

N°1, automne 2000

FRONTIERES...

DJEMBE ET DIDJERIDOO

Notes sur une revendication adolescente

Raphaëlle Ghoul

On tentera ici d'interroger le développement d'un "phénomène" musical et social : la vulgarisation en France de la pratique par les jeunes (ou du moins certains jeunes) d'instruments exotiques comme le djembé et le didjeridoo en tant qu'ils se réfèrent à des cultures différentes. On se demandera ce qui subsiste de la pratique traditionnelle, et l'on essaiera d'interroger, derrière la pratique musicale, les relations qui se tissent entre les joueurs, dont il s'agira aussi de déterminer quelques caractéristiques sociologiques. Peut-on parler d'une sorte de culture spécifique avec des codes, un langage ? Dans quelles conditions les joueurs se réunissent-ils ? Pourquoi ont-ils choisi ces instruments ? Que recherchent-ils par ce type de pratique ? Que signifie leur instrument pour eux ? Autant de questions qui nous amènent à essayer de comprendre pourquoi les joueurs ont choisi un instrument "exotique" comme moyen d'expression. C'est par une étude de terrain, menée essentiellement à Montpellier au cours de l'année 2000 au sein de groupes qui pratiquent ces instruments en France, que nous allons essayer d'y répondre (on trouvera à la fin du texte la caractérisation des personnes interrogées lors de l'enquête et dont les propos sont cités).

Djembé et didjeridoo : les instruments et les musiciens

Le djembé est un instrument d'origine malinké. Il appartient à la famille des tambours à membrane. Töm Klowër indique qu'il mesure 55 à 60 cm de hauteur pour un diamètre de 30 à 38 cm (1998 : 28). Le tronc d'arbre découpé et évidé est recouvert d'une peau. Sa forme de sablier permet une assise stable à califourchon sur l'instrument, on peut encore le porter à l'aide d'une ceinture retenue par la taille ou le cou. "Le djembé est souvent décoré, ornementé, sculpté de "frises" à son pied ou clouté [...] Ainsi chaque musicien personnalise-

t-il son instrument selon son goût. S. Blanc dans son article *Le tambour djembé* (1992 : 25). Le didjeridoo est un instrument à vent utilisé par les peuples aborigènes venant de différentes régions du nord et du centre de l'Australie. En bois d'eucalyptus, le tronc évidé naturellement par des termites façonne ce morceau de bois en trompe. L'extrémité du didjeridoo est alors abrasée en forme d'entonnoir. L'embouchure sera polie, puis rendue lisse à l'aide de cire pour lui donner une fonction de bec. Le didjeridoo ou *Yidaki*¹, a une longueur qui varie de 1 à 2,5 m suivant la région. Il se joue assis par terre, selon les circonstances, et peut aussi être utilisé debout ou encore en marchant.

En contexte traditionnel, le djembé est intégré dans un système de castes professionnelles, endogames et héréditaires². La caste du griot est responsable du djembé, il est le seul à avoir le droit d'en jouer. Son statut privilégié en tant que seul détenteur d'un savoir l'investit d'une dimension spirituelle respectée.

Il en est autrement en France car l'accès au djembé est libre de toutes interdictions et de contraintes de caste. Jouer du djembé n'est pas ici une "histoire de famille comme en Afrique " rétorque Florent, un de nos enquêtés. La migration vers l'Occident de la percussion a radicalement changé son statut et sa finalité. De métier, la pratique a acquis auprès des Européens le statut de divertissement, comme nous le dit Jim "c'est un plaisir, j'aime la musique... mais c'est aussi un défolement !" Qui sont ces Occidentaux qui ont fait le choix de "taper le djembé" ?

Véritable phénomène musical, cette pratique semble être l'apanage d'une population jeune comprise entre quinze et vingt cinq ans, alors que la démarche de jouer du didjeridoo touche une population un peu plus âgée allant de vingt à trente ans. Suivant les propos recueillis, une distinction est faite au sein des praticiens du djembé. Apparemment unis, les joueurs ne se considèrent pas comme un groupe homogène ; en effet ils semblent faire une distinction entre les "vrais" et les "faux" joueurs. Les premiers se disent respectueux de la "tradition" comme Michel, qui se démarque des seconds qui "se donnent un style, qui délirent" en frappant sur le djembé sans avoir de connaissances sur l'instrument.

Suivant les dires de Misha, "l'apparence ne compte pas du moment que tu es ouvert d'esprit, tout le monde peut jouer, faut rester simple..." Tous sont

¹ Terme vernaculaire employé par les Aborigènes australiens Koori.

² "En Afrique [...] les instruments de musique sont l'objet d'une appropriation bien déterminée qui en restreint l'usage ou bien à une catégorie d'individus, ou bien à l'exercice d'un rite (social, religieux...) ou bien à l'accomplissement d'une fonction (magie, travail, amusement...) " (Rouget 1960 : 231).

acceptés dans la mesure où ils témoignent du respect à l'instrument. La discrimination n'est pas à l'ordre du jour, il ne peut être question d'exclure un joueur potentiel en fonction de son appartenance ethnique. En observant la composition du rassemblement, on peut y voir un *melting pot* de jeunes : des garçons et des filles d'origines diverses. De plus, le partage et l'échange semblent être de règle lors de chaque rencontre. Sur la plage ou encore dans les jardins du Peyrou à Montpellier, ces groupes de jeunes s'échangent des rythmes, partagent des boissons et même les djembés tournent ! Tout tourne, telle est la règle, afin d'établir la communication entre les membres du groupe et avec les autres : les spectateurs.

Les joueurs de didjeridoo ne constituent pas un groupe homogène ; les praticiens n'ont pas besoin de se réunir pour jouer. Solitaires ou plus exactement, en partenariat avec leur instrument, les joueurs sont majoritairement des hommes. Dans la tradition, les Aborigènes décorent leurs instruments pour jouer lors des cérémonies. Les motifs utilisés ne peuvent être vus que par les initiés. Le décor a souvent une signification totémique en rapport avec le *dreaming* personnel du musicien. Cette relation particulière semble aussi être de rigueur en France entre le joueur et son didjeridoo. Contrairement aux jeunes *djembéfola*, plus rares sont les joueurs de didjeridoo : importé en France depuis peu de temps, l'instrument nécessite un travail sur le souffle. Cette pratique est donc moins facile à aborder que celle du djembé.

Se déroulant dans des parcs, cette pratique peut être qualifiée de citadine. Pour reprendre la catégorisation de Bourdieu, les joueurs appartiennent majoritairement à la "petite bourgeoisie nouvelle"³ (voir les caractéristiques des musiciens en fin d'article).

Le didjeridoo et le djembé étaient traditionnellement le domaine réservé des hommes. Légitimés par les mythes provenant de la tradition, les deux instruments incarnent la masculinité. Or on constate sur le terrain que les femmes occidentales font partie des joueurs. Mais ont-elles leur place dans cet univers d'hommes ? Comme l'écrit Adama Dramé dans son livre *Jelya, être griot et musicien aujourd'hui* :

³ Selon la terminologie de P. Bourdieu, la petite bourgeoisie nouvelle regroupe les "cadres moyens de commerce, membres des services médico-sociaux, secrétaires, intermédiaires culturels" (1979 : 13). Située entre la "classe populaire, moyenne" (ouvrier, artisans et petits commerçants) et la "grande bourgeoisie" originaire de la "classe supérieure", la "petite bourgeoisie nouvelle" s'accomplit dans les professions de présentation et de représentation [...] qui ont connu une forte croissance au cours des dernières années" (1979 : 415).

"L'Europe c'est tout un autre monde. Ici, en Afrique, les femmes ne jouent jamais du tambour. En Europe, il y a cette émancipation de la femme, comme ils disent. Que les femmes ont le droit de faire tout ce que les hommes font. On dit qu'il y a l'égalité entre la femme et l'homme [...] Mais celles (les Européennes) qui viennent ici, elles ont honte de jouer en public. Donc, elles savent qu'il n'y pas de différence entre la femme noire et la femme blanche..." (1992 : 277).

D'après ces propos, la parité sexuelle est une aberration occidentale ; aux yeux des Blancs, c'est une "évidence". En effet la modernité prône l'égalité, aucune distinction ne doit être faite entre peuples et entre sexes. Il est donc normal que des femmes revendiquent de partager le djembé avec les hommes. D'ailleurs, logées à la même enseigne, elles arborent une façon de se vêtir, de se mouvoir et un langage qui n'est pas différent des hommes avec lesquels elles jouent.

En Afrique, l'interdit est clairement établi, il est implicite et intériorisé dans la façon de penser et d'agir au quotidien. Ce ne serait pas seulement une pression extérieure, mais, comme le suggère A. Dramé : "Quand je leur dis de faire l'accompagnement dans les fêtes, elles refusent. Elles ont compris que ce n'est par leur place ici [...] L'élégance, c'est pas quand elle joue du tambour. Elle n'a pas l'énergie de tenir" (1992 : 298). Les femmes en Afrique ne trouvent pas leur place face au tambour, qu'elles soient blanches ou noires.

Les Aborigènes voient eux aussi d'un mauvais œil les femmes souffler dans un didjeridoo. Comme le dit Cyril qui a appris à jouer du didjeridoo en Australie avec un ami aborigène : "Une femme ne peut pas jouer, une fois que tu le sais, il ne faut pas transgresser l'interdit. Gary (son ami aborigène) m'a fait promettre de ne pas faire jouer les femmes, je respecte ".

