'essentiel, de musique pop, rock, folk, hip-hop, R&B et country, interprétée le plus souvent en anglais par des artistes blancs, noirs ou métis.

Si cette image correspond à une réalité économique et artistique, elle en donne néanmoins une idée partielle et biaisée. Car en parallèle de ces musiques d'origine anglo- et africaines-américaines, il existe bien d'autres styles qui tissent la trame de la musique étatsunienne. Certes, certains artistes hispanophones connaissent un succès planétaire spectaculaire, à l'instar du Porto Ricain Luis Fonsi dont le « Despacito » totalise plus de 8 milliards de vues sur YouTube et de ses consœurs, Christina Aguilera, Shakira ou Jennifer Lopez, mais il s'agit toujours de pop, de *Latin pop* en l'occurrence.

Alors que d'autres styles, moins prisés par les médias<sup>2</sup> et souvent regroupés sous l'appellation « musiques ethniques », prospèrent dans d'autres quartiers, d'autres régions, d'autres communautés : le rock *chicano*, la pop *tejano*, le *conjunto* ou les *narcocorridos* de la communauté mexicaine-américaine ; le *bhangra* et le *taqwacore* des Indo-Pakistanaï ; la musique « française » de Louisiane, cadienne et *zydeco* ; les polkas, valse, mazurkas et autres danses de l'immigration slave, germanique et scandinave ; le *waila* des Tohono O'odham ; la *salsa*, développée par l'immigration cubaine, portoricaine et dominicaine ; le *reggaeton*, d'abord panaméen, puis portoricain ; le *klezmer* de la communauté juive ; le rap coréen, le jazz chinois, la pop vietnamienne... la liste est loin d'être exhaustive.

Leur succès commercial est parfois dérisoire, tout comme il peut être comparable à celui du rock, de la pop ou du hip-hop. Quelques chiffres, à titre d'exemple, pour les *narcocorridos*, une de ces « musiques ethniques » qui atteignent rarement les oreilles européennes : les concerts des patriarches Los Tigres del Norte attirent jusqu'à 300 000 spectateurs et ils ont vendu au total 40 millions de CD ; les vidéos du tout jeune groupe T3R Elemento totalisent en moyenne 30 à 50 millions de vues sur YouTube, jusqu'à 260 millions pour « Aerolinea Carrillo » (2018) ; un groupe à l'esthétique rurale prononcée, Ariel Camacho y Los Plebes del Rancho, atteint lui près d'un milliard pour le titre « Que caro estoy pagando » (2016) ; enfin, pour 2021, Spotify annonce près de 2 milliards de *streams* de chansons régionales mexicaines. Mais les chiffres ne disent pas tout. Ils ne disent pas l'engouement que ces musiques suscitent au sein de leurs communautés d'origine, aussi modestes soient-elles, la passion avec laquelle elles sont pratiquées, et surtout, l'importance symbolique qui s'y attache, en termes de représentation identitaire, importance qui se mesure, entre autres, à l'intérêt académique qu'elles suscitent outre-Atlantique.

---

<sup>1</sup> Le terme renvoie aux ventes de supports physiques (CD, album vinyle, cassettes, etc.), mais aussi au nombre de téléchargements et de visionnements sur des sites musicaux payants ou non.

<sup>2</sup> Il faut néanmoins souligner le travail de défrichage effectué par les médias publics, NPR pour la radio et PBS pour la télévision.

Si de ce côté-ci de l'océan, la plupart de ces musiques restent confidentielles, c'est en grande partie en raison de leur difficulté d'accès. Même à l'ère de YouTube, sans information préalable, sans *gatekeepers* médiatiques ou institutionnels, il est difficile de savoir où diriger sa curiosité. De fait, la rencontre avec ces musiques se fait au gré des festivals, des concerts, des soirées dans des bars ou des clubs ou de l'écoute des stations de radios locales. Ces musiques requièrent une présence active dans le pays. Ce fut ma propre expérience. C'est lors de séjours de longue durée ou de voyages au long cours, sans but ni direction précis, en me laissant guider par les suggestions que les rencontres d'un soir pouvaient me faire, que j'ai découvert le *zydeco*, le *bhangra*, le *chicken scratch*, les *narcocorridos* et le *conjunto* ou les polkas de l'Upper Midwest.

