

Cultures populaires, identités et politique

Bennetta Jules-Rosette
Denis-Constant Martin

Les Cahiers du CERI
N° 17 - 1997

Cultures populaires, identités et politique

Bennetta Jules-Rosette

*University of California, San Diego
Centre d'études de l'Université de Californie, Bordeaux*

Denis-Constant Martin

*Centre d'études et de recherches internationales
Fondation nationale des sciences politiques, Paris et Bordeaux*

A la table voisine, le père Risolnus venait de s'apercevoir que sa chope était vide. " Holà, tavernier du diable ! s'écria-t-il, une autre ! "

— Pourquoi " une autre " et pas " la même chose ? " dit le compagnon du Père Risolnus. [...] Il s'arracha quelques poils de barbe sur le menton qu'il portait mal rasé, et envisagea le problème philosophique posé par la synonymie irréductible de ces deux expressions qu'on aurait pu imaginer contradictoires : " Garçon, une autre ! " et " Garçon, la même chose ! "

Jacques ROUBAUD, *L'exil d'Hortense*, [Paris, Seghers, 1990] rééd. Paris, Le Seuil, 1996 : 28-31.

A travers Jacques Roubaud, petit clin d'oeil à Raymond Queneau, en guise d'entrée en matière pour une discussion sur la culture populaire ; subsidiairement, sur l'identité et la façon de la dire... Elle est plus sérieuse qu'il n'y paraît peut-être car ici, un poète-romancier-mathématicien, cheville ouvrière de l'Ouvroir de littérature potentielle¹, décrit à l'orée du troisième volume des aventures de la " Belle Hortense " une scène ordinaire de la vie courante, qui pour-

¹ Sur l'Oulipo, voir : Queneau 1994 et Oulipo 1988.

-rait bien, dans la situation comme dans le langage, donner à lire une culture populaire en action. Deux personnages, dont un abbé, attablés dans un café, boivent de la bière et en recommandent, non sans commenter lestement l'entrée d'une jolie fille. De l'interrogation sur la formule la plus appropriée pour faire remplir leurs verres, ils glissent immédiatement à une réflexion philosophique sur l'identité et l'altérité ; ils notent, non sans étonnement, quelle communauté de sens les réunit alors.

Ainsi, au fil de quelques phrases drolatiques, le lecteur est conduit à s'interroger sur ce qui sépare le populaire de ce qui ne l'est pas ; l'identité, de la différence. Puis, à l'image des deux mondes semblables et pourtant opposés construits dans le récit de Jacques Roubaud, il appert que l'identité et la différence ne sont que deux aspects possibles du même univers. Bien sûr, une fois le roman remis dans la bibliothèque, il convient de repenser tout cela. S'agissant de " culture populaire ", il incite à s'intéresser aux systèmes de sens multiples, donc à ce qui relie : aux compatibilités, à ce qui oscille, aux échanges... plutôt qu'aux barrières supposées infranchissables (dans les deux sens : impossibles à franchir **et** qui ne doivent pas être franchies) qui existeraient entre " populaire " et " non populaire " (savant, bourgeois, mondain, cultivé, snob ?), entre cultures présentées comme différentes. Dès lors, s'il faut s'intéresser aux conditions dans lesquelles certains phénomènes apparaissent au sein de certains groupes, sur la manière, le moment, les raisons qui les font devenir emblématiques de ces groupes, il faut aussi observer si, au-delà des spécificités apparentes, affichées, revendiquées, ne les relient pas en réalité des structures communes.

Des tas de filets

Analyser des manifestations de " culture populaire " demande que soient d'abord définis les sens de " culture " et de " populaire ". Pour ce faire, compte tenu du sujet que nous tâchons de traiter, nous avons choisi de nous inspirer des leçons de l'anthropologie et de la philosophie de l'esthétique.

Michel Leiris, anthropologue et poète, nous fournit le point de départ. Dans un texte écrit pour l'UNESCO, au début des années 1950, sous le titre " Race et civilisation ", il propose cette définition générale :

" La culture doit donc être conçue comme comprenant, en vérité, tout cet ensemble plus ou moins cohérent d'idées, de mécanismes, d'institutions et d'objets qui orientent — explicitement ou implicitement — la conduite des membres d'un groupe donné. En ce sens, elle est étroitement liée à l'avenir aussi bien qu'à l'histoire passée du groupe puisqu'elle apparaît d'un côté comme le produit de ses expériences [...] et que d'un autre côté elle offre à chaque génération montante une base pour le futur [...]" (Leiris 1969 : 39).

Michel Leiris approche ainsi la culture comme une totalité où idées, mécanismes, institutions et objets interagissent. Cette totalité tisse des liens signifiants entre le passé et l'avenir ; elle fournit aussi des orientations susceptibles de modeler les attitudes et les comportements collectifs. Cette première définition peut être développée à l'aide des travaux de Clifford Geertz. Alors, de la totalité dont parle Leiris on passe à l'idée qu'existent des structures de signification et d'entendement partagées à l'intérieur d'un groupe, qu'elles

constituent des strates de sens que les descriptions en profondeur (“ thick descriptions ”, Geertz 1973 : 3-30 et Geertz 1983 : 23-26) produites par l’anthropologue permettent de mettre au jour. Ces systèmes sont largement symboliques, ils n’imposent pas de règles catégoriques mais transmettent des significations, des façons de comprendre qui peuvent être exprimées de manière directe ou indirecte. De la sorte, l’acteur social dispose d’une certaine marge d’autonomie dans la relation qu’il établit avec la société dans laquelle il vit : dans la compréhension qu’il en a, l’interprétation qu’il en fait, la place qu’il pense y occuper ; et aussi dans les jugements qu’il porte sur elle, jugements qui influencent les stratégies qu’il entend y déployer. Car la culture ainsi posée possède une dimension éthique qui permet d’apprécier les phénomènes sociaux en termes de bien et de mal : les systèmes de signification et d’entendement incluent des codes spécifiques, de grandes orientations morales qui peuvent être appliqués aux sphères symboliques ou organisationnelles de la vie sociale (Eisenstadt 1976 : 25-26) et pèsent sur les conceptions de la légitimité et de l’illégitimité, de la responsabilité dans la vie publique (accountability).

Tous les membres d’un groupe, toutefois, n’ont pas également accès à ces normes, ces valeurs et ces codes. Selon la position qu’ils occupent dans la société, leur capacité d’interprétation et de manipulation de ces codes varie. Car si, comme l’indique Marc Augé (1994), une idéo-logique fournit à chaque ensemble humain une grammaire de règles sociales qui rassemble tout ce qui y est pensable et possible, tout le monde n’y a pas le même droit de s’exprimer, tout le monde n’en maîtrise pas les codes avec la même aisance :

“ Dans mon livre *Théories des pouvoirs et idéologie*, consacré à une analyse comparée des sociétés lagunaires de Côte-d’Ivoire, j’avais avancé la notion d’idéo-logique pour définir à l’intérieur d’une même société la somme du possible et du pensable, c’est-à-dire, plus concrètement, la logique des représentations de la nature et de l’homme, du corps et de ses humeurs, de la transmission et de l’influence qui englobent les représentations de la filiation et de l’alliance et les règles sociales en général. La notion d’idéo-logique est différente de celle de cosmologie conçue comme somme achevée des représentations du monde et de la société. L’idéo-logique en effet relève de la pratique : c’est une grammaire en forme de mode d’emploi où l’énoncé même des règles syntaxiques identifie en chaque circonstance ceux qui ont le droit de l’utiliser. Tout le monde n’a pas le même droit à la parole, le droit aux mêmes mots ou au même emploi des mots, ni la même capacité de maîtrise du système, même lorsque, de différents points de vue, tous font référence à un même ensemble de représentations ” (Augé 1994 : 175-176).