Selon le point de vue des Aborigènes, l'interdit se restreint-il aux femmes aborigènes ou bien est-il étendu à toutes les femmes ? Cette question engendre nombre de polémiques débattues par les Occidentaux sur internet. Ainsi sur un site peut-on lire :

"Les femmes ne devraient pas jouer du didjeridoo. Ceci vise à clarifier quelques malentendus sur le rôle du didjeridoo dans la culture indigène traditionnelle [...] Il est vrai que, traditionnellement, les femmes ne jouent pas lors des cérémonies publiques, cependant il semble n'y avoir que peu de restrictions hors des cérémonies. Le secteur dans lequel les restrictions semblent être les plus strictes se situe dans le sud-est de l'Australie, où en fait le didjeridoo a été introduit tout récemment. Je crois que la diffusion internationale

du "tabou" est le résultat de la compatibilité avec les ordres commerciaux du marketing New Age de nos jours." (<http://aboriginalart.com/au/didjeridoo/myths.html>)

A la question "avec qui joues-tu ?", aucun des enquêtés ne mentionne la présence des femmes lors des rencontres autour du djembé. Serait-ce que leur présence aille de soi ? Il ne semble pas car comme nous le dit Jean-Baptiste : "Y'a pas beaucoup de filles" ; à ceci Florent ajoute : "Ouais, elles jouent du piano... c'est une blague... non, mais ça dépend de la personnalité." Cela dépend surtout de la capacité physique, sur ce point tous les garçons interrogés sont unanimes. Michel affirme que "c'est plus masculin car c'est lourd, faut taper fort, il faut vraiment être passionné, les filles, elles vont plutôt préférer des instruments mélodieux plutôt que percussifs, c'est quand même différent !".

Que les filles le veulent ou non, les garçons ne semblent pas les considérer comme de bonnes joueuses potentielles. A en croire les propos de Cyril : "C'est la rançon de sa propre gloire car on découvre le didj' ici mais lui, doit en payer le prix : les femmes soufflent dedans !" Une femme profanerait donc l'instrument ; impure, elle va le corrompre car celui-ci va "sortir de ses frontières" ajoute Cyril.

Les hommes se sentent solidaires entre eux et considèrent que la pratique du djembé et du didjeridoo n'est pas une affaire de femmes. Pour être vécu par chacun pleinement, le regroupement se veut exclusif, sans quoi le sentiment de solidarité et d'identification serait en péril. Pour ces jeunes ce type d'exclusion est signe d'authenticité retrouvée. Plurinationaux, les joueurs de djembé cloisonnent leur groupe et en excluent les femmes, posant ainsi une frontière symbolique. Les musiciens justifient la démarcation sexuelle en invoquant le respect de la tradition et les mythes. Ainsi Cyril et Peter me firent part de mythes légitimant cette scission sexuelle afin de me la présenter comme allant de soi, l'interdit se trouve alors dans tous les cas légitimé. Par ailleurs, comme le témoigne Isabelle, la plupart des femmes sont prévenues avant de commencer à jouer ou pendant : suivre la tradition comme gage de respect pour la culture indigène ou bien, prendre le parti de jouer ici. A elles maintenant de faire leur choix ! En outre, il serait intéressant de constater la différence de jeu et d'investissement des femmes par rapport aux hommes. Moins nombreuses, elles ne semblent pas être non plus passionnées par la pratique de la musique pour elle-même, mais profitent de l'instrument en tant que moyen pour s'insérer dans un groupe.

D'un contexte à l'autre, d'une époque à l'autre : quelques éléments de comparaison

Le djembé est un instrument de percussion mandingue originaire de Guinée ; il est également répandu au Sénégal, en Côte-d'Ivoire et au Burkina-Faso. Comme nous le précise Saïd, "Le djembé doit être vivant donc il est fait à la main, il faut choisir le bon arbre d'abord... on fait une fête au pied de l'arbre... puis on le coupe (l'arbre), tout le monde les fabrique... enfin les hommes... les femmes, elles jouent pas". En fait, traditionnellement, seuls les *Noumous*, les forgerons, sont habilités à fabriquer les djembés car ceux-ci connaissent les procédures à suivre.

Le djembé ainsi que le didjeridoo sont des instruments réputés "vivants". Faits de matériaux naturels et organiques tels que le bois, la peau et les boyaux, ces instruments ont des formes anthropomorphes. A. Dramé déclare que "le bois du djembé continue à se former quand on le joue" (1992 : 246) ou encore "Le djembé a une voix, il faut la faire chanter" (1992 : 249). Il parle de son instrument en employant un lexique corporel étonnant, chose que nous retrouvons communément chez les joueurs français. Jean-Baptiste avoue caresser la peau du djembé pour la réchauffer avant de jouer, tandis que Saïd lui, déclare que "le djembé est vivant, il faut le respecter... la peau, elle a des poils qui repoussent." Habité par les génies, selon les dires de A. Dramé, l'arbre à djembé doit être respecté car il est investi d'une vie. Cyril, troublé par le son du didjeridoo déclare "c'est un son qui touche l'être car c'est un son de gargouillement organique comme celui du ventre de ta mère : tendre et chaleureux".

Comme les "arbres à djembé", les arbres destinés à la fabrication des didjeridoo doivent eux aussi répondre à divers critères. La fabrication des deux instruments s'accompagne d'une forme de ritualisation : du choix des matériaux dépend la qualité musicale d'une part et d'autre part la fabrication doit être en accord avec la nature.

Face à la tradition, les jeunes interrogés se voient partagés entre le désir de suivre scrupuleusement les secrets de fabrication originelle, tout en émettant le souhait de "fabriquer mon propre didj', mon truc, si je retourne en Australie, ce serait de faire mon propre didj', choisir le bois et le fabriquer le plus possible" comme en témoigne Cyril. Pour se conformer à la tradition, certains vont consulter des livres ou encore des sites Internet afin d'en savoir plus sur les méthodes de fabrication. On peut à loisir "surfer sur le web" pour y trouver une multitude de sites, racontant étape par étape telle une recette de cuisine,

comment fabriquer son propre didjeridoo avec les moyens du bord. Toujours dans le respect d'un savoir ancestral, il vous sera enseigné comment faire un didjeridoo à partir d'un morceau de bambou ou un tuyau de plastique. Paradoxe étonnant, Internet se fait le gardien des traditions.

Enjeu d'une véritable entreprise internationale, il est difficile pour un non-initié de différencier un instrument "vrai", fait dans le respect des traditions, d'un "faux" qui sera lui un produit industriel. De plus, avec la surenchère "d'authenticité", les Occidentaux veulent un didjeridoo "plus traditionnel" que les instruments aborigènes originels. De ce fait, la tradition recherchée ne sera plus forcément originelle mais répondra aux critères et aux valeurs occidentales de la tradition revisitée. Par ailleurs, les "vrais" didjeridoo faits en eucalyptus seront pratiquement introuvables sur le marché français. Alors d'où proviennent tous ces didjeridoo s'ils ne viennent pas d'Australie ? Les didjeridoo proposés dans les boutiques depuis 1997, sont en bambou ou encore en teck⁴, et sont importés directement d'Indonésie. En effet, pour répondre à l'engouement des jeunes pour les musiques du monde, les commerçants ont fait fabriquer des instruments très bon marché à Bali ; comme cette île est largement fréquentée par les Australiens blancs, on trouve des didjeridoo indonésiens en Australie et en Europe. Le djembé, lui non plus, n'échappe pas à ce marché international. Mais de piètre qualité, les pays africains restent les *leaders* du marché européen. Cependant une petite production française est tout de même à prendre en compte.

Le contexte de la pratique donne le sens et la portée de l'instrument. Dans les sociétés mandingues, le djembé était utilisé pour animer les réjouissances populaires d'une communauté. On ne pouvait penser un griot sans son *Haron*⁵. Nécessaire à la communication, son rôle était celui de porte-parole de la famille. Outre les cérémonies privées, le *djembéfola* accomplit encore toujours en Afrique un rôle politique. Le djembé reste populaire car il rappelle la tradition. Nous pouvons constater que dans toutes les circonstances la musique est associée à une célébration ou à un regroupement.

Rassemblant des jeunes, le djembé est aussi en France utilisé lors de représentations. Ainsi, lors de manifestations publiques le son des percussions retentit. Porteur de message, le djembé est souvent utilisé comme symbole et voix de la jeunesse. L'utilisation du djembé n'a pas perdu son côté

⁴ Bois tropical, brunâtre, dur, très dense et imputrescible.

⁵ Personnage de catégorie sociale noble, caste mandingue qui a le droit de commander d'autres catégories qui leur doivent obéissance. Certains liens obligatoires lient les familles de *Harons* et des familles de griots.

communautaire, festif et informatif en changeant d'implantation. Par ailleurs, il n'est plus un métier mais est de l'ordre du *hobby*. Devenus "individualistes avant tout", d'après Saïd, on ne joue pas en France pour le compte ou l'honneur de quelqu'un mais pour "se faire entendre" en tant qu'individu. Rendue indépendante des activités sociales, la musique ne renvoie foncièrement qu'à elle-même et vise à "dire" plutôt qu'à "parler". Décontextualisé, le didjeridoo a lui aussi subi une transformation significative lorsqu'il a été adopté en France. N'accompagnant plus les chants, il est devenu un instrument soliste.