Mais une fois que j'ai eu fait l'expérience directe de l'excitation que génèrent ces musiques, que j'ai eu discuté avec les danseurs, les spectateurs, les musiciens, les promoteurs, issus de communautés ethniques très éloignées les unes des autres, j'ai commencé à me rendre compte qu'elles avaient beaucoup en commun et que leurs publics, aussi différents soient-ils, partageaient des raisons similaires de s'adonner à des pratiques musicales à l'écart du *mainstream*. J'ai voulu approfondir cette intuition et plutôt que d'étudier ces courants musicaux dans leur spécificité historique, esthétique et sociologique, j'ai préféré observer ce qu'ils avaient en commun.

Ce travail m'a pris une dizaine d'année, présence sur le terrain oblige. L'ouvrage que j'ai publié récemment aux Presses Universitaires de Bordeaux, *Des barrios aux bayous. Musique populaire et identités aux États-Unis*, en est le résultat. Il se veut à la fois un voyage dans l'espace géographique de ces musiques, de la Californie à l'Upper Midwest, dans leur évolution temporelle, des années cinquante à nos jours, mais aussi une exploration des différents outils théoriques que l'on peut mobiliser pour essayer de percer les raisons de leur pérennité, de l'intérêt académique et, de façon croissante, de l'engouement populaire qu'elles suscitent, y compris en dehors de leur communauté.

Ce qui ressort de cette étude est que ces musiques reposent systématiquement sur un ancrage identitaire fort, qui se concrétise néanmoins de façon radicalement différente selon les genres, les communautés et les époques. Ainsi, les artistes du rock *chicano* dans une volonté d'intégration qui confine à l'assimilation, ont cherché à dissimuler leur origine ethnique, alors que la pop *tejano* a plus volontiers mis en avant une hybridité « intentionnelle » (au sens bakhtinien<sup>3</sup>) et moderne. Les chanteurs de *narcocorridos*, quant à eux, mettent en place les prémices d'une transculturalité, telle que Fernando Ortiz a pu la définir.<sup>4</sup> Le principe transculturel s'affirme avec encore plus de force dans la musique *bhangra*, au risque parfois

---

<sup>3</sup> Bakhtine distingue deux types d'hybridité : l'hybridité organique et l'hybridité intentionnelle. La première constitue une fusion involontaire qui se met en place via des processus d'emprunt et d'appropriation inconscients. La seconde, en revanche, est une forme délibérée de protestation dont le but est de démasquer les voix dominantes.

<sup>4</sup> L'anthropologue et ethnologue cubain Fernando Ortiz proposa en 1947 dans son ouvrage *Cuban Counterpoint : Tobacco and Sugar*, le concept de transculturation pour rendre compte de l'expérience de désajustement et réajustement, de déculturation et d'acculturation que connaissent les migrants volontaires ou forcés. Le concept de transculturation met l'accent sur des processus de déplacement et de négociation. Jean Lamore en propose une définition très claire : « La transculturation est [...] un processus dans lequel on donne quelque chose en échange de ce que l'on reçoit : les deux parties de l'équation s'en trouvent modifiées. Il en émerge une réalité nouvelle, qui n'est pas une mosaïque de caractères, mais un phénomène nouveau, original et indépendant ». (Lamore 47).

d'inviter l'orientalisme que dénonçait Edward Said. Pour les musiques créole (le *zydeco*) et cadienne, c'est plutôt en termes de racialisation qu'il faut les appréhender, comme marqueurs d'une ethnicité situationnelle (à l'intention d'un public extérieur à la communauté) plutôt qu'expressive (destinée aux membres de la communauté). La polka, que j'examine dans la dernière section de l'ouvrage, traduit, suivant les époques, un désir d'assimilation ou au contraire la volonté de mettre en place de véritables échanges transculturels.