De fait, appartenir à un groupe ne signifie pas qu’on a automatiquement accès à toutes les ressources de ses savoirs et de ses codes symboliques. Cependant, rien en ce domaine n’est statique : savoirs et maîtrises peuvent changer, comme évoluent les capacités des acteurs. Car ceux-ci sont situés dans des réseaux d’interrelations qui contribuent à définir leur position² ; tout changement dans ces positions, par conséquent, modifie les conditions d’accès à la culture du groupe ; enfin, les actions entreprises pour remodeler ces relations et leurs transformations effectives nourrissent les dynamiques internes de mutation qui animent la vie des sociétés.

Plus largement, suggère Michel Serres (1975 et 1977),

² “ L’individu n’est ainsi que l’entrecroisement nécessaire mais variable d’un ensemble de relations [...] ” (Augé 1994 : 32).

la culture n'est elle même définissable qu'en tant que noeud de connexions noué par l'histoire : les cultures sont similaires en ce qu'elles établissent des connexions ; elles diffèrent par les relations qu'elles entretiennent ; leurs trajectoires sont conditionnées par leurs évolutions. La spécificité des cultures repose donc en fait sur l'histoire de leurs interrelations.

“ L'espace culturel où tel groupe demeure, travaille, vit et raisonne ou parle est l'*espace des isomorphies*. L'ensemble des relations fidèles réunissant les opérations et les éléments de chacun des espaces reconnus comme différents. *Il n'habite pas son histoire, ou sa religion, ou ses mythes, ou sa science, ou sa technologie, ou sa structure familiale, il niche dans les ponts qui font communiquer ces îles*. La culture, sa culture n'est plus un espace ou des espaces qualifiés, elle est, précisément, l'espace des isomorphies entre ces espaces nommés ”. (Serres 1975 : 102-103, souligné par l'auteur).

Si l'on tente maintenant de combiner les différents éléments d'une définition du concept de culture présentés plus haut, il en ressort que les cultures sont des systèmes de signification et d'entendement qui ne sont ni clos ni immuables. De nature symbolique, ils doivent être pensés comme des processus graduels, variables et inégaux d'accès au sens ou à certaines combinaisons de sens (Davy 1990). Cela n'exclut nullement la communication et l'interaction entre les cultures mais, au contraire, rend possible l'existence de zones de recouvrement (*overlappings*) et l'enrichissement mutuel (*cross-fertilization*) ; plus encore, dans cette perspective, l'évolution des cultures est aiguillonnée par ces combinaisons, ces superpositions, ces échanges de sens qui tissent la trame de leurs interactions et créent une synergie entre dynamiques de l'intérieur et dynamiques de l'extérieur (Balandier 1971). Dès lors, la ques-

tion de la spécificité et de l'universalité de la culture apparaît sous un jour nouveau : si, en tant que processus, les cultures humaines sont fondamentalement identiques, elles se singularisent par les relations qu'elles entretiennent avec les autres cultures, par la vitesse et l'ampleur des transformations qu'elles subissent, comme aussi par les moments et la durée des périodes où elles semblent plus stables.

Cette esquisse d'une définition de la culture ressemble fort à un paradoxe car on peut en tirer la conclusion qu'en réalité il n'existe pas de “ culture ”. De fait, elle repousse l'idée de cultures closes et inaltérables ; elle nie les présupposés de tous les essentialismes culturalistes. Métaphoriquement, on pourrait représenter cette conception de la culture comme une superposition infinie de filets aux mailles de tailles différentes qui, à force d'être empilés, à force d'être tirés en un sens ou en un autre, se sont inextricablement emmêlés. On peut en déduire deux conséquences : les cultures sont profondément intriquées et beaucoup ont des traits communs ; elles ne sont isolées et immobilisées que pour les besoins de l'analyse, comme si le sociologue entreprenait de couper des morceaux dans ce tas de filets et, ce faisant, traçait des limites qui n'existent pas dans la réalité et brisait des liens, bien réels cette fois. Ainsi, les cultures ne seraient qu'une invention des sciences humaines...

Dans son introduction à l'édition américaine de *Savoir local, savoir global*, d'ailleurs, Clifford Geertz (1983) ne parle pas de “ culture ” mais de phénomènes culturels, et de la manière dont on peut les envisager³. Notre approche

³ “ [...] cultural phenomena should be treated as significant systems posing expositive questions [...] ” (Geertz 1983 : 3).

visé, en des termes similaires, à permettre une meilleure compréhension des phénomènes culturels, à retracer plus précisément leurs origines et leurs évolutions, leurs modes de fonctionnement et leurs implications. Et, avant d'en venir à une discussion de ce qu'on peut entendre par " culture populaire " et de donner quelques exemples de phénomènes culturels qui nous semblent pouvoir être placés sous cet intitulé, il faut donc insister sur le fait que tous les exemples que nous donnerons seront bornés par commodité, pour les besoins de l'analyse, mais qu'ils sont partie intégrante de systèmes plus vastes ; qu'en outre tout ensemble de phénomènes qualifié de culture comprend lui-même des systèmes de moindre taille, des " sous-cultures " ou des " micro-cultures ".

Connexions, recouvrements, enrichissements mutuels

Comment entendre " populaire ", donc, lorsqu'on parle de " culture populaire " ? Dans les travaux récents de sciences sociales, on rencontre deux grandes orientations. L'une pense le peuple comme une couche sociale (qu'il s'agisse de paysans, d'ouvriers, de classes dominées, etc.) ; l'autre reprend l'idée du peuple rassemblant tous les individus qui vivent dans une aire géographique ou administrative donnée. De là, certains, par exemple parmi les sociologues français de la classe ouvrière ou les sectateurs

anglophones des " *subaltern studies* " ⁴, considèrent la " culture populaire " soit comme une culture traditionnelle, une culture " folk ", soit comme une culture prolétarienne, subordonnée, et postulent qu'un esprit de résistance systématique sous-tend ses manifestations. D'autres recherchent dans la culture populaire ce qui transcende les classes, les idéologies et les religions. Dans un état des travaux sur " les arts populaires de l'Afrique ", Karin Barber précise :

" "Arts populaires" est une catégorie qui semble être par dessus tout caractérisée par sa capacité à englober et une élasticité apparemment infinie " (Barber 1987 : 10-11).

Cette capacité à englober se manifeste de manière à la fois synchronique et diachronique. Elle invite donc à ré-examiner les définitions des statuts sociaux et les découpages périodiques (Bigsby 1976 : 9). A partir de là, il paraît donc possible de

" [...] concevoir une culture populaire totalisante dans laquelle tous les habitants d'un même pays, en tant que tels, se reconnaîtraient parce qu'elle recouvre, à un certain niveau de l'expérience sociale, un partage de conceptions et d'actions ; quitte à préciser, le cas échéant, les contours de sous-cultures spécifiques à des groupes restreints. Ainsi, il est également possible de saisir ce que ces sous-cultures possèdent de mutuellement compatible, quels éléments sont susceptibles de participer à la formation d'une culture populaire intégrative " (Martin 1992 : 751).

⁴ Comme toute catégorisation, tout étiquetage, il y a une part de simplification sinon d'injustice dans cette présentation. Toutefois, Mukerji & Schudson 1991, Grignon 1991, Scott 1990 (notamment pp. 156-172) fournissent des illustrations de cette manière de saisir la culture populaire.

En fait, cette conception totalisante tente une synthèse des deux grandes orientations évoquées ci-dessus. Elle prend en compte, notamment, l'existence de nouveaux systèmes de communication et remet en cause les distinctions traditionnelles entre sous-cultures, tout spécialement celles qui opposent une " grande " culture à une culture " populaire " (Fabian 1978 : 315). Elle montre l'importance de la circulation et des échanges dans l'émergence et le développement des phénomènes culturels, la place que tient l'esthétique dans la communication interculturelle. Les recherches de Bennetta Jules-Rosette sur l'art touristique l'indiquent clairement :

" L'objet d'art touristique, considéré en tant que signe, représente des lieux, des événements, des groupes particuliers et, en même temps, il les transcende pour projeter une forme de séduction universelle. De ce fait, l'art touristique fonctionne comme un système de communication et d'échanges interculturels " (Jules-Rosette 1984 : xi).