Véritable initiation en contexte traditionnel, l'apprentissage du djembé et du didjeridoo demande une longue approche de l'instrument. A. Dramé témoigne : "Jusqu'à ce que tu sois sûr que tu l'as bien compris [...] il fallait répéter la même chose, pendant très longtemps [...] C'est difficile" (1992 : 149). " Et chaque fois que tu t'écartais, il te tapait" (1992 : 38). Un jeune apprenti ne faisait pas un choix personnel mais était poussé par la filiation. Il en est autrement en France. Issue d'un choix individuel, libre de toutes contraintes sociales et familiales, la pratique est éphémère. Elle répond aux attentes de "l'ici et maintenant"... Les moyens d'apprentissage en témoignent.

Saïd qui donne des cours de djembé dans une Maison des Jeunes et de la Culture explique que ces jeunes musiciens se montrent trop impatientes. Enfants du progrès, les jeunes ne semblent pas prêts à "donner" de leur temps dans l'apprentissage. Consommateurs de rythmes nouveaux chaque jour, ces "zappeurs" veulent avec un minimum d'effort avoir (et non savoir) une belle collection de rythmes à exhiber aux copains. Profondément paresseux, ils ont pratiquement tous choisi le djembé "parce qu'il n'y a pas de solfège" ; d'ailleurs, Jonathan avoue sa "flemme originelle".

Réfractaires à tout enseignement, la majorité des percussionnistes apprennent "sur le tas". Rares sont ceux qui vont suivre des stages, car ces stages sont onéreux d'une part, et d'autre part leur imposeraient une forme de discipline. C'est donc plutôt lors de rencontres entre copains que des rythmes vont s'échanger. En dehors des institutions musicales reconnues - telles que le conservatoire - un réseau d'amateurs et de professionnels va se tisser afin de se transmettre un savoir oral, direct et spontané lors des rassemblements. Perçue comme plus authentique par ces joueurs, cette démarche est à l'opposé des enseignements rigoureux traditionnels. Pour Jean-Baptiste l'apprentissage est "naturel, instinctif, on ne décompose pas le rythme de l'autre" mais on le reçoit comme tel, sans s'encombrer d'analyse et de solfège. Par ailleurs, et en contradiction apparente, il est intéressant de constater que, lors des stages de djembé, l'enseignement proposé oralement est souvent matérialisé et figé par écrit sous forme de partition à la demande des stagiaires.

L'enseignement de bouche à oreille, semble s'appliquer au didjeridoo. Aucun stage ni cours n'est proposé. Dans la majeure partie des cas, c'est tout simplement le vendeur qui va initier le jeune apprenti après une brève démonstration. Savoir se servir de son didjeridoo après acquisition, devient pour certains un problème. Des cassettes explicatives sont vendues dans le commerce ; internet propose également de nombreux sites. Mais ces modes d'enseignement, loin d'être un facteur de rencontre, tendent plutôt à une pratique en solo. Certains sont même prêts à faire le voyage pour apprendre. Saïd est parti au Sénégal, Peter a l'intention de découvrir l'Australie pour y jouer avec les Aborigènes.

Le djembé au Sénégal : sens et portée d'une protestation culturelle

Lorsque le djembé arrive en France il est porté par une double logique : marchande et symbolique. La seconde dimension occulte la première en revendiquant une sauvegarde de la tradition dans sa pureté. Ce traditionalisme se traduit par une attitude mentale et affective des jeunes Occidentaux face à l'objet africain. Ainsi Joe soutient que le djembé est "un instrument qui m'amène plus que de la musique [...] parce qu'il y a la terre et le ciel ... ça peut mener loin". Ce message ancestral transmis par la tradition est vécu par les enquêtés comme révélateur d'une philosophie de vie. Le djembé devient à leurs yeux bien plus qu'un instrument de musique, il est associé à des croyances traditionnelles révélatrices d'un monde primordial, proche de la nature, mystique et magique. Ainsi une certaine vision de l'Afrique comme porteuse de valeurs simples et authentiques prend-elle forme au sein des joueurs. Mais qu'en est-il de ces visions par rapport à la situation actuelle en Afrique, et plus particulièrement au Sénégal ?

Au contact de la culture occidentale, une tendance générale s'est développée au Sénégal qui prône la "mise au placard" du vieux, de l'ancien et de tout ce qui lui était associé. A Dramé témoigne : "C'est un problème social d'abord. Les Anciens, on (les jeunes) les traite de vieilles personnes qui savent rien faire" (1992 : 50). Ce phénomène de modernisation n'est pas seulement le produit d'une volonté civilisatrice européenne, mais trouve un répondant spontané auprès des jeunes. A Dramé déplore ce changement d'attitude : "On nous a donné la liberté de savoir qui on est. Et maintenant, nous, on marche sur la tête. On est dépendant. [...] Maintenant, on est plus des Africains, on est des

Blancs [...] C'est du passé : les *jéli*⁶, la musique traditionnelle, les danses, à la poubelle ! La tradition est en danger" (1992 : 17).

Alors que les pays du tiers-monde s'efforcent d'améliorer leurs conditions de vie matérielle et de s'adapter à la "globalisation", le mouvement inverse est venu de France. Un traditionalisme occidental incite les jeunes Français à s'indigner devant la perte des "vraies valeurs africaines" détruites par un capitalisme dévastateur. Les Sénégalais n'ont pas tardé à voir une source de profits dans ce phénomène de tourisme ethnique naissant. La demande d'authenticité est devenue un marché à part entière conquis par les jeunes Sénégalais qui se sont remis aux percussions mandingues. A. Dramé, offusqué, déclare : "Eux (les jeunes), d'abord, ils ne sont pas intéressés à connaître ça (le jeu traditionnel des rythmes). Ils s'intéressent à gagner de l'argent immédiatement. Ils ont vu que les jembéfolas des ballets partaient en France, donc, beaucoup se sont mis à jouer, de gauche à droite, pour pouvoir aller en France ? Ca veut dire que les rythmes traditionnels, ils les connaissent pas. Ils se sont mis à construire des djembés et à les vendre aux touristes qui passent. Il y a un problème, en Afrique même" (1992 : 49).

Au Sénégal, le commerce de djembés atteint une ampleur telle qu'il devient un objet traditionnel à l'usage des étrangers. Ne respectant plus les traditions, les Sénégalais émancipent sa pratique pour la mettre à la portée de tous : griot ou non, noir ou pas et jusqu'aux femmes, dans le seul but d'élargir le champ des acheteurs potentiels. Par ailleurs, cette incorporation de la tradition devient un outil pour lutter contre la crise économique africaine ; le métissage musical accompagne des chanteurs africains engagés dans le débat politique.

Dans les années 1960-70, le succès en Occident et en France fit connaître la musique africaine. Voyant la brèche s'ouvrir, beaucoup de musiciens adaptèrent leur musique à la palette "pop urbaine". Dans les années 1980, Paris devint le principal centre d'enregistrement et de diffusion de musique africaine. Cet essor redoubla l'intérêt des jeunes Sénégalais pour la France. N'attendant plus que les touristes se déplacent, ils firent la démarche d'amener l'exotisme au seuil des foyers français. Ainsi se sont formées des micro-sociétés. Composée de commerçants et d'étudiants, la communauté sénégalaise s'est révélée relativement close sur elle-même. Khadim, vendeur de djembé, exprime que son intérêt se trouve à "faire de l'argent". Sénégalais avant tout, son voyage en France ne le détourne pas de ce qu'il est.

⁶ Autre nom utilisé pour désigner le griot.

Les étudiants sénégalais installés en France se montrent plus ouverts aux rencontres, ils sont en contact permanent avec d'autres étudiants, ceux-là mêmes qui achètent les djembés. Ainsi que le déclare Abdourhamane, étudiant en ethnologie : "La "culture" n'est notre affaire que quand l'occasion nous est donnée de la voir en face ". Reconnus et classés comme Africains par leur couleur de peau, ces étudiants ne peuvent agir et encore moins contrôler les *a-priori*, le sens commun auquel ils ont à faire. Dans son pays, l'étudiant africain jouit d'un certain prestige, il est considéré en plaisantant comme le "Blanc" de la famille car il se démarque par ses goûts vestimentaires, musicaux et autres. Il se distingue des autres Sénégalais car il a été scolarisé et aura peut être la "chance" de poursuivre ses études en France. Arrivé en France il perd ce statut car il devient réellement un étranger. Il découvre alors la réalité de la vie estudiantine européenne. Il se trouve dans un univers de jeunes qui tirent une certaine fierté à porter des colliers africains et à jouer du djembé. Il va redécouvrir les valeurs africaines par le biais d'un regard français. Alors que, quelques mois auparavant, il s'imaginait la France par l'intermédiaire des médias, il va désormais en France redécouvrir son pays au travers de la représentation que s'en font les Français. Comme le dit Abdourhamane : "On commence alors à demander à la famille restée au pays de nous envoyer des "produits exotiques" et surtout un djembé ; pour faire des cadeaux on offre des colliers venus d'Afrique ou des tissus ou autre chose encore ; dans tous les cas le principe reste le même : on offre quelque chose provenant de sa propre culture, et cette chose est en général toujours riche en images posant l'Afrique comme elle n'est plus." De ce fait, l'image de l'Afrique contenue dans les propos des Français est assimilée et intériorisée par les Sénégalais venus en France. Ils répondent tout simplement à une attente en se conformant plus ou moins à un stéréotype occidental. Ainsi des jeunes Africains qui ne s'étaient jamais intéressés aux percussions précédemment, vont s'acheter un djembé, d'autres vont se laisser pousser des *dread locks*. Ces stigmates corporels ou gestuels seront intégrés surtout si l'extérieur renvoie à l'étudiant une image positive de l'identité africaine. Entre intégration (européanisation) d'une part et respect de sa culture originelle d'autre part, le chemin n'est pas facile pour ces jeunes. Tout n'est qu'une question de dosage : il faut se "franciser" tout en "gardant son identité" sous peine de s'en voir reprocher son abandon par ses proches Africains et surtout par ses amis français. Ainsi, que l'on soit en Afrique ou en France, on devra trouver un compromis entre ce que l'on pense être la tradition et la modernité et doser subtilement les différents ingrédients en fonction des attentes occidentales et africaines.