Ces musiques, prisées par les classes populaires urbaines et rurales, et de façon croissante par la jeune génération éduquée, constituent non seulement un divertissement, mais aussi une forme de protection, une représentation de la communauté, une façon de préserver la mémoire du passé. Elles permettent de cultiver une nostalgie rassurante, même si elle peut être douloureuse. Pour beaucoup de musiciens comme pour leur public, ces musiques, jadis sources de honte et marqueurs d'un déclassement social, servent aujourd'hui à affirmer la fierté de leurs origines et peuvent constituer le point de départ d'un militantisme culturel ou politique.

Cet ancrage identitaire est, me semble-t-il, la raison majeure de l'intérêt que suscitent ces musiques, mais il s'agit d'un ancrage complexe, fondamentalement ambivalent, voire de nature antinomique. Car ces musiques ont en commun un caractère hybride marqué, sur le plan stylistique comme instrumental,<sup>5</sup> de par l'origine ethnique des artistes et leur insertion, via la technologie, en particulier celle d'Internet et des réseaux sociaux, dans des flux transnationaux et diasporiques.<sup>6</sup>

Cette hybridité leur confère alors une double fonction : elles expriment, célèbrent et renforcent des identités locales, étroites (pendjabi, indienne, *chicano*, germano-slave, etc.), voire racialisées pour les musiques cadiennes et créoles de Louisiane, mais, en tant que musiques interstitielles par rapport aux styles anglo- et afro-américains dominants, elles troublent et fluidifient la notion même d'identité. Elles déconstruisent tout enracinement local, toute représentation essentialiste. S'inscrivant dans la tradition comme dans la modernité, elles satisfont notre besoin de racines et de singularité identitaire en même temps qu'elles accueillent la complexité plurielle du monde, sa fondamentale « impureté ». Une double logique donc, à la fois centrifuge et centripète, essentialisante et déconstruisante.

C'est d'ailleurs en termes d'écart, au sens que lui donne François Jullien, qu'il faudrait envisager ces musiques : écart entre d'une part, des éléments renforçant une orientation locale, faite d'enracinements géographique, linguistique et ethnique spécifiques et d'autre part, une circulation fluide d'identités plurielles complexes et changeantes. Pour François Jullien, l'intérêt de la notion d'écart est qu'elle oblige à maintenir l'autre sous le regard, à toujours le prendre en compte. Il ajoute : « L'écart fait apparaître un *entre*, et c'est dans cet *entre* que peut se promouvoir du commun, qu'il faut développer. Pas le commun du semblable, pauvre, de

---

<sup>5</sup> Ces musiques se nourrissent d'éléments non étatsuniens : airs de danses et chants des paysans du Pendjab, du Mexique, de l'Europe du nord et de l'est, du Canada francophone (et avant, du Poitou), des esclaves créoles... Elles empruntent également à ce qu'ont apporté les colons allemands, tchèques, polonais, et avant eux anglo-saxons, et les esclaves africains : accordéon, cuivres, banjo, violon, ainsi qu'aux plus modernes avancées technologiques (synthétiseurs, *samples*, *loops*, *beats*) popularisées par la musique techno et l'electronica.

<sup>6</sup> C'est pour cela que j'ai choisi pour la couverture de l'ouvrage une photo prise par un collègue de l'université du Wisconsin qui représente un couple d'adolescents en train de danser la polka de façon frénétique : on peut avoir seize ou dix-huit ans, porter des baskets et des shorts et néanmoins danser la polka toute la nuit parce que les réseaux sociaux et Internet en rendent la pratique à la fois facile et séduisante.

l'assimilation, où tout le monde se ressemble, mais un commun intensif, dans l'entre ouvert par les écarts » (Jullien).