Cet exemple montre à l'évidence que la circulation d'éléments de culture populaire est conditionnée par l'environnement dans lequel elle prend place. L'art touristique est ainsi transformé en marchandise sur un marché dépendant de cycles d'échanges commerciaux et symboliques (Jules-Rosette 1994 : 346) au cours desquels les artistes produisant des objets pour touristes (sculpteurs, peintres etc.) répondent à ce qu'ils pensent être la demande des acheteurs potentiels. Il leur arrive, bien sûr, d'être en contact direct avec leurs clients, en situations de vente ou de commande ; toutefois, la perception qu'ils ont de leurs attentes repose en grande partie sur les idées générales qui circulent à propos de ce qui se vend bien, et aussi sur les activités des " maîtres " qui nourrissent ces idées. Alors, l'in-

novation est souvent le résultat d'un heureux hasard, lorsque l'artiste engagé dans un circuit de reproduction et de commercialisation rencontre le succès sans nécessairement l'avoir cherché. On constate qu'il s'agit ici d'un processus différent du syncrétisme tel qu'on le définit traditionnellement, par la greffe d'une forme culturelle sur une autre, parce qu'il implique que les formes sont manipulées dans un but commercial et que la mémoire est négociée sur un marché.

Si l'on en revient à la définition de la " culture " suggérée ci-dessus — des systèmes de signification et de compréhension structurés par leurs interconnexions — il est maintenant possible de proposer que, par populaire, on peut entendre, à l'intérieur d'un univers délimité pour les besoins de l'analyse, la zone où se recouvrent le plus grand nombre de systèmes de signification et où leur imbrication est la plus dense. Cette conception pousse à étudier, dans les sociétés contemporaines, ce que certains historiens ont mis en lumière à propos du passé :

" [...] non pas simplement ce que pensaient les gens mais la manière dont ils pensaient — comment ils concevaient le monde, comment ils l'investissaient de sens et l'imbibaient d'émotion [...] L'historien-ethnographe étudie la manière dont les gens ordinaires donnaient du sens au monde. Il cherche à dévoiler leur cosmologie, à montrer comment ils organisaient la réalité dans leur esprit et l'exprimaient dans leurs comportements " (Darnton 1985 : 3).

D'un point de vue méthodologique, Robert Darnton explique également, ce qui est particulièrement pertinent lorsqu'il s'agit d'étudier des phénomènes de culture populaire, que les matériaux utilisés ne sont pas nécessairement re-

présentatifs au sens statistique de la sociologie, mais qu'ils ont pour intérêt de fournir une porte d'entrée dans la réalité que l'on cherche à comprendre, une porte d'entrée qui ouvrira sur des dimensions peu explorées voire inattendues de cette réalité (Darnton 1985 : 5-7).

Circulations et échanges

Toujours dans son introduction au *Grand massacre des chats*, Robert Darnton explique également qu'il a abandonné la distinction traditionnelle entre culture de l'élite et culture du peuple. D'autres historiens ont montré comment, dans des sociétés très diverses, les manières de penser passaient d'un groupe social à un autre. Mikkaïl Bakhtine, dans son ouvrage classique sur *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* (Bakhtine 1970), décrit, avec d'infinies nuances, ce qui apparaît à la fois comme l'apparement et l'opposition de la " grande " culture et de la culture populaire : au Moyen Âge, du monde, le sérieux et l'officiel, le comique et le carnavalesque coexistaient et se contaminaient, même s'ils apparaissaient séparément à divers moments du calendrier (Bakhtine 1970 : 103). En commençant par le carnaval, il rappelle l'universalité des fêtes du renouveau :

" Le carnaval revêt un caractère universel, il est un état particulier du monde entier : sa renaissance et sa rénovation auxquelles chaque individu participe " (Bakhtine 1970 : 15).

Ce que partage toute l'humanité, en effet, c'est l'expérience de la vie et de la mort ; partout, donc, se rencontre l'expression symbolique du rapport que les Hommes entretiennent avec l'une et l'autre. En dépit de la diversité des codes culturels à travers lesquels ce rapport est manifesté, certains d'entre eux se retrouvent partout, ou presque : le jet de liquides ou de poudres ; le barbouillage de son corps et de celui des autres avec des matières collantes, habituellement considérées comme " sales " (boue, graisse, cirage, moût de vin, bouillie de cacao...) ; l'utilisation privilégiée d'un verbe parfois " grossier ", humoristique, satirique ou dérisoire ; le déguisement sous des masques, des dominos et des maquillages. Le carnaval et, en général, les fêtes du renouveau sont des occasions exceptionnelles de condensation de la culture populaire et montrent comment elle joint le particulier à l'universel :

" La coïncidence momentanée entre la singularité d'un parcours particulier et la globalité d'une histoire collective, voilà ce que célèbrent les fêtes du passage [...]. Le plus remarquable est que pour penser cette coïncidence les mêmes instruments aient été imaginés dans l'immense variété des sociétés humaines " (Augé 1988 : 8).

C'est dans ce cadre — l'unité de l'universel et du particulier dans le rapport à la vie et à la mort — que doivent être saisis circulations, échanges et interactions car l'expérience de la vie et de la mort est sans doute le plus petit dénominateur commun traversant les barrières de classe, les différences de religion, les diversités culturelles. Dès lors, on voit que les phénomènes de contact, ceux qui ont souvent été nommés acculturation, notamment en situation d'oppression et d'inégalité, ont des effets beaucoup plus com-

plexes que la simple imitation ou assimilation de traits d'un groupe par un autre : ils provoquent des échanges réciproques susceptibles de modifier les attitudes des uns et des autres (Muchembled 1991 : vii). Emmanuel Le Roy Ladurie, un historien encore, en a donné une illustration magistrale dans son *Carnaval de Romans* qu'il conclut ainsi :

“ Événement ponctuel, le Carnaval de Romans éclaire, reflète les cultures et les conflits d'une époque [...]. Le Carnaval romanais me fait penser au grand canyon du Colorado. Sillon événementiel, il s'enfonce dans une stratigraphie structurelle. Il donne à voir, d'un trait de scie, les couches mentales et sociales qui composent un très Ancien Régime. Au crépuscule de la Renaissance, il dévoile toute une géologie, colorée et torturée ” (Le Roy Ladurie 1979 : 407-408).

En outre, échanges et influences mutuelles ne se produisent pas seulement à l'intérieur du même cadre spatio-temporel. Une multitude d'exemples a été donnée, montrant comment des groupes occupant diverses régions, vivant à des périodes non concomitantes, ont échangé des éléments culturels ; l'accélération de la circulation des biens, des idées et des hommes depuis le XVI^{ème} siècle ap. J.C., l'intensification des mises en mémoire permettant l'imagination de passés plus anciens et la coloration nostalgique des jadis et des naguère ont bien entendu favorisé ces commerces (Bannerjee 1989 ; Coplan 1985 ; Erlmann 1991). Au Cap (Afrique du Sud), les clubs carnavalesques et les chœurs que l'on dit en Afrikaans “ hollandais ” ont ainsi préservé, non sans les transformer quelque peu, des répertoires originellement rattachés à des espaces et des époques différentes : chansons, pas de danses et costumes des *black face minstrels* du XIX^{ème} siècle étatsunien ; chants hollandais des XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles venus au Cap *via* les Indes néerlandaises (Martin 1995b)...