Le didjeridoo comme expression du peuple aborigène

Les constructions musicales que nous qualifions d'"art" occupent une place centrale dans la vie des Aborigènes. Traditionnellement la musique faisait partie intégrante d'un système homogène de pensée et de règles de vie. On ne peut donc parler d'"art" proprement dit qu'à partir du moment où certaines productions ont été décontextualisées par les colonisateurs pour être pensées comme un secteur autonome et indépendant. Que devient le didjeridoo hors de son contexte d'utilisation ?

C'est au cours des années 1960 que les Aborigènes vont utiliser la musique comme canal de communication. Pour faire passer des messages politiques, des jeunes musiciens Koori⁷ tentèrent de se produire en public. Pour se faire entendre, ils intégrèrent à la musique rock leurs propres instruments traditionnels. Ainsi se développa une culture musicale pop noire dans les années 1970. Ce type de rock fut utilisé comme moyen de protestation et de dénonciation des conditions de vie des Aborigènes. Ceci peut expliquer le peu d'intérêt des Blancs. Les Koori avaient adapté leur musique traditionnelle dans le but de l'élargir à un public non-initié qu'ils ne trouvèrent pas. Un effort avait pourtant été fait du côté noir pour se faire comprendre - et non pas seulement se faire entendre - en s'exprimant par l'intermédiaire d'un langage occidental, la musique rock.

Ce n'est que depuis les années 1980 que les musiciens noirs sont soutenus par leurs collègues blancs, c'est-à-dire depuis que ces derniers ont trouvé à leur tour une source d'inspiration dans la musique *Koori*. Ainsi le groupe australien blanc "Midnight Oil" entreprit de chanter pour et avec les Aborigènes. Les Blancs virent alors apparaître les premiers didjeridoo "trafiqués", raccordés à un amplificateur électrique. De tous les "arts aborigènes", le "rock ethnique" fut retenu par les Blancs qui le médiatisèrent et le contrôlèrent. Les "Yothu Indi" ne dénie pas leurs origines, mais au contraire les exhibent en se produisant sur scène le corps peint. Ce spectacle exprime la fierté d'être Aborigène et charge ce message d'une prestation visuelle dont la portée est marquante. La musique est alors un moyen de revendication identitaire, car elle ne s'adresse plus seulement aux Aborigènes. Cependant cette revendication n'est pas autonome ; bien qu'elle soit le produit d'Aborigènes, elle est encadrée par les Blancs.

Alors qu'il fallait s'eupéaniser, faire du *hard rock* pour essayer de se faire entendre en 1970, en 1980 les Aborigènes retournent vers leurs origines, se

⁷ 7Nom donné aux aborigènes dans l'état du New South Wales.

donnent en spectacle, pour témoigner de leurs racines. On peut constater que la façon de faire passer leurs messages politiques change. Cette évolution de la musique et de l'exhibition visuelle qui l'accompagne sur scène ne cesse d'aller vers une tendance traditionaliste. En effet dans les années 1990, la demande d'authentique se fait davantage sentir. Le didjeridoo va retrouver sa sonorité, il va perdre son amplification pour retrouver sa "pureté", son "vrai son originel". Cette tradition pure est recherchée par le public blanc, qui trouve dans la musique aborigène de nouveaux sons. Un des opérateurs du "Building Bridges"⁸ reconnaît que le succès de "Yothu Indi" relève de sa "performance exotique" et que malheureusement le message politique est passé inaperçu.

La représentation occidentale de la musique se traduit par un phénomène d'esthétisation et un sentiment de retour aux sources, aux vraies valeurs que l'on peut atteindre *via* le "son". Celui-ci s'accompagne d'un phénomène de mode qui pousse les jeunes à "consommer" des produits aborigènes. Venant des quatre coins de la planète, les jeunes Blancs nourrissent l'espoir de rencontrer des Aborigènes, des "vrais", afin que ceux-ci leur apprennent à jouer du didjeridoo dans le *bush*. Comme le déclare Cyril qui a fait cette expérience : c'est pour l'Australie noire une "extraordinairement belle revanche... un nouveau départ à la conquête du monde avec le didj', les kangourous, les boomerangs et les jeux Olympiques... Avec des stéréotypes qui marchent, l'Australie cherche dans le monde entier l'énergie qu'on lui a volée !".

En effet, le didjeridoo est devenue un symbole de l'Australie ; le choix de ce symbole n'est pas le fruit du hasard mais découle d'un processus qui mêle l'économie et la politique. Alors que le didjeridoo n'était pas, traditionnellement, l'instrument primordial des Aborigènes, il a pris une ampleur qui a vite dépassé son lieu originel (le Territoire du Nord) pour être utilisé par tous les Aborigènes lors du festival "Survival 93"⁹. Depuis cette rencontre le public blanc est allé au delà de la simple écoute de la musique pour se mettre lui-même à pratiquer le didjeridoo.

Un nouveau marché va donc être lancé : celui du Blanc qui va faire des cassettes de méthode explicative, adressées à un public blanc. On voit ainsi l'instrument pratiqué par des Noirs, des Blancs et même des femmes. "L'adoption de techniques et de matériaux venus de l'extérieur, comme la peinture acrylique, a favorisé la création de nouveaux modes d'expression esthétique " (1994 : 11) déclare W. Carvana. De la même manière, les didjeridoo

⁸ Festival regroupant des groupes de musique noirs et blancs.

⁹ Sorte de contre-festival ou festival *off* organisé le jour de la fête nationale, l'*Australian Day*, qui commémore l'arrivée des Britanniques en 1788.

traditionnellement en bois brut, vont arborer les quatre couleurs aborigènes, puis vont être peints de couleurs vives. Cependant pour répondre à cette nouvelle demande, il faut se procurer le matériel adéquat auprès des Australiens blancs. Beaucoup de jeunes voyageurs occidentaux font le voyage à Alice Springs¹⁰, afin d'acheter sur place un "vrai" didjeridoo. L'authenticité y est réclamée comme un label de qualité. Pour répondre à cette demande les commerçants essaient de faire coïncider la perception de l'authenticité que se font les touristes avec leur marchandise. Changeante, cette représentation évolue rapidement, il faut alors expliquer aux fabricants aborigènes les nouvelles normes à respecter afin de se conformer à la demande.

La Nouvelle-Calédonie, possession française du Pacifique Sud depuis 1853, est un territoire profondément marqué par les événements historiques qui s'y sont succédés : d'abord, dès la première moitié du dix-neuvième siècle, l'arrivée des missionnaires et l'évangélisation des "païens indigènes" bouleverse les croyances et le mode de vie des populations mélanésiennes autochtones ; la venue progressive d'Européens ensuite, dans cette île transformée en colonie pénitentiaire, puis l'immigration de colons venus prendre possession des terres, va de pair avec la spoliation des tribus autochtones, leur déplacement géographique, et finalement leur cantonnement dans des réserves indigènes placées sous la tutelle de l'autorité coloniale ; enfin, l'importation de main-d'œuvre asiatique, en vue d'exploiter les ressources et de développer l'économie du Territoire, constitue un apport (ou, du point de vue indigène, un déséquilibre) démographique supplémentaire.

Le ré-investissement des instruments

Avec l'exemple du Sénégal et de l'Australie, nous pouvons noter que c'est par le biais de l'Occident que les deux instruments ont acquis un nouveau statut. Dominant le marché mondial, les Occidentaux contrôlent les flux culturels internationaux et bien sûr aussi la production musicale. Avides d'exotisme en tout genre, les responsables des festivals réunissent plusieurs groupes de musique de contrées différentes afin que le résultat musical soit spectaculaire. Ainsi le didjeridoo et le djembé sont-ils devenus des tremplins pour des musiciens et des commerçants afin d'établir un lien avec l'Occident.

Certes, les Blancs se sont appropriés les signes d'une culture qui n'est pas la leur. Mais par ailleurs les Sénégalais ne semblent pas prêts à abandonner leurs

¹⁰ Capitale touristique de l'art aborigène située dans le centre de l'Australie.

traditions aux Occidentaux. "L'art traditionnel, c'est quelque chose qu'il ne faut pas laisser mourir pour tout l'or d'Europe", proteste A. Dramé (1992 : 17). A en juger d'après ses propos, la musique traditionnelle est le fondement de l'identité collective aussi bien que personnelle. Laisser trop de pouvoir aux Occidentaux reviendrait à vendre son âme aux Blancs, au diable. "Les Africains qui vivent en Europe, [...] ils ont la chance d'être nés en Afrique, mais ils ont eu la malchance d'aller vivre là-bas", déclare A. Dramé. En effet les musiciens en répondant à la demande occidentale trouvent l'opportunité de faire passer leur message politique.