La notion d'écart permet alors de mieux apprécier la richesse de ces musiques qui donnent aux identités locales la possibilité de coexister en souplesse avec des identités plus larges. Ou plus précisément, de permettre l'affirmation d'une appartenance primaire forte combinée à une circulation fluide entre des identités secondaires multiples et hybrides. Ces musiques savent ainsi faire entendre le feuilletage identitaire qui compose les femmes et les hommes qui en sont à l'origine. Elles se jouent des frontières, celles des appartenances ethniques et des styles musicaux, un peu moins pour l'instant de celles du genre. Elles nous apprennent à réconcilier le local et le global, l'autochtone et le cosmopolite et nous disent comment écouter l'autre et l'accueillir. Leur caractère universel illustre la belle formule de l'écrivain portugais Miguel Torga : « L'universel, c'est le local moins les murs ».

Dans ce contexte, les réflexions de Salman Rushdie sur l'identité prennent toute leur pertinence :

[...] Nous vivons une époque où l'on nous somme de nous définir de plus en plus étroitement, de comprimer notre personnalité multidimensionnelle dans le corset d'une identité unique, qu'elle soit nationale, ethnique, tribale ou religieuse. J'en suis venu à me dire que c'était peut-être cela le mal dont découlent tous les maux de notre époque. Car lorsque nous succombons à ce rétrécissement [...] alors il nous devient plus facile de voir en l'autre un ennemi [...] (Rushdie 211).

Le caractère hybride des « autres musiques *pop* américaines » et la dimension identitaire complexe et ambivalente qui en résulte s'observent dans toutes les musiques que j'ai étudiées, du *bhangra* au *zydeco*, des *narcocorridos* au *Chicano* rock, de la polka à la valse, mais ces caractéristiques se trouvent confirmées par une approche théorique dont j'ai voulu tester la pertinence pour décrypter la pérennité et la capacité d'attraction de ces musiques, à savoir l'hypothèse mémétique, approche qui trouve son point de départ dans une science dite « dure », la génétique, plutôt que dans les sciences humaines et sociales.

Quelques mots sur cette théorie. En 1976, le généticien britannique Richard Dawkins publie *The Selfish Gene*, dans lequel il avance une nouvelle hypothèse concernant la théorie de l'évolution des espèces. L'évolution telle que la conçoit Charles Darwin dans *L'Origine des espèces* découle d'un processus de sélection naturelle, sur la base de variations génétiques. Pour Darwin, ce mécanisme de sélection joue en faveur de la perpétuation de l'espèce. Pour Dawkins, l'évolution ne « vise » pas la perpétuation d'une espèce donnée, ni même celle d'un organisme spécifique au sein de l'espèce, mais précisément celle de ses gènes, qu'il appelle « réplicateurs », c'est-à-dire des entités ayant la capacité de se reproduire. La sélection se produit « en faveur » de la manifestation phénotypique du gène, mais *in fine*, c'est le génotype qui en est le bénéficiaire. L'organisme vivant (par exemple l'être humain) qui « héberge » ces réplicateurs n'est alors que le « véhicule », la « machine à survie » de ces gènes.

A la toute fin de *The Selfish Gene*, Dawkins revient sur la priorité qu'il vient d'octroyer au gène en postulant l'existence d'un autre réplicateur qui opérerait non dans l'ordre de la *nature*, mais dans celui de la *culture*. Ce réplicateur, Dawkins l'appelle « mème » (*meme* en anglais, prononcé « mime »). Il n'existe pas pour l'instant de définition unique, stable et précise du mème. La principale divergence oppose ceux pour qui le mème représente des artefacts ou des comportements extérieurs à l'individu à ceux qui en font une entité située à l'intérieur du cerveau humain. L'*Oxford English Dictionary* propose sobrement (et prudemment) : « Un mème est un élément de culture qui se transmet d'un individu à un autre par imitation ou par tout autre moyen non génétique ». Les différentes tentatives de doter l'hypothèse mémétique

d'une base scientifique solide n'ont pas empêché qu'elle suscite de nombreuses critiques. Au mieux, pour ses détracteurs, il ne s'agit que d'une analogie.