Mais ces processus sont inséparables des rapports sociaux plus généraux ; ils n'aboutissent pas aux mêmes équilibres entre les phénomènes culturels mis en contact et transformés de ce fait. A Calcutta, Sumanta Bannerjee évoque “ le silence progressivement imposé à la culture parallèle des ordres inférieurs ” ; cela, pourtant, ne s'est pas fait sans “ l'appropriation et la distorsion de certaines formes populaires [*folk*] par l'industrie du divertissement commercial dominée par les élites ” (Bannerjee 1989 : 16). En Afrique du Sud, encore, mais cette fois dans les villes et sur le carreau des mines, des Africains venus de diverses régions se sont rencontrés, se sont mêlés et ont fusionné des éléments de leurs bagages culturels avec ce qu'ils pouvaient grappiller des cultures européennes ou américaines :

“ Il s'ensuit que les formes urbaines modernes sont africaines parce que des Africains ont décidé de les utiliser. De diverses sources, ils ont assemblé et sélectionné des matériaux pour leurs productions afin d'exprimer, de célébrer et de commenter leur expérience, leurs besoins et leurs aspirations dans un monde d'insécurité et de changements ” (Coplan 1985 : 3).

Assemblages et sélections, toutefois, ne produisent pas simplement des “ collages ” ou des “ patchworks ”, ils sont les premières étapes de processus créatifs conduisant à l'innovation (Martin 1991). Dans le monde actuel, ce que Marc Augé a dénommé “ sur-modernité ” engendre des “ non-lieux ” et stimule l'individualisme, crée du temps et de l'espace en excès (Augé 1994 : 163-172). Les conséquences en semblent parfois étranges, déstructurantes, aux allures de “ disjonctions ” (Appadurai 1990) mais la circulation accé-

lérée des biens culturels qu'il est désormais possible d'obtenir presque immédiatement aux quatre coins du monde permet aussi qu'ils soient retravaillés, reconfigurés dans leurs formes comme dans leurs sens, et favorise ainsi de nouvelles "conjonctions" où, autant sinon plus qu'en de fâcheuses "disjonctions", il faut voir l'œuvre d'une imagination dont le rôle dans la vie sociale s'est accru (Appadurai 1990 : 5). L'industrie du film fournit d'innombrables illustrations du résultat de cette "intertextualité", de même que celle de la musique populaire. Récemment, dans ce domaine, on a assisté à l'émergence d'une nouvelle étiquette commerciale : "musiques du monde", *world music*, *world beat*, etc. qui démontre à quel point les produits de la culture populaire sont aujourd'hui transformés en marchandise, mais étale également au grand jour le potentiel (économique, politique, esthétique) d'une forme d'art — ou plus exactement d'un processus artistique — dont la définition et l'essence même résident dans son extrême métissage (Averill 1989, 1993 ; Feld 1995 ; Lipsitz 1994 ; Martin 1996).

Ce métissage, on le voit aussi dans la peinture faite en Afrique, en Amérique latine ou en Australie. En Afrique, par exemple, les écoles coloniales des beaux-arts, à Dakar, Brazzaville, Kinshasa et Lagos, furent dans les années 1940 et 1950 des ateliers de syncrétisme culturel. Des artistes européens y travaillaient avec des étudiants et des apprentis africains pour élaborer des formes standardisées, telles que le "paysage idyllique", que les artistes embellissaient et remodelaient selon des esthétiques empruntées aux traditions locales. De l'école Oshogbo, au Nigéria, au Centre d'art africain de Brazzaville, de nouvelles formes, d'abord hybrides, sont sorties, qui ont donné nais-

sance à un art africain fait de traditions réappropriées, réinventées et d'innovations (Vogel 1991 : 14-20).

Syncrétisme et innovation

L'art touristique et les "musiques du monde" mettent en lumière la dialectique de l'universel et du particulier qui sous-tend l'innovation. Ce phénomène est loin d'être aussi récent qu'on pourrait le croire. Si l'on repart de l'histoire des musiques afro-américaines, qui a préparé le terrain sur lequel ont percé les dites "musiques du monde", l'itinéraire suivi se reconstruit aisément.

En dépit de la violence, de la domination qui ont caractérisé l'esclavage, maîtres et esclaves sont entrés dans une relation où biens esthétiques et pratiques de divertissement (entre autres) furent échangés, même si de manière inégale, pour donner naissance, en un premier temps, à des phénomènes culturels syncrétiques propres à chacun des groupes partie à l'échange. Un exemple de ce processus de différenciation de formes syncrétiques est fourni par la constitution aux Etats-Unis d'un répertoire de "chansons populaires noires", recyclées par des comédiens blancs dans des spectacles de "Ménestrels coons", eux-mêmes repris par des troupes afro-américaines (Lott 1993 ; Nathan 1977 ; Toll 1974). Ainsi, dès qu'apparus, les produits originels furent touchés par des dynamiques d'innovation liées à la position occupée dans la société étatsunienne par les différents groupes socio-raciaux : au sein de cha-

cun d'entre eux émergent des modes expressifs, des conceptions du spectacle susceptibles de rendre compte de leur situation et de transposer en termes esthétiques les sentiments que leurs membres éprouvaient face à leur condition. Deux grands courants se sont alors distingués aux Etats-Unis qui donneront, d'un côté, le blues et le *rhythm and blues* (pour en rester aux musiques profanes) et, de l'autre, le *country and western* et ses dérivés, chanson cow-boy ou *bluegrass*. Ces styles possèdent en commun un certain nombre d'éléments fondamentaux dans les domaines du rythme et de l'harmonie mais leurs caractéristiques expressives et les thématiques des paroles diffèrent, c'est pourquoi on en est venu à parler de "musique noire" et de "musique blanche", et à les considérer comme emblématiques de deux composantes de la population des Etats-Unis. Cette identification n'empêche pas, bien évidemment, qu'en Amérique du Nord ces deux courants musicaux ont continué à s'influencer ni que, en dehors, ils soient entrés dans d'autres mélanges.

Ce qui s'est passé en Afrique du Sud reproduit assez fidèlement ce processus. Et c'est en l'étudiant que David Coplan, posant au départ "l'impossibilité de séparer la performance de l'action sociale" (Coplan 1985 : 4), en est venu à préciser l'utilisation qui peut être faite de la notion de style dans l'analyse :

"[...] l'étude de la place des arts du spectacle dans l'identité culturelle doit se concentrer sur l'organisation de traits expressifs en styles, nommés et reconnus par ceux qui les pratiquent. Le style d'une performance est en lui-même un indicateur de sens, collectivement élaboré sur une longue période par les artistes et leurs publics. En tant que catégorie de performance, un style représente un système discret de

formes signifiantes ou encore une façon d'utiliser des éléments caractéristiques, organisés en fonction des objectifs expressifs et de la vision du monde de ceux qui le mettent en oeuvre" (Coplan 1985 : 4).

La musique populaire peut sans doute servir de paradigme au fonctionnement des dynamiques d'innovation dans la culture populaire en général. On l'y saisit plus clairement dans la mesure où, ses réalisations étant non-verbales (même lorsqu'elle porte des "paroles") et non représentatives, elle n'est pas soumise aux mêmes types de censures ou d'auto-censures que les autres formes d'art : elle en appelle directement au corps et touche immédiatement l'affectivité. En outre, elle joue un rôle central dans bien des manifestations de culture populaire, y compris les rituels religieux, les fêtes et le théâtre. Si, donc, le circuit créatif observé dans le domaine de la production musicale est réduit à ses étapes essentielles, on peut en déduire la séquence suivante : circulation Δ échange Δ syncrétisme Δ innovation Δ circulation... Que cette séquence puisse être prise comme modèle général de développement de la culture populaire, en parfaite congruence avec les définitions de "culture" et de "populaire" données plus haut, est confirmé par des études sur l'art et sur les fêtes. Des systèmes de signification et de compréhension sont connectés, des formes et des sens circulent, se mêlent, se transforment et donnent naissance à de nouveaux systèmes.