Le même phénomène se retrouve en Australie. Par le biais de la musique, le message aborigène trouvera une voie d'accès. Prisée par les Blancs, cette musique va regagner une forme de légitimité pour les Aborigènes. Non pas qu'ils manquaient au respect de leurs traditions, mais méprisés par les Blancs pendant des années, les jeunes autochtones ne pouvaient trouver leur place dans un monde moderne qui les excluait. Avec le respect croissant pour la "tradition", les minorités ethniques sont reconsidérées ; elles sont réévaluées, respectées et parfois même idéalisées. Ainsi, comme le dit justement Jean-François Bayart : "La culture c'est moins se conformer ou s'identifier que faire : faire du vieux avec du neuf et parfois du neuf avec du vieux" (1996 : 102). En effet, les Occidentaux (ré)inventent les traditions à partir de représentations du passé et les indigènes fabriquent des instruments traditionnels à partir des exigences occidentales.

Protéger leur culture d'adoption est devenu le mot d'ordre de nos enquêtés. Ainsi, Isabelle en apprenant l'interdit traditionnel de jouer du didjeridoo pour les femmes, décida d'arrêter de pratiquer: "Si c'est interdit c'est qu'il y a une raison ... pourquoi aller contre !" Elle tente ainsi de partager la condition des Aborigènes et leur souhait de ne pas voir la coutume être enfreinte. Par ses propos, Joe révèle se sentir personnellement impliqué : "C'est en Afrique que je le verrais [le djembé] porter un message [...] car j'ai l'impression que la tradition pourrait se perdre". Il se déclare également réticent au mélange des genres, la tradition doit rester intacte. Plus africain que les Africains, il fait partie des joueurs qui se sentent investis d'un devoir de sauvegarde. De ce fait il dénigre les musiciens africains qui ne s'en tiennent pas à la musique traditionnelle. Ainsi Sarah reproche au groupe de musiciens sénégalais Guem de "mixer l'Afrique et la France, donc ça donne une musique dénaturée du rythme traditionnel, c'est bien qu'il y ait des gens comme Mamadi Kéita qui font du traditionnel et qui gardent leurs racines et qui montrent ça à la France".

Il nous faut remonter dans le passé pour comprendre l'arrivée de cet instrument en France. Les années 1960 annoncent l'indépendance des pays africains, les premiers ballets nationaux de percussion ont vu le jour. Le djembé eut un grand succès. Les artistes devinrent ainsi de véritables "ambassadeurs" du patrimoine culturel de leur pays. Cependant, manquant de moyens, les ballets vinrent en France, afin de produire des disques. Dans les années 1975, la culture des Etats africains se détourna des ballets. De nombreux artistes s'exilèrent en Europe pour participer à des festivals ou pour donner des cours. De ce fait, le djembé fit son entrée dans la vie des Français amateurs de musique africaine. Le disque fut, ici encore, le moyen de diffusion de la musique didjeridoo. Cependant au lieu de se transplanter en France, avec et grâce à ces praticiens, la musique aborigène fut popularisée autrement. En effet ce fut Jamiroquai¹¹ qui fit connaître le didjeridoo au monde entier en l'intégrant dans sa musique. Dénonçant le racisme et la "décadence moderne", le chanteur américain va mélanger le *rock* aux "sons" aborigènes.

En France, l'enseignement musical est obligatoire dans la scolarité dès l'école primaire ; cependant il devient effectif réellement à partir de la sixième : une heure par semaine est consacrée à la musique avec au programme apprentissage de la flûte à bec et du solfège. En interrogeant les jeunes, on peut se rendre compte que pas un seul n'a appris à lire la musique par le biais de l'école car, comme le dit Florent "c'était trop chiant ... et en plus on est beaucoup trop... mais ce qui était bien c'est qu'on pouvait foutre le bordel !". Alors pour empêcher le chahut, les enseignants abandonnent la musique classique au profit des musiques amenées par les écoliers, les choix musicaux des jeunes remplacent le programme national institué.

Les jeunes qui veulent maintenant faire de la musique doivent passer par l'intermédiaire de conservatoires ou de professeurs privés. L'instrument est souvent choisi à la hâte, souvent influencé par l'exemple des pairs. Il peut être également imposé par des parents qui répondent à leurs projections et leurs représentations en ce qui concerne la pratique de la musique. Sarah avoue : "J'ai fait du piano, avant, pendant deux ans ; c'était mes parents qui voulaient". De plus les exercices et les cours hebdomadaires exigent un investissement qui devient pour beaucoup une corvée. C'est alors aux parents que revient le rôle de censeur, afin d'assurer l'assiduité à des cours en définitive plutôt onéreux. La majorité des personnes interrogées pour cette enquête ont suivi, plus jeunes, des cours de musique classique, avant de pratiquer le djembé et/ou le didjeridoo. Le piano semble être l'instrument classique type par excellence, car il se révèle conforme aux attentes des parents et de la société. Car rappelons-le, la majorité

¹¹ Musicien américain, dans son album : *Emergency on Planet Earth*, 1993.

des jeunes concernés cette étude proviennent de familles urbaines issues de la "petite bourgeoisie nouvelle" qui a intégré, en partie du moins, les goûts et les valeurs classiques caractéristiques de la classe bourgeoise.

L'accès à l'enseignement musical est déterminé par l'appartenance à une catégorie sociale : le désir des parents de transmettre leurs goûts à leurs enfants est lié à celui de les initier aux valeurs de la classe à laquelle ils appartiennent. Ainsi l'écoute de musiques au sein de la famille et la pratique d'instruments seront-elles autant de facteurs qui détermineront les goûts musicaux des enfants. Beaucoup de parents des joueurs de djembé écoutent de la musique africaine eux-mêmes. Florent raconte son attachement à l'Afrique : "J'ai connu le djembé quand j'étais petit, ma mère a vécu en Afrique".

Les "goûts libérés" de la petite bourgeoisie nouvelle (Bourdieu 1979) n'ont pas empêché de nombreux parents de contraindre leurs enfants à jouer d'un instrument de musique classique. Dans les témoignages, une coupure est exprimée entre la pratique antérieure plus ou moins choisie de la musique et la pratique investie librement du djembé et/ou du didjeridoo. Ces instruments sont clairement posés sur un autre degré dans l'échelle de valeurs que se construit l'adolescent. L'abandon des anciennes valeurs laisse place à autre chose. Les instruments ethniques deviennent les symboles de cette musique "différente de la nôtre" comme l'exprime Joe, mais qui nous est rendue accessible.

En marge de toute classification, le djembé est "génial" comme le précise Jim car il est hors de toute institution et ne nécessite pas l'apprentissage du solfège. Facilement transportable et libre d'accès, le djembé semble répondre à ce besoin de liberté et de nouveauté. Le rejet de la musique classique entraîne le rejet de l'histoire de la musique française, au profit d'une valorisation de l'altérité exotique. Cette découverte de l'exotique doit être pure, de ce fait aucun ne continue sa formation classique pour éviter tout "compromis". Le choix du djembé ne répond plus seulement à des critères esthétiques de sonorité, mais devient aussi le symbole d'une revendication. Il va exprimer matériellement le conflit entre les adolescents et l'autorité extérieure institutionnalisée qu'incarnent les parents et la société "bien pensante". Cette volonté de se démarquer s'exprime un peu différemment chez ceux qui ont choisi le didjeridoo. Ils se différencient des autres en arborant un instrument mal connu de la majorité des Français. Le djembé est à leur goût trop répandu et médiatique. Alors que le Sénégal est francophone, l'Australie semble sortir de la sphère européenne... La rupture avec la France est sans équivoque, d'autant que la pratique de la musique s'accompagne toujours d'un mode de vie connexe, une sorte de "kit identitaire" pour employer une expression de Bayart.

Les symboles d'une affirmation anti-conformiste

D'après les témoignages, la pratique se trouve en butte à des interdits venus de l'extérieur. En effet des interdits préfectoraux restreignent la pratique en certains lieux. De ce fait pour jouer, il faut entraver ces règles. Les jeunes musiciens se voient alors obligés d'agir en marge et déclarent se sentir amputés de leur liberté d'expression. Sarah témoigne : "Malgré que le djembé ne soit pas interdit, il est interdit". Donc "tu peux jouer que quand tu as une voiture pour aller loin, en montagne ou à la campagne". Alors faute de moyens de locomotion, les jeunes se réunissent dans les espaces verts. Sur un ton révolté, Sarah poursuit : "Et quand tu joues dans les parcs, la police arrive, c'est... c'est affreux quoi, des fois il y en a qui se font saisir leur djembé et qui font des procès pour le récupérer. Des fois la police les claque, ils cassent la peau avec un couteau...".

Pour la majorité des gens, le djembé ne semble pas être un instrument digne de respect. D'une part il n'est pas admis comme un instrument de musique à l'égal du piano ou de la guitare. Et d'autre part, bien qu'utilisé comme un canal d'expression par les musiciens, il est considéré comme un moyen de faire du bruit. Sarah est consciente de ce rejet, car "de toute façon les gens qui jouent du djembé sont souvent en rupture avec l'ordre... les Blancs qui jouent du djembé, c'est souvent pour faire plus de bruit que de la musique des fois. Et ceux qui en jouent bien c'est des gens qui ont envie de connaître la musique africaine". On retrouve de nouveau ce clivage entre les "vrais" et les "faux" joueurs. Ces "faux" joueurs discréditent l'ensemble des praticiens aux yeux des gens extérieurs. Ils sont alors assimilés à des clochards ou à des trouble-fête bruyants. Les propos de Sarah révèlent que le bruit des percussions vise aussi à contester l'ordre social, protestation qui se manifeste entre autres par une tenue vestimentaire, une gestuelle et un langage significatif, ponctué de "verlan" et de néologismes, qui exige une connaissance préalable des codes afin d'être compris. Le poing sur le cœur lors des saluts semble être aussi une marque de reconnaissance que l'on peut associer à l'allure décontractée des adolescents ; car ces jeunes se veulent "cool" et libres. Cependant, cette liberté revendiquée ne laisse pas place à l'excentricité débridée mais semble se matérialiser dans une standardisation à rebours, un uniforme officieux. *Dread-locks* africains, pantalons népalais, baskets de marque constituent la panoplie de tout joueur qui se respecte. Ainsi ce style "néo-baba cool" est-il une sorte de patchwork vestimentaire où tous les continents sont représentés. Deux tendances opposées font bon ménage autour du djembé. Certains optent pour des "dread à l'africaine" alors que d'autres préfèrent une "coupe militaire" quasiment rasée. "Pas de frontières" ! Cette griffe très jeune fait office de slogan pour une radio

adolescente très en vogue : "pas de frontière sur Nova !" retentit sur les ondes au son du didjeridoo.