Pour ses tenants, les mêmes sont donc, à de nombreux égards, comparables aux gènes. Leur évolution emprunte des voies similaires à celle de l'évolution des espèces. Les variations inévitables qui se produisent au cours des phases de transmission et de répliation font l'objet d'un processus de sélection, en cela que seuls les mêmes les plus « aptes », les plus vigoureux, ceux qui se propagent le plus fidèlement, le plus durablement et en plus grand nombre seront répliqués et auront une descendance. Un même sera d'autant plus répliqué qu'il sera remarquable, saillant, original, qu'il constituera une nouveauté, une rupture. Surtout, il faut qu'il soit suffisamment simple, bref et concis pour que son expression soit intégralement perçue et comprise, qu'il puisse être mémorisé puis répliqué le plus fidèlement possible, avec le minimum d'erreur, tout en permettant la variation et l'évolution requises pour l'adaptation aux modifications du milieu. Deux questions se posent alors : bref à quel point, mais aussi fidèle à quel point ?

Le point de départ de mon intérêt pour cette théorie est très précisément la polka. Je me suis progressivement rendu compte que la polka était le dénominateur commun entre toutes les musiques que j'observais (sauf le *bhangra*), ce qui soulève d'ailleurs des questions passionnantes sur les processus d'immigration, la place du culturel et de l'artistique dans ces processus, les rapports dominants / dominés, etc. La polka a presque complètement disparu aujourd'hui en France, mais elle est encore très présente, non seulement aux USA, mais dans toute l'Europe, en Amérique Latine et au Canada. J'entendais la polka partout et surtout, je l'entendais jouée et je la voyais dansée par des jeunes, intégrée à d'autres styles. J'entendais du Pink Floyd en polka, du punk en polka, du metal en polka. Lors du dernier festival de polka du Wisconsin, des Africains-Américains ont rappé sur des polkas, accompagnés par des accordéonistes blancs.

Alors, pourquoi la polka plutôt qu'une autre danse, pourquoi une telle plasticité, une telle résilience, cette capacité à être adaptée dans toutes sortes de styles ? La théorie mémétique m'a suggéré des possibilités de réponses à ces questions certes forcément contestables, mais néanmoins très excitantes, et surtout exportables à d'autres phénomènes culturels. En voici quelques-unes, brièvement synthétisées.

C'est essentiellement le rythme qui définit la polka. Le même de la polka pourrait donc être son rythme. C'est le rythme qui par le biais des ondes sonores et de leur action sur les récepteurs sensoriels donnerait au cerveau l'instruction de le mémoriser et de le répliquer. Nous ne connaissons pas encore le fonctionnement biologique d'un même rythmique, la façon dont il coloniserait le cerveau humain. Cependant, les recherches sur les neurones miroirs suggèrent que l'imitation repose sur la perception d'un mouvement, d'un déplacement dans l'espace tout autant visuel que sonore. A ce titre, le rythme réunit les critères requis pour induire l'imitation et la répliation.

Le rythme de la polka est simple, facile à transmettre, à mémoriser, à imiter et à répliquer, il permet d'identifier sans ambiguïté la forme musicale à laquelle il est associé comme étant une polka, malgré les variations parfois radicales dont le genre fait l'objet en termes d'instrumentation ou de répertoire. Ce serait donc en tant que genre que la polka se perpétue et évolue (au niveau du phénotype), mais la sélection s'effectuerait au niveau de la plus petite unité culturelle transmissible, le même rythmique (son génotype). La simplicité du rythme de la polka expliquerait sa pérennité et son expansion au détriment de genres à la structure rythmique plus floue ou plus complexe, moins aisément identifiable au sein du *pool* mémétique. Son effacement relatif à partir des années cinquante pourrait alors s'expliquer par l'arrivée de

rythmes encore plus simples, comme celui du rock'n'roll.