Pourtant, certains processus peuvent aboutir à des impasses : les innovations peuvent échouer et se réduire à des ruines (Gabriel 1993 : 214-215) qui seront ensuite recyclées ou ressuscitées par d'autres groupes. L'évolution de la musique populaire aux Etats-Unis fournit de nombreux exemples de tels recyclages, et les efforts entrepris

pour préserver les arts prétendus populaires de certains groupes n'ont parfois abouti qu'à réinventer des traditions qui n'entretiennent que de lointains rapports avec les formes d'origine. En Afrique, on peut prendre le cas de la sculpture des Makondé du Mozambique et de Tanzanie : il illustre comment des formes esthétiques sont passées à la moulinette de la réinvention de la tradition pour aboutir à un art aujourd'hui considéré comme emblématique d'un groupe, comment un art ancien est phagocyté par un art nouveau (Fouquer 1975 : 31-32).

Une typologie de la culture populaire

Enfin, toute discussion du syncrétisme culturel doit conduire à un réexamen des foyers de l'innovation. Dans cette perspective, la question des processus de production et de consommation dans la culture populaire apparaît centrale (Barber 1987 : 31-34 ; Griswold 1987 : 1-37). La série d'alternatives logiques proposée ci-dessous permet de résumer ces processus.

	<i>consommé par le peuple</i>	<i>non consommé par le peuple</i>
<i>produit par le peuple</i>	théâtre populaire, peinture, danse	art touristique (peintures, lithographies, sculptures, musique et théâtre)
<i>non produit par le peuple</i>	films et enregistrements étrangers	"grand" art "traditionnel" (œuvres de prêtres, de professionnels, de spécialistes ou de castes artisanales)

Les producteurs et les consommateurs de culture populaire sont associés en un processus permanent de communication où interviennent différents types d'intermédiaires, les médias et les Etats. Dans les cas où la culture populaire est produite par le "peuple", elle peut être récupérée par les médias ou l'Etat et détournée de ses fins premières. Le rap aux Etats-Unis et en Europe le montre bien : des paroles, des manières de se vêtir, des disques et des clips vidéo ont été commercialisés, utilisés pour des publicités et diffusés par les médias et les industries de la mode ; une forme d'art produite et consommée par le "peuple" a été transformée en message médiatisé qui se trouve en situation de contredire ou de diluer les intentions originales de ses producteurs. La diffusion internationale du rap, en revanche, l'a placé entre les mains de jeunes d'autres parties du monde (en Afrique du Sud, en Inde...) qui le réinterprètent et lui redonnent, au moins en partie, son sens originel bien qu'ils opèrent dans un contexte très différent de celui qui l'a vu naître. Dans d'autres circonstances, des idéologies de domination politique ou des discours élitistes, tels que l'*authenticité* au Zaïre ou la négritude, sont digérés par le peuple. L'art touristique paraît ici encore fascinant : n'est-il pas, à la limite de la culture populaire, un art produit par le "peuple" visant une clientèle qui lui est extérieure : les touristes et les étrangers ? Enfin, le cas des formes culturelles populaires qui ne sont ni produites ni consommées par le "peuple" soulève un intéressant problème. Des spécialistes, des experts conçoivent et réalisent des produits qui sont perçus comme traditionnels ou appartenant à la "grande" culture ; ces produits, à leur tour, peuvent influencer la culture populaire en lui fournissant une sorte d'arrière-plan nostalgique, voire un métalangage régional

ou national dans lequel, à l'occasion, la culture populaire sera exprimée. Ainsi la langue populaire réinventée de la Zazie imaginée par Raymond Queneau, goûtée d'abord par des lecteurs situés hors du monde décrit par le romancier, a fourni, une fois diffusée par le film, des expressions courantes teintées d'humour et un personnage de "jeunesse" effrontée, à la langue acérée, qui est venu enrichir la galerie de portraits populaires où figuraient déjà Gavroche, la Môme Crevette et les Poulbots (Queneau 1959).

Constater l'existence de ces combinaisons possibles permet de mieux comprendre, aussi, comment la culture populaire constitue, d'un point de vue plus politique, un champ d'affrontements ; cela incite à se demander quand et dans quelles conditions sociales, économiques et politiques des formes culturelles, susceptibles de changer d'allure en cours de route, sont produites et consommées par le peuple, utilisées par les moyens de communication de masse ou par l'Etat, et éventuellement récupérées par le peuple.

Des terrains d'affrontement

En effet, ce modèle d'analyse des cultures populaires ne serait pas complet si l'analyse ne prenait en compte les contextes dans lesquels elles existent, et en particulier les situations de domination et d'exploitation que l'on rencontre partout, et les réactions qu'elles suscitent. Nous avons déjà souligné que les échanges de biens culturels sont rarement équilibrés : leurs produits, syncrétiques ou innovés,

contiennent dans leur structure et dans leur forme des éléments qui témoignent des inégalités présidant aux rencontres où ils s'amorcent. Pour apprécier comment ces situations pèsent sur l'organisation des cultures populaires, William Roseberry (1994) propose d'utiliser le concept gramscien d'hégémonie en le reformulant. Reprenant l'image de "champ de forces" utilisée par E.P. Thompson dans son étude classique sur la société anglaise du XVIII^{ème} siècle (Thompson 1978), il entreprend de le replacer dans les réalités multi-dimensionnelles du monde contemporain où se réalise une "unité complexe de la coercition et du consentement dans des situations de domination" (Roseberry 1994 : 358).

En ce qui concerne la culture, cela signifie que se déploient des relations étroites et puissantes entre les groupes "dominants" et "dominés" et que ces relations se manifestent par des pratiques prenant place en un champ où se retrouve ce qui avait naguère été baptisé "Etat" et "société civile". Envisagée dans ce cadre, la culture populaire dessine une arène dans laquelle les systèmes de signification et de compréhension sont très étroitement entremêlés. Dans cette arène, c'est bien la domination qui est en jeu ; toutefois, étant donné les qualités esthétiques, le caractère performatif et les formes hautement symboliques propres aux cultures populaires, les pratiques qu'on y peut mettre en œuvre sont d'une nature particulière. Elles sont habituellement détournées, allusives et métaphoriques (excepté peut-être, et seulement partiellement, la production des artistes "engagés"). Elles construisent et transmettent des représentations des réalités sociales dans lesquelles vivent les Hommes, de leurs ordres et de leurs hiérarchies, en des lan-

gages symboliques, donc polysémiques, dont le pouvoir tient essentiellement à leur capacité d'éveiller l'émotion (Levallet, Martin 1991).

C'est bien ce pouvoir émotionnel et sentimental de la culture populaire qui en fait un terrain où les affrontements politiques, et les investissements qui les préparent, sont particulièrement intenses (Braud 1996). A propos de ce qu'il appelle " culture de masse " (celle-ci n'étant sans doute qu'un aspect de la culture populaire), Reebee Garofalo précise :

" On la considère comme une arène où prend place la lutte idéologique, c'est-à-dire la lutte pour le pouvoir de définir. Bien qu'il soit indiscutable que les forces enrôlées pour défendre les hégémonies existantes sont formidables, en de nombreux cas la culture de masse, et tout spécialement la musique populaire, y lancent de dangereux défis aux pouvoirs hégémoniques " (Garofalo 1992 : 2).

Les significations véhiculées par la culture populaire, toutefois, ne sont jamais univoques : l'affrontement pénètre au sein de chaque genre, de chaque style ou de chaque œuvre peut-être, et engendre contradictions et ambivalences. Le reggae jamaïcain, dont certaines paroles condamnent " Babylone " alors que ses musiques louchent avec envie vers les Etats-Unis, ce reggae manipulé au cours des campagnes électorales par des forces progressistes aussi bien que conservatrices en fournit un extraordinaire exemple (Anglès, Hensley, Martin 1994 ; Constant 1993 ; Waters 1989). De même, le vaudou haïtien, utilisé par des forces politiques opposées. Il en ressort que, si la culture populaire, à sa façon singulière, parle de la domination, on ne peut jamais affirmer, en général et *a priori*, qu'elle dénonce ou conteste cette domination. Continuant la réflexion

de William Roseberry sur l'hégémonie, Derek Sayer met encore davantage l'accent sur les contradictions qu'elle suscite :

" Lorsque l'on étudie ces problèmes de pouvoir et de résistance [...], on se trouve en présence de quelque chose qui est profondément, éternellement contradictoire. Il n'y est que très rarement question d'un "Etat" qui serait *ici* et d'une "résistance" qui serait *là*. La contradiction réside *au sein* des subjectivités et des organisations sociales sur lesquelles les dominants cherchent à imposer un ordre, mais qu'ils ne parviennent jamais totalement à constituer " (Sayer 1994 : 376, souligné par l'auteur).