La nonchalance des jeunes interrogés traduit leur indétermination sociale et sexuelle, ainsi que leur incertitude quant à leur avenir professionnel. Un sondage réalisé en 1997 par A. Percheron et A. Rousseau¹² fait état de leurs préoccupations : être libre, avoir un travail et de l'argent. Solidaires dans leurs interrogations, ces jeunes se regroupent entre eux autour d'activités multiples. Dans le cas présent, le choix de leur instrument les unit et les démarque des autres adolescents. Ainsi, ils vont former un "clan" car, comme le déclare consciemment Michel : "Y'a un aspect tribal à l'adolescence où il faut se codifier et rentrer dans tel mouvement. Celui qui prend de l'ampleur en ce moment c'est le djembé, tant mieux".

Ce retrait par rapport à la famille et à la société se traduit par une façon de se comporter particulière. Les codes alors utilisés se combinent pour former une sorte de "culture jeune" qui est le produit de l'action des commerçants et des adolescents eux-mêmes. Cette culture et les représentations qui l'accompagnent jouent un rôle important en proposant des répertoires d'action prêts à l'emploi qui permettent d'agir conformément aux normes du groupe. Ces répertoires vont donner un sens à leur action en remplissant la fonction de "boussole ou d'orientation" (Warnier 1999 : 11). La consommation des biens et des services est encouragée par les médias et la publicité. A. Touraine a montré que : "l'exposition aux loisirs de masse est certainement plus grande chez les adolescents que chez les adultes" (1959 : 984). L'urbanisation croissante pousse les jeunes à se cloisonner. Cette "culture jeune" renferme une multitude de groupes qui, de l'extérieur, se différencient plus ou moins nettement. En revanche, au sein d'un de ces groupes, les membres revendiquent leur appartenance au "milieu" (terme employé par Jonathan) pour poser leur spécificité et donc leur différence. Cette classe d'âge se voit obligée de réinventer sans cesse son statut car elle souffre d'une relégation transitoire.

Tous les mouvements de protestation adolescente, ainsi qu'on les définit, repensent les valeurs des aînés et veulent mettre en place des nouveaux systèmes de valeurs ; en un mot ils veulent "refaire le monde". Mais d'après les témoignages recueillis, les rassemblements ne correspondent pas à la même dynamique que ceux de Mai 1968. Les jeunes interrogés semblent davantage individualistes que lors des rassemblements de 1968. Lorsque ceux-ci étaient prêts à une critique radicale, la jeunesse actuelle ne semble pas être portée par ce

¹² Dans leur article : "Les adolescents à travers le miroir des sondages" in *Document Services Adolescents*, n°16 Paris, 1997, p. 13.

sentiment révolutionnaire. La révolte s'est transformée ; il ne s'agit plus de changer la société mais de la défier, de la choquer. Débonnaires et résignés ou peut-être tout simplement trop paresseux pour se marginaliser complètement afin de réaliser la nouvelle société, les jeunes interrogés revendiquent un changement sans quitter la société actuelle. Enfants de l'industrialisation et du progrès, ils se refusent à renoncer à cette société qui leur offre le confort. Paradoxalement ils mangent au *fast-food* et se revendiquent *roots* c'est-à-dire proches de la nature... Les mouvements communautaires de contestation de Mai 1968 n'ont plus leur place en l'an 2000. Trente ans après, les adolescents confrontés à la mondialisation se sentent impuissants face à un monde régi par un marché devenu autonome. Alors quoi faire ? "Si chacun faisait de son côté on arriverait peut être à quelque chose... je veux bien, mais quoi ? Tu peux rien faire !" rétorque Sarah.

La revendication adolescente est individualiste dans le sens où les rassemblements autour du djembé se font en dilettante : le soir venu les musiciens retournent chez leurs parents. Implicitement ils se sentent obligés d'adhérer à l'image de l'adolescent véhiculée par les médias : cet adolescent type qui "s'éclate" car c'est le moment ou jamais, "on est jeune il faut en profiter!" Cette obligation au bonheur est comme un piège tendu aux jeunes par les marchands. La tentation serait de dire que ces jeunes oscillent entre la marginalité et la reconnaissance sociale, cependant il me paraît plus juste de parler de marginalité canalisée, encadrée par le marché. X. Clergerie, PDG de la société "Who's next"¹³ déclare : "Nous avons discerné trois grandes catégories de jeunes, trois ethnies. Les "next jump", inspirés par les sports de ville ; les "next wave", venus des sports de glisse ; les "next roots", qui cherchent l'authentique !" Comme la mode, la période de l'adolescence est éphémère. Les jeunes endossent un rôle et savent que c'est une période particulière de leur vie. Avides de liberté, ils pratiquent le djembé et/ou le didjeridoo synonymes de voyages et de rêves.

Exotisme et besoin d'authenticité

"Petit à petit, j'ai envie de me tourner vers la tradition qui vraiment porte beaucoup, vraiment l'Afrique c'est fabuleux" déclare Michel. Cette recherche de la tradition est récurrente chez tous les enquêtés. Qu'ils pratiquent le djembé ou le didjeridoo, leur aspiration au "vrai" devient pour certains un devoir imposé afin qu'il y ait une "harmonie entre ce que tu joues et ce que tu penses - rajoute Michel - comme dans la tradition africaine". Se sentir bien c'est trouver

¹³ Célèbre marque de vêtement pour adolescents.

l'harmonie et pour cela, tous se sont tournés vers d'autres continents. Ce mode de vie auquel il faut obéir n'est donc pas celui qui nous est proposé en France. La distance géographique semble avoir toute son importance pour ces jeunes qui ne vivent pas la tradition africaine ou australienne au quotidien mais qui s'en font une représentation "fabuleuse". Ainsi, comme le témoigne les propos de Misha à propos du djembé : "Le tambour, c'est le premier instrument, c'est comme le rythme du cœur... y'a un coté tribal, "cool", de retour aux sources...". Jean-Baptiste parle même "d'instinct primaire". Nous pouvons constater une sorte de fascination pour une tradition qui traduit la nostalgie d'une vie ancestrale, associée, pour ces jeunes, à moins de contraintes. La vie "là-bas" leur paraît semblable aux mythes.

Les mythes du "paradis perdu" et du "Bon sauvage", qui remontent à la littérature romantique du XVIIIème siècle se retrouvent chez les jeunes de notre enquête. Se sentant coupés de leurs racines avec la nature, ils vont replonger dans le passé afin de se les réapproprier. Pour ce faire ils vont suivre une tradition, celle-ci étant perçue comme la voie d'accès au monde originel. Alors qu'il y a encore cinquante ans, la tradition à laquelle on se rattachait était celle de sa région, de son pays, aujourd'hui les jeunes font leur "marché" parmi les différentes cultures mondiales. Ceci découle naturellement de l'abolition des distances et de "l'industrie de la culture" selon l'expression d'Adorno et Horkheimer (1947). Chacun a maintenant l'opportunité de "prendre ce qui lui plaît dans une culture", ainsi que nous l'explique Misha. Michel nous dit qu'il "aime beaucoup aller voir ailleurs, c'est intéressant de voir leur approche du bonheur. Y'a des notions qui peuvent me plaire de sagesse. Je cherche des choses un peu partout [...] on prend un peu de tout partout pour retrouver un équilibre". La mode, c'est d'agencer les éléments empruntés à différentes cultures afin de se construire une identité propre.

Ces berceaux de l'humanité seront l'Afrique, comme pour Michel qui nous parle de cette "culture africaine où il y a le culte de la Terre Mère, de la Terre des origines" ; pour d'autres, comme Cyril, la base de tout se trouve en Australie : "Les Aborigènes sont le peuple le plus vieux du monde, et le didj' le plus vieil instrument du monde". Comme en réponse à l'industrialisation montante qu'ils ne peuvent stopper, ils se mettent en marge du système en se regroupant autour d'un instrument de musique venant de l'Age d'Or perdu. Le djembé, ainsi que le didjeridoo, en tant que voies menant à l'authenticité, seront de ce fait manipulés pour répondre à leurs attentes. Sacralisés, ils vont symboliser l'Indigène que les joueurs se représentent comme l'être originel pur. Robuste et débordant de vitalité, il mène une existence proche de son créateur, il ignore tout de la "politesse hypocrite" (Bausinger 1993) des villes, ainsi que le rythme fébrile du monde du travail. Situées dans une époque antérieure à

l'industrialisation, ces cultures renferment des potentiels d'humanité, d'autodétermination et de spontanéité auxquels les jeunes aspirent.