De fait, les musiques qui ont le mieux réussi à se propager et à muter en se combinant à d'autres formes sans pour autant perdre leur « identité » possèdent toutes une structure rythmique simple et marquée : reggae, salsa, *cumbia*, bossa nova, tango, boléro, habanera...

Le même rythme de la polka, mais aussi celui du *bhangra* ou du *zydeco* a un caractère évident, au fort pouvoir inclusif, facile à identifier, à sélectionner, à répliquer et à transmettre, qui l'emporte sur ses concurrents au sein du *pool* mémétique. C'est à ce titre que l'hypothèse mémétique m'a semblé pouvoir apporter une explication intéressante au succès de l'autre *pop*, en justifiant la pérennité, non seulement de la polka, mais de celle d'autres genres musicaux (ou de leur disparition) en fonction de la capacité d'un de leurs éléments constitutifs à être mémorisé, répliqué et le cas échéant modifié, les modifications les plus réussies favorisant l'évolution du genre. Au bout du compte, la théorie mémétique n'est peut-être rien de plus qu'une hypothèse ténue, voire une simple analogie, mais en tant que telle, elle ouvre la voie à d'autres façons d'écouter ces musiques et d'en rendre compte.

J'ai retiré de l'exploration de « l'autre musique *pop* étatsunienne » non seulement une meilleure compréhension de ses enjeux et de son attrait, non seulement une source de plaisirs et d'excitations inépuisable, mais aussi une nouvelle thématique de recherche. Car une des conséquences de la vitalité de ces musiques est qu'elles valident la culture des communautés qui les produisent, qu'elles procurent à leurs membres une reconnaissance, une légitimité et au bout du compte, une sorte d'apaisement et de sérénité. J'ai commencé alors à percevoir leur dimension quasi thérapeutique, ce qui m'a conduit à écouter d'autres styles musicaux comme autant de formes de *healing music*, du rap militant et introspectif de Kendrick Lamar et Childish Gambino à la *dance music* des artistes noirs *queer*, jusqu'aux différentes formes d'*ambient* et de *deep listening*. Mais c'est une autre histoire, qui n'en est qu'à ses débuts, rendez-vous dans dix ans...

Les musiques mentionnées dans cet article peuvent s'écouter sur mon blog < <http://claudechastagner.blogspot.com> >, à l'onglet « Des *barrios* aux bayous ».

Bakhtine, Mikhaïl. *The Dialogic Imagination : Four Essays*. Austin : University of Texas Press, 1981.

Darwin, Charles. *L'Origine des espèces*. 1859. Edmond Barbier trad. Paris : Flammarion, 2022.

Dawkins, Richard. *The Selfish Gene*. Oxford : Oxford University Press, 1976.

Jullien, François. « La France : une entité sans identité ? » *France Culture*, L'invité du matin, 23 juin 2017.

Lamore, Jean. « Transculturation, naissance d'un mot. » In *Métamorphoses d'une utopie*. Ed. Jean-Michel Lacroix et al. Paris : Tryptique, 1992.

Ortiz, Fernando. *Cuban Counterpoint : Tobacco and Sugar*. New York : Knopf, 1947.

Rushdie, Salman. *Langages de vérité. Essais 2003-2020*. Gérard Meudal trad. Arles : Actes Sud, 2022.

Said, Edward. *Orientalism*. New York : Pantheon Books, 1978.

Torga, Miguel. *L'Universel, c'est le local moins les murs. Conférence de 1954*. Claire Cayron trad. Bordeaux : William Blake & Co, 2010.