Ainsi, même si l'on peut découvrir des " minutes cachées " (*hidden transcripts*) (Scott 1990)⁵, il est inacceptable de les interpréter toujours dans le sens d'une claire contestation de la domination : " [...] minutes publiques et minutes cachées sont intimement entremêlées. Les unes et les autres existent dans un cadre discursif commun [...] " (Roseberry 1994 : 361). Par conséquent, les contradictions et les ambivalences qui gîtent au cœur de la culture populaire rendent possible, dans ses idiomes particuliers, d'exprimer face aux dominants et à la domination : la protestation, la dérision, le désir de subversion, le détournement, l'acceptation, la fascination ; et, pour leur échapper, fournissent les moyens de rêver l'utopie ; le tout en même temps...

Les carnivals, qui déploient, dans les sociétés contemporaines, l'image la plus complète de la culture populaire, illustrent la complexité inhérente des représentations politiques qui y sont mises en jeu. A Rio de Janeiro (mais on pourrait écrire presque la même chose du Cap ou de Pa-

⁵ Et sans débattre ici, ce que la dimension de ce texte n'autorise pas, des méthodes, peu explicitées chez James Scott, qui permettraient de les faire sortir de leur cachette et de les montrer au grand jour.

ris au XIX^{ème} siècle, Faure 1978), le carnaval, célébration rituelle d'un mythe, brise avec l'ordinaire du temps social ; il met un moment en scène l'unité nationale (unité raciale et unité sociale à la fois) sans pour autant cesser de montrer discrètement les hiérarchies existantes ; il ouvre une brève période où les comportements non conformes à l'ordre dominant sont tolérés sous le masque du costume (si ténu soit-il, la peau déguisée faisant ici office de déguisement et la présentation du corps, partie du jeu sur les identités) ; il joue, classiquement, le rôle d'une soupape de sécurité dont l'efficacité tient à ce que les dominés vivent, pendant quelques jours auxquels ils songent tout au long de l'année, une autre vie mais toujours au sein d'une société dont l'économie n'est pas le moindre peu ébranlée par les rythmes et les strass qui enluminent des rêves inépuisables de liberté et de bien-être⁶.

⁶ “ [...] l'analyse de la fête brésilienne montre comment le mythe, associé au rite, agit sur les individus et déclenche des comportements dont les participants croient qu'ils bouleverseront complètement l'organisation sociale habituelle. Sans le rite, le mythe serait inopérant ; mais au contraire de ce qu'on affirme habituellement, le rite n'annule pas — même temporairement — le cadre social, sa disparition n'existant que dans la pensée de ceux qui vivent la fête ; le rite y imprime le sentiment que la fête a substitué une autre réalité à la réalité quotidienne, alors que celle-ci continue à commander leur action ” (Pereira de Queiroz 1992 : 202).

Les ruines d'antan : mémoire et nostalgie dans la culture populaire

C'est en termes de “ ruines ” qu'il faut appréhender la reconstruction de la mémoire dans la culture populaire, nous suggère Teshome Gabriel (1992 : 211-219). Ces ruines, cependant, ne préservent pas intacts des sites ou des formes culturelles, elles les raniment et les soumettent au travail transformateur de la mémoire, à l'œuvre reconstructrice du souvenir et du désir. Ainsi, l'exhibition de marqueurs nationaux, régionaux ou ethniques par le tourisme montre comment le temps perdu se retrouve, ravivé sous formes de ruines ; comment à travers celles-ci, notamment en Europe ou en Afrique, certains poursuivent une quête collective d'identité. Pareillement, le cinéma africain, dans des films tels que *Ceddo* de Sembène Ousmane ou *Touki Bouki* de Djibril Diop, met en images nostalgiques des emblèmes de lieux, d'ethnicité, de langue, de culture et de sens d'appartenance. Ce qu'accomplit le tango argentin par la seule magie de la musique des mots : “ [...] le tango ne cesse de se pencher mélancoliquement sur sa propre histoire ” (Monette 1991 : 27) et, par là, sur celle de Buenos Aires et des portenos, recréés, par exemple, dans *Caminito* ou *Mi Buenos Aires Querido*. La peinture et l'art populaires africains, enfin, utilisent des images de paysages “ naturels ” comme ruines, toiles de fond devant lesquelles des récits inédits peuvent être contés.

L'art africain contemporain recycle ces perceptions passant par la mémoire en deux processus distincts mais qui ne forment pas nécessairement une séquence temporelle :

1) la présentation de l'objet imaginé et 2) sa reprise ou sa récupération à travers la mémoire (Mudimbe 1991 : 276-287). La présentation ressuscite le signifiant culturel tandis que la récupération sépare le signifiant du signifié, ouvrant des pistes vers de nouveaux sens et de nouvelles interprétations. Bakari Ouattara, peintre ivoirien vivant à New York, recompose ainsi, à l'aide d'éléments et d'images empruntés à l'Égypte ancienne, un passé africain dont l'existence ne prend place que dans la nostalgie. Plus largement, des mouvements de récupération identitaire, comme la négritude ou le Pouvoir noir dans la diaspora africaine, ont agi de la même manière (Diawara 1992 : 285-291 ; Jules-Rosette : à paraître) : la récupération des ruines de l'identité est le premier pas sur la voie de la reconversion des cultures populaires en emblèmes de groupes sociaux particuliers.

La construction de l'identité : emblèmes et mémoire

La culture populaire, dans la peinture, la musique, la littérature, les fêtes, relie, par le biais de mémoires reconstruites, les idiosyncrasies individuelles aux spécificités culturelles. Elle n'est pas seulement un champ où l'on parle de la domination, elle est aussi un terrain sur lequel les identités peuvent être négociées. Le carnaval, à nouveau, est tout particulièrement fascinant, parce qu'il permet que chacun soit à la fois soi-même et un autre, qu'il incite même aux changements et confusions de rôles.

Dans d'autres domaines, des styles apparus au fil du circuit de développement de la culture populaire décrit plus haut peuvent être utilisés dans les discours identitaires comme emblèmes de certains groupes. Il importe peu qu'ils soient nés d'échanges et de métissages, que leur sens tienne à ce qu'ils lient et connectent, cela est même nié ; mais, parce qu'ils ont été préservés, affinés peut-être, en une période déterminée, dans des conditions particulières, par un groupe social, ils sont affichés comme la propriété inhérente et inaliénable de ce groupe et deviennent partie intégrante du récit identitaire proposé, voire imposé, à ses membres (Martin 1994 et 1995a).

Le cycle des fêtes du nouvel an qui se déroulent au Cap, en Afrique du Sud, dans la communauté étiquetée " métisse " au temps de l'apartheid, en fournit un exemple extraordinaire. Les créations présentées durant ces fêtes - en particulier le carnaval des " Klopse " dit aussi " Coon " ou " Minstrel Carnival " — tracent les contours paradoxaux d'une culture de l'hétérogène où se trouvent juxtaposées innovations indigènes et innombrables références aux mondes extérieurs (Europe, Amérique et Asie). Cette association, l'insistance à revendiquer des liens avec l'étranger, composent l'image d'une " spécificité " affirmée ou rejetée selon les niveaux sociaux occupés au sein de la communauté. Pourtant, toute allusion à une " identité métisse ", que ce soit en vue de produire un récit identitaire ou, au contraire, pour le refuser catégoriquement, se référera à ces fêtes afin d'y trouver, selon les cas, la preuve de pratiques plus ou moins conscientes, plus ou moins délibérées, de préservation de la culture d'un groupe opprimé, ou à l'inverse l'étalage honteux de l'aliénation à l'égard des " maîtres blancs " (Martin 1995b et à paraître). On voit ici

comment des éléments culturels “ étrangers ” à peine altérés peuvent être fondus en des versions différentes, éventuellement contraires, du discours identitaire d’un groupe (tout comme, d’une autre manière, les footballeurs Eric Cantona, français, ou George Weah, libérien, ont été érigés en étoiles locales de, respectivement, Manchester ou Paris).