Hors de leurs contextes, le djembé et/ou le didjeridoo vont se mêler aux objets modernes, s'adapter au mode de vie européen. Jonathan l'exprime clairement "un djembé dans une main, un portable dans l'autre !" De ce fait, pour ces jeunes "accros" au progrès, le mouvement d'authenticité relève du domaine des loisirs : activités sans conséquences, en opposition au monde du travail.

Construction d'une identité : "faire du Soi avec de l'Autre"¹⁴

Les "jeunes des banlieues", comme on dit, se retrouvent ensemble dans le *rap*, qui est une musique qui exprime leur désaccord et leur exclusion sociale. Notre souci n'est pas ici de discuter des "problèmes des banlieues", mais la mention du *rap* a sa place dans notre étude. En effet, beaucoup de jeunes joueurs de djembé écoutent du *rap* ; ainsi Florent déclare : "moi c'est un mélange de tout, je fais du djembé, mais je tape aussi des délires avec un *sampleur*, avec mon frère...". Donc le mélange des genres est de bon ton, mais pas n'importe quel mélange. On peut mélanger musique africaine, *reggae* et *rap* mais la musique classique n'y a pas de place. Jean-Baptiste et beaucoup d'autres écoutent du *rap* mais ne font pas de *rap* car comme le dit Daniel "les autres (ceux avec qui il joue du djembé), ils ne sont pas méprisants par rapport aux débutants ; le *rap* c'est différent, le *rap* c'est pour les gars des cités, il y a une différence sociale. Si tu rappes et que tu en as pas besoin tu passes pour un con. Le djembé, il n'y a pas de questions... il y a un climat de confiance".

Le *rap* c'est bien mais c'est loin, presque inaccessible pour ces jeunes qui n'en ont "pas besoin" car comme démontre Texaco, un chanteur de *rap* : "Il y a des choses qu'on ne peut pas comprendre si on n'est pas dedans." Les tags qui sont une expression de colère et qui prennent valeur de défi, représentent la manifestation collective d'une classe d'âge. Ceci ne manque pas de séduire les autres adolescents des classes moyennes. Les revendications des rappeurs sont décalées par rapport à la vie que mènent nos interlocuteurs ; cependant ils se sentent en marge eux aussi, mais d'une manière différente. Car tous vivent la crise économique qui touche les jeunes à la recherche d'un emploi. Ils vont donc, eux aussi, se retrouver et s'exprimer par la musique. Notons, par ailleurs,

¹⁴ Le mot est de Jean-François Bayart (1996 : 102).

que ceux-ci ne chantent pas, aucune parole n'est échangée quand ils jouent. Comme dans le *rap* s'affirme la revendication anti- raciale, sans frontières comme le dit Jean-Baptiste : "Tu t'insères facilement dans le clan, il n'y a pas de mépris... Il y a un climat de confiance, on échange nos percus'. Il faut que tu sois ouvert". "Confiance" et "partage" sont donc associées lorsque l'on fait partie d'un "clan" qui entretient un "rapport tribal, les jeunes de la tribu se réunissent... il y a un besoin d'unité, l'ambiance se crée en jouant", explique Jim.

L'adolescence se veut une classe d'âge d'indifférenciation, non marquée socialement. Les jeunes refusent de se sentir "emprisonnés" dans une catégorie. Leur volonté farouche à affirmer qu'ils ne veulent pas se définir socialement, les amène à se différencier des adultes et des autres jeunes. Une multitude de petits groupes identitaires vont se constituer, chacun endossant un "kit identitaire". Le principe d'exclusion permet d'affirmer visiblement sa différence. En choisissant de pratiquer des instruments ethniques, les jeunes font signe et affirment leurs goûts. Ainsi la culture à laquelle ils se réfèrent correspond-elle ici à une stratégie d'évolution personnelle et d'affirmation de valeurs : se constituer une personnalité authentique. Ils ont la conviction de se singulariser en s'uniformisant autour d'une même passion.

D'aucuns parleraient d'un phénomène d'identité, il me paraît plus juste de parler d'identification identitaire ; car ces jeunes vont assimiler les règles de vie de peuples de culture différente. Plus exactement, ils vont agir en intégrant à leur mode de vie moderne la représentation qu'ils se font d'une culture traditionnelle. Tous les signes d'identité sont mis sur le même plan : on peut faire du djembé et être Blanc, porter des baskets de marque et des *dread locks*. Le racisme est une attitude intolérable pour tous les jeunes interrogés. Michel essaie de se "forger une ligne de vie [...] La tolérance d'abord, puis l'universalité de la musique, y'a un message de paix et d'amour. Par la musique, on ouvre les yeux sur les autres, les oreilles et le cœur. J'ai essayé de dépasser les *a priori*... la différence, ça fait peur, ..." Car c'est à travers l'autre que l'on va se retrouver, donc se trouver. Sans goût particulier pour les valeurs patriotiques et nationales, nos jeunes interlocuteurs répondent à une exaltation de l'ailleurs qui les entraîne vers une démarche d'identification exotique.

La pratique instrumentale comme "quête mystique"

La nature des rapports que les musiciens entretiennent avec leurs instruments témoigne d'un sentiment de grand respect. Sarah déclare que lorsqu'elle joue il s'agit de "moments de grande concentration". Il s'agit de

"s'arracher" à un monde pour s'installer dans un autre dans lequel une espèce de paix intérieure sera éprouvée. Jouer du djembé représente plus que de simples moments de musique. Il va être le canal, le moyen par lequel "on va essayer de se retrouver pour créer quelque chose qui fasse vivre" témoigne Michel, car c'est "en passant par des facteurs universels comme la musique ou la religion, on crée une confrérie universelle, internationale ; on cherche à créer dans ce village mondial une association de quartier ... un peu ... en jouant du djembé ensemble, par exemple".

L'instrument même n'est pas un simple morceau de bois, les joueurs lui témoignent un respect quasi mystique. A en croire Joe : "Moi mon djembé [...] c'est plus qu'une guitare je trouve, c'est comme un enfant, il a sa place chez moi, sur son tapis". Un rapport affectif se crée entre le joueur et son instrument. Pour Misha son djembé est devenu son "pote, d'en jouer ça me calme et ça me rend heureux". Peter qui voyage beaucoup entretient une relation particulière avec son didjeridoo : " Je ne me déplace jamais sans lui, quand je suis sur les routes et que je suis seul, alors je dors avec !". Leur instrument a une âme, il vit. Le djembé a une "voix" qu'il faut écouter pour comprendre le message de l'instrument. Toucher à l'instrument relève de tout un rite. "Un djembé tu ne le prends pas comme ça" déclare Sarah, à moins de vouloir le "profaner", tous ne semblent pas en être conscients continue-t-elle, les "faux" joueurs "c'est pas qu'ils le violaient, mais ils le salissaient, ... parce qu'ils s'en servaient n'importe comment, il y a des codes à respecter !".

Seule la tradition est la source des réponses face à l'industrialisation. S'en écarter revient à aliéner le message de pureté que symbolisent ces instruments rudimentaires. Venant d'Afrique, le djembé contient en lui toutes les représentations que l'on véhicule à propos de ce continent. En effet nous avons vu précédemment que Misha et Michel associent la rythmique fondamentale du tambour au battement du cœur. Ainsi, le djembé tenterait de reproduire la nature comme résumé du monde. De par sa forme même, le djembé tire son pouvoir : il est "à la fois le ciel et la terre" pour Joe. Le didjeridoo renferme cette même capacité de donner la vie. Peter me fit part de mythes justifiant ce pouvoir de l'instrument.

Le djembé et le didjeridoo reprennent des formes anatomiques, féminine (le fût rond du tambour) et masculine (la forme phallique du didjeridoo) ; leur facture à l'image de l'homme est perçue comme une prolongation de leur corps physique. Pour nos enquêtés, ce sont des outils mis à la disposition de l'homme pour communiquer avec le monde surnaturel. "Ouais, c'est important car tu lui donne ton énergie qu'il te renvoie de façon transformée : un échange d'énergie. Tu donnes beaucoup et il te donne aussi." Pour Peter le son du didjeridoo a des

vertus qu'il faut savoir déceler en écoutant la "parole" qu'il a à transmettre. Suivre la tradition de jeu est un des paramètres essentiels pour parvenir à ce message. Jouer poursuit-il, " ça procure des sensations de détachement, de tapis volant, ça te traverse tout le corps ; ça fait vibrer toute la flotte qu'il y a dedans, jusque dans les os". La pratique d'instruments ethniques est associée à la mystique, à la magie et à la thérapie. Elle peut être également le signe d'une élection : "C'est le didj' qui a bien voulu de moi" déclare Cyril. Ce qui va permettre aux praticiens d'approfondir leur quête "du religieux". "Nous sommes tous profondément créatifs [...] Si nous l'avons oublié, c'est que notre société a sacrifié l'expression de cette créativité à l'échange de biens matériels.[...] Le son et le rythme ont en fait le pouvoir de nous régénérer, psychologiquement et physiquement [...] Car elle est capable de transporter les messages des âmes.", écrit T. Klöwer (1998 : 9) dont le livre *Percussions et rythmes du monde* m'a été conseillé et prêté par Michel. La magie rythmique que procure les deux instruments est ressentie et reconnue comme telle par les jeunes qui en jouent. La musique leur offre une voix d'expression qui permet de participer à l'énergie du groupe et de l'univers. Jim ressent une "communication entre les joueurs dans laquelle on retrouve la personnalité de chacun dans la façon de jouer".