Les discours identitaires sont des discours virtuels qui sont souvent conjugués au futur. Ils ont l’allure d’exhortations à l’action, il n’en sont pas moins plutôt des revendications de souhaits (Austin 1962 : 148-149 ; Greimas 1979 : 179-180). Ces discours virtuels sont émis aussi bien dans les grands récits de culture politique construits par le pouvoir d’Etat à l’intention des citoyens que dans les proclamations identitaires d’individus ou de groupes. Ces discours, une fois abstraits de leur contexte social et culturel original, se trouvent distordus ou peuvent être utilisés à des fins commerciales. L’“ art africain ” (Jules-Rosette 1984) ou la “ world music ” (Averill 1994 ; Lipsitz 1994 : 56-58 ; Martin 1996) ont été inventés de cette manière. De ce fait, la distorsion, la politisation, la revendication et la réappropriation des discours identitaires peuvent prendre place à plusieurs moments dans le circuit de la production à la consommation et, aux lieux de transfert, s’opère également un réétiquetage des formes de la culture populaire. Les Pygmées de la forêt Ituri, transportés sur la scène du Casino de Paris, ne présentaient pas une forme d’art populaire, ou traditionnelle, mais bien quelque chose d’hybride que l’on pourrait reclasser comme une forme nouvelle de “ néo-primitivisme exotique ”, ce que les décors (une jungle façon pop art), utilisés par le metteur en scè-

ne pour mettre des sous-titres au spectacle, faisaient clairement comprendre au spectateur⁷. Le même genre de recodage s’est produit à propos de l’art populaire zairois, baptisé “ art brut ” ou “ art naïf ” lorsqu’il s’est agi de l’exporter. En ces cas, des catégories commerciales supplantent celles qui sont issues des processus de production de l’art populaire et effacent complètement les complexités de ce processus et la réalité des lieux où il se développe.

L’efficacité en politique

La politisation de la culture populaire implique encore un autre type de relation entre producteurs et consommateurs. D’un point de vue global, la culture populaire, fournissant un terrain où peuvent s’exprimer des attitudes à l’endroit de la domination et des récits identitaires, peut être facilement considérée comme “ politique ”. Cela ne signifie pas pourtant qu’elle transmet des messages politiques clairs, susceptibles d’être immédiatement utilisés dans les compétitions et affrontements pour le pouvoir. D’une part, la culture populaire est un des champs de pratiques où peuvent prendre forme des éléments de représentations collectives ; celles-ci reconstruisent le monde, lui donnent symboliquement sens et servent à interpréter son organisation. En la culture populaire sont transcrits des principes éthiques

⁷ Cette tradition de “ néo-primitivisme exotique ”, souvent liée en France à la figure du “ nègre ” et installée sur la scène du Casino de Paris, a été fort bien analysée dans le travail d’Olivier Rouëff sur l’invention du jazz en France (Rouëff 1996).

généraux qui fournissent des guides d'intelligence et d'appréciation du pouvoir. D'autre part, émergeant fréquemment dans des zones où se recouvrent caractère local et particularités sociales, dans des endroits informés par des types particuliers de sociabilité (les cultures habituellement conçues comme ouvrières ou paysannes sont aussi très souvent des cultures locales), les formes de culture populaire peuvent apparaître, et être utilisées nous l'avons vu, comme emblèmes identitaires. Ainsi, sur un plan général, elles mettent en mouvement de l'émotion, par conséquent elles offrent des instruments potentiels de mobilisation. Mais, parce qu'elles sont polysémiques et souvent ambivalentes, elles doivent être soumises à des opérations particulières de façonnage politique pour gagner une certaine efficacité.

Quatre grands types de façonnage politique peuvent être distingués pour les besoins de l'analyse, sans qu'il y ait nécessairement, dans la pratique, de solution de continuité entre eux. En premier lieu, l'appropriation des schémas de pensée dominants par des groupes dominés. Elle fait vaciller les mythes et les symboles, et par là même peut éveiller une conscience communautaire fondée sur la prise de conscience par les membres d'un groupe que leur production culturelle, en tant que création de sens, jouit d'une relative autonomie ; qu'elle peut ainsi permettre le défrichage de marges de liberté onirique dans un univers caractérisé par une totale absence de liberté. C'est ce que font les femmes des campagnes du Maharashtra (Inde) lorsque, très tôt le matin, peinant à moudre le grain, elles chantent des épisodes de la vie de Sita, compagne de Ram (l'une des incarnations les plus populaires de Vishnou) et modèle de l'épouse fidèle :

“ Elles rédigent l'histoire de vie de Sita à leur convenance et à leur ressemblance, non comme un récit enchaînant progressivement des épisodes, mais comme un choix subjectif d'événements différenciés dont chacun projette un moment significatif de leur propre existence à elles. Au lieu d'une composition narrative linéaire centrée sur Sita, elles nous offrent des instantanés. Chacun d'eux met en scène imaginativement des séquences de leur propre destin. Tous convergent vers la construction d'une identité personnelle. La référence épique sert à reconnaître et à articuler sa propre histoire à soi ” (Poitevin 1995 : 4).

La tradition tient lieu de miroir où se voient les femmes, grâce auquel elles tentent de comprendre leur sort. Elles ne renient pas ce qui, dans l'histoire de Sita, symbolise leur destin, elles lui donnent des sens nouveaux, supplémentaires qui, parce qu'ils leur permettent de s'identifier à l'épouse de Ram, leur donne la force de supporter leur condition (Poitevin, Rairkar 1996). Le thème de la soumission est en quelque sorte transfiguré en fierté de l'endurance et du respect de la Loi. La dureté de la vie des femmes n'en est en rien changée, mais leur image d'elle-même en ressort transformée, enrichie d'une force de vivre reposant sur l'expérience, même non explicitée comme telle, d'une capacité de création, ou de recreation, n'appartenant qu'à elles. Ce rapport au pouvoir peut être froidement analysé comme aliénation, il n'en constitue pas moins un premier stade — faut-il dire un stade embryonnaire ? — de la prise en main de leur destin par des opprimés, de la capacité de conférer par eux-mêmes un sens à leur vie.

Les fêtes du nouvel an au Cap jouent un rôle plus clair dans l'expression d'un rapport au pouvoir et, cette fois-ci, à un pouvoir politique. Outre les deux axes de coordonnées (“ nous sommes Le Cap ” / “ nous participons du et au monde ”) qu'elles mettent implicitement en place pour

définir une identité ouverte, elles servent de support à un discours collectif qui insiste sur la singularité de la communauté, sur sa situation de minorité, et sur les stratégies de préservation de l'autonomie sociale et culturelle que cette situation paraît imposer à l'intérieur de l'Etat sud-africain. A ce second degré, le pouvoir est précisément perçu, ce qui ne signifie en aucun cas qu'il est respecté ou soutenu. Ce pouvoir est une donnée qu'il semble impossible de modifier ; les attitudes exprimées par rapport à lui sont ambivalentes, et les comportements adoptés par la majorité sont de l'ordre de l'évitement, du détour ou du "faire avec", ce que François Jullien nommerait une "stratégie de l'indirect" (Jullien 1995) et que l'on retrouve dans certaines cultures politiques africaines (Martin 1988).

A un troisième niveau, on peut situer l'instrumentalisation de la culture populaire. Les fêtes, par exemple, ont été manipulées, transformées, ravivées, inventées... dans la France du XIX^{ème} siècle pour tenter d'obtenir la soumission des classes dominées, pour exprimer des récits d'identité sociale, locale ou nationale, pour canaliser des antagonismes sans qu'en soient lésardées de fragiles façades d'unité (Corbin, Gérôme, Tartakowsky 1994). Mais les pratiques populaires peuvent aussi livrer des armes à la dénonciation et à la contestation. Dans l'Athènes de la fin des années 1950 et du début des années 1960, les manifestants de la gauche grecque lançaient volontiers une chanson sans caractère ouvertement politique intitulée "Prépare ta couche pour deux"⁸... De manière beaucoup plus dramatique, à Santiago du Chili, sous la dictature de Pinochet, les mères, les

⁸ Information communiquée par Tatiana Yannopoulos.

soeurs, les épouses, les fiancées de disparus dansaient sur la place publique la cueca, danse traditionnelle devenue symbole national. Dans la cueca, une jeune homme fait sa cour à une jeune fille, mais pour la *cueca sola* des femmes de disparus, seule une femme dansait. Tous les Chiliens connaissaient la cueca, tous comprenaient immédiatement ce que signifiait l'absence de l'homme dans la danse. Plus tard, ailleurs, Sting mit finalement des mots sur cette protestation silencieuse (Garcia Castro 1995-96) :

" Pourquoi ces femmes dansent-elles seules ? Pourquoi cette tristesse dans leurs yeux ?... Elles dansent avec les morts. Elles dansent avec les invisibles. Leur douleur est muette... Elles n'ont pas droit à d'autre protestation. J'ai vu leurs visages silencieux crier si fort. Si elles disaient ces mots elles disparaîtraient aussi " (*They dance alone*)⁹.

Les formes, les symboles, les temps de la culture populaire peuvent aussi devenir des vecteurs de révolte. Toutefois, lorsque cela se produit, c'est rarement le résultat d'un projet minutieusement ourdi ; c'est plutôt la conséquence d'une situation, de la perception par beaucoup que les conditions de vie (matérielles mais pas seulement, des conditions de la dignité et de l'estime de soi en large part) sont devenues intolérables. L'explosion ne tient plus alors qu'à une étincelle, à l'avènement d'un moment où les ressentiments vont être compressés jusqu'à faire éclater les

⁹ " Why are these women here dancing on their own ? Why is there this sadness in their eyes ?... They're dancing with the dead. They're dancing with the invisible ones. Their anguish is unsaid... It's the only form of protest they're allowed. I've seen their silent faces scream so loud. If they were to speak these words they'd go missing too ". Nous voudrions remercier Mlle Garcia Castro pour avoir attiré notre attention sur la *cueca sola* et nous avoir communiqué un exemplaire de son mémoire.

routines du subir ordinaire. Rien ici n'est automatique, ni même aisé. Concluant son étude des rapports entre fêtes et révoltes, Yves Bercé le constatait :

“ Contrairement à des mythologies récentes, à la survalorisation des faits politiques commune aux générations intellectuelles des années 1960-1970, les fêtes ne font jamais bon ménage avec les tensions politiques ” (Bercé 1994 : 198).

Pourtant, on a vu des cas où la fête a joué le lever de rideau pour l'exacerbation des luttes politiques, où les moyens expressifs de la culture populaire ont été traduits en langages politiques : Romans, 1580 ; Bordeaux, 1651 ; Paris, 1848 ; Port of Spain, 1970, pour n'en mentionner que quelques uns (Bercé 1994 : 55-92 ; Oxaal 1971). On parlait autrefois, en français, d'“ émotions populaires ” pour évoquer les mouvements sociaux. Cette expression dit bien ce dont il s'agit, elle indique la nature des relations nouées en ces instants entre culture populaire et luttes politiques : un faisceau particulièrement serré lié par une accumulation d'émotions. Émotions dérivées du temps festif et des formes esthétiques qui lui donnent sa qualité incomparable : joie du jeu, de tous les jeux, communion dans le plaisir de déchiffrer ensemble les mêmes symboles, sentiments de liberté nés de la transgression ritualisée pratiquée par le corps et avec des mots, impression de fusion que donne à l'individu son engoutissement dans la masse qui marche, danse, chante ou hurle. Et émotions soulevées par le sentiment de l'injustice, par le refus d'accepter plus longtemps la domination, par la peur, parfois, d'avoir à en connaître une autre, peut-être pire. La leçon tirée par Alain Faure de l'histoire des carnivals parisiens, où les récits locaux, sociaux et na-

tionaux étaient si intimement imbriqués, a valeur générale :

“ La fête vivante représente un réservoir de formes cérémonielles par lesquelles les hommes crient leurs souffrances et leurs espérances. Le carnaval politique était un incorrigible faiseur de symboles ” (Faure 1978 : 114).

En guise de conclusion : une bière ou un demi ?

Dans ces quelques considérations sur la culture populaire, nous sommes partis d'une conception plurielle de celle-ci qui met l'accent sur les liaisons s'opérant à travers elle. Nous avons étudié le cycle production - performance - réception et la manière dont les questions d'identité sont posées au cours des processus d'échange, de syncrétisme et d'innovation. L'entremêlement des réseaux de la culture populaire soulève le problème de l'identité et de la différence car s'y déroulent des phénomènes d'échange subtils et complexes qui affectent la structure, le contenu et la signification des formes culturelles mises en circulation. Constituant un terrain d'affrontement idéologique et politique, la culture populaire est, dans ce système de circulation, en rapport avec le pouvoir. De ce fait, elle peut être politisée, mais jamais automatiquement ; jamais non plus dans un sens déterminé, qu'il soit celui de l'obtention de la soumission ou au contraire de la protestation et de la révolte. La circulation des éléments discursifs et expressifs des cultures populaires est structurée de la même manière, quelle que soit la diversité des contextes dans lesquels

elle se développe, toutefois les manifestations spécifiques en sont recodées à chaque fois. Cela implique que des formes susceptibles de servir d'emblèmes identitaires sont échangées, modifiées, réinventées ; que, du fait de la nostalgie et du travail de la reprise, de vieilles formes et de vieilles identités peuvent être récupérées, recyclées et rénovées. D'où notre référence initiale à Jacques Roubaud : " une autre " ou " la même chose " ? Le renvoi métonymique permet de clarifier un peu la question et de donner un élément de réponse : beaucoup dépend de savoir s'il l'on boit une bière ou si l'on prend un demi...

Références

- AKAM (Noble), RICARD (Alain) 1981, *Mister Tameklor suivi de Francis le Parisien par le Happy Star Band de Lomé (Togo)*, Paris, SELAF/ORSTOM.
- ANGLÈS (Eric), HENSLEY (Chris), MARTIN (Denis-Constant) 1994, *Les tambours de Jah et les sirènes de Babylone. Rastafarisme et reggae dans la société jamaïcaine*, Paris, CERI.
- APPADURAI (Arjun) 1990, " Disjuncture and difference in the global cultural economy ", *Public Culture* 2 (2), printemps : 1-24.
- AUGÉ (Marc) 1988, " Préface " in : Pier Giovanni d'Ayala, Martine Boiteux (dir.), *Carnavals et mascarades*, Paris, Bordas : 7-8.
- AUGÉ (Marc) 1994, *Le sens des autres, actualité de l'anthropologie*, Paris, Fayard.
- AUSTIN (J.L.) 1962, *How to Do Things with Words*, Oxford, Oxford University Press.
- AVERILL (Gage) 1989, " Haitian dance bands, 1915-1970 : Class, race and authenticity ", *Latin American Music Review* 10 (2) : 203-235.
- AVERILL (Gage) 1993, " *Toujou Sou Konpa* : Issues of change and interchange in Haitian popular music " in : Jocelyn Guilbault et al., *Zouk : World Music in the West Indies*, Chicago, The University of Chicago Press : 68-89.
- AVERILL (Gage) 1994, " " *Se kreyol nou ye* " / "We're Creole" : musical discourse on Haitian identities " in : Gérard Béhague (ed.), *Music and Black