Un sacré non-institué : transe et usage de drogues

"Il y a un *feeling* entre les joueurs, une compréhension, un partage des savoirs... une évolution rythmique... une transe car il y a une élévation" : ce partage dont témoigne Jean-Baptiste met en évidence la constitution d'une communication non verbale autour de l'instrument. Jean-Baptiste va même aller jusqu'à parler de "communion" entre les joueurs. L'importance de la fête chez ces jeunes est un succédané laïc du sacré. Ils se réunissent le soir, boivent, fument et jouent. Selon leurs dires, la musique les relie au divin car elle est inextricablement liée à la spiritualité. Loin des religions officielles en déclin, ces jeunes vont chercher des modèles dans les trances collectives des populations traditionnelles, qui sont données à voir à la télévision. Il tentent, ainsi, de créer leur système de transe : Jean-Baptiste nous parle de la "force de la transe" qui sera vécue comme moyen d'échapper à la société. Contrairement aux trances contrôlées et institutionnalisées des sociétés archaïques, les jeunes musiciens recherchent des trances libres de toute règle. N'ayant plus de guides pour apprendre à maîtriser et à exploiter l'état de transe, le sens n'en sera pas le même : leur impression de dépassement de soi va les mener vers un état d'oubli libérateur. Jim voit le "djembé comme un moyen d'arriver en transe, on a pas envie de s'arrêter, je joue des heures, je continue à jouer même les mains en sang ... je mets de côté la futilité." Ces jeunes, pour entendre la "voix" de leur

instrument, vont être à la recherche d'un moyen pour atteindre "un état second dans lequel je vais [...] essayer de décupler mes facultés pour m'entendre dans le groupe et entendre les autres" Michel déclare que c'est par le cannabis qu'il va "trouver une sensibilité, un *feeling*".

L'usage de cannabis est omniprésent lors des rencontres. Fumer, partager un "joint nous rapproche" nous dit Misha. En effet fumer ensemble leur procure une sensation de communion dans le même état second. Misha poursuit son explication : "en un regard on se comprend, on a pas besoin de mots, on partage des rythmes, du son et notre joint". La musique devient pour ces jeunes un moyen de promouvoir une forme de solidarité "entre soi". Cette forme de solidarité se traduit par la participation au même voyage grâce à la drogue et à la musique partagée. Mais de l'extérieur cette communion n'est pas toujours facile à déceler. Car bien des fois une lutte de pouvoir ne tarde pas à se mettre en place : avoir le solo. Derrière leur sensation de réelle communication, sous l'effet du cannabis, il apparaît plutôt une addition d'ivresses personnelles.

Assis en cercle, chacun a un djembé entre les jambes, que cela soit le sien ou non, peut importe du moment de "faire du son ensemble" assure Florent. Jean-Baptiste nous parle du "rituel du joint" en précisant que "c'est mieux de fumer de l'herbe plutôt que du shit" car plus naturel. Leur rencontre prend pour eux des allures de cérémonies codées. Cette cérémonie répondra à des règles censées, du point de vue des joueurs, être conformes à la tradition, comme une sorte de reconstruction de celle-ci. Cette tradition représentée, fantasmée, va donner une légitimation à leur consommation de drogue en mélangeant plusieurs plans différents, en associant prise de drogue, transe et musique.

Réunis en cercle, presque aucun mot n'est échangé, Jean-Baptiste nous explique que fumer "évite la communication verbale, car jouer c'est comme un défouloir car c'est le vide. C'est comme une thérapie, ça résout aucun problème mais ça vide le corps et la tête." Fumer leur permet de "se laisser aller", cependant à en croire les propos de Michel, il ne faut pas fumer n'importe comment : "faut pas fumer au lieu de prendre un somnifère, faut pas fumer par nécessité, y'a quelque chose de mystique dans l'herbe, faut le garder, y'a le don de la Terre, toutes les valeurs que ça véhicule de tolérance." Le "mouvement djembé" est indissociable du cannabis. Ne pas partager un "joint" n'est pas perçu comme un affront par les autres joueurs, mais celui qui va rester sobre ne pourra participer pleinement à l'expérience mystique du groupe.

Conclusion

La décontextualisation et l'appropriation d'instruments de musique exotique nous a ouvert la porte sur les représentations adolescentes. Afin de les comprendre, il nous a fallu restituer le contexte familial, scolaire et social de nos enquêtés. Nous avons situé les joueurs comme appartenant à ce que Bourdieu appelle la "petite bourgeoisie nouvelle". Entre "goûts bourgeois" légitimes et "fantaisie", les membres de cette classe mettent un point d'honneur à exhiber leur culture (au sens classique – bourgeois – du terme), tout en poursuivant la "recherche d'un style de vie libre ou libéré" (Bourdieu 1979 : 419). La jeune génération se veut elle aussi "d'avant-garde". Continuellement "à la page", elle a accès - grâce aux parents - à une ouverture vers l'étranger. Sous couvert d'une revendication personnelle et collective, il s'avère que ces adolescents finalement font preuve de goûts qui s'inscrivent dans la continuité de ceux de leurs parents. Cette étude a mis en lumière une série de paradoxes nés d'une tentative de métissage idéal et culturel. Entre tradition et modernité les jeunes gens interrogés recherchent une identité. La satisfaction de leur demande d'authenticité ne pourrait-elle advenir que sur le mode de l'inauthenticité ?

Caractéristiques des personnes enquêtées

ALEXANDRE : 29 ans - journaliste reporteur télévision - profession du père : facteur - profession de la mère : institutrice - joue du didjeridoo depuis 3 ans

FLORENT : 20 ans - suit des cours de batterie au "JAM" - profession du père : commercial - mère décédée - joue du djembé depuis des années.

ISABELLE : 21 ans - 2^{ème} année de deug de psychologie - profession du père : chimiste - profession de la mère : sans profession - joue du didjeridoo depuis 3 ans.

DANIEL : 18 ans - Élève de terminale littéraire - profession du père : artisan en bâtiment - profession de la mère : sans profession - joue du djembé depuis 3 ans et du didjeridoo de temps en temps depuis 1 ans.

JIM : 18 ans - Élève de terminale scientifique - profession du père : chercheur au CNRS - profession de la mère : chercheur au CNRS - joue du djembé depuis 3 ans.

JOE : 22 ans - Licence de Sociologie - profession du père : commerçant - profession de la mère : sans profession - joue du djembé depuis 2 ans sérieusement.

CHRISTOPHE : 21 ans - Licence A.E.S mention développement social - profession du père : responsable d'un centre de réinsertion - profession de la mère : bénévole dans une coopérative de produits biologiques - joue du djembé depuis 3 ans.

KOFFI : 33ans - marchand de djembé, titulaire d'un doctorat de géographie.

MICHEL : 21 ans - 2^{ème} année de Deug de lettres modernes - père décédé - profession de la mère : acupuncteur, homéopathe - joue du djembé depuis 4 ans.

MISHA : 20 ans - "chef" cuisinier dans un restaurant à Sydney – profession du père : travaille dans une galerie d'art - profession de la mère : potière - joue du djembé depuis 5 ans et du didjeridoo depuis son arrivée en Australie il y a 2 ans.

PETER : 27 ans - profession du père : directeur commercial - profession de la mère : institutrice - joue du didjeridoo depuis 4 ans.

SAÏD : 29 ans - professeur de djembé en M.J.C - joue du djembé depuis 7 ans.

CÉLINE : 22 ans - Licence de Sociologie - profession du père : médecin -
profession de la mère : dentiste - joue du djembé depuis 3 ans.

Références bibliographiques

- BARLOW, Sean, 1995, *Afro. Les musiques africaines*, Paris, Hors collection .
- BASTIDE, Roger, 1975, *Le sacré sauvage*, Paris, Payot.
- BAUSINGER, Hermann, 1993, *Volkskunde ou l'ethnologie allemande*, Paris, MSH.
- BAYART, Jean-François, 1996, *L'illusion identitaire*, Paris, Fayard.
- BLANC, Serge, 1992, *Le tambour djembé*, Paris, Édition Hexamusic.
- BOURDIEU, Pierre, 1979, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit.
- CARVANA, Wally, 1992, *L'Art des Aborigènes d'Australie*, Paris, L'Univers de l'Art.
- DRAME, Adama et SENN-BORLOZ, Arlette, 1992, *JELYA Être griot et musicien aujourd'hui*, Paris, L'Harmattan.
- GREEN, Anne-Marie, 1986, *Les adolescents et la musique*, Paris, Ed. E.A.P.
- GREEN, Anne-Marie, 1997, *Des jeunes et des musiques*, Paris, L'Harmattan.
- KLÖWER, Töm, 1998, *Percussions et rythmes du monde*, Hollande, Éditions Binkey kok.
- MARANGE, Valérie, 1995, *Les jeunes*, Paris, Éditions Le Monde.
- ROUGET, Gilbert, 1960, "Musique d'Afrique noire", in *Histoire de la musique*, Paris, La Pléiade.
- SCHAEFFNER, 1960, "Genèse des instruments de musique", in *Histoire de la musique*, Paris, La Pléiade.
- SCHELLEBERG, Dirk, 1995, *Le didjeridoo. Origines rituelles et techniques*, Hollande, Editions Binkey kok.
- TOURAINÉ Alain, 1959, "Travail, Loisir, Société", *Esprit* n°274.

WARNIER, Jean-Pierre, 1999, *La mondialisation de la culture*, Paris, La Découverte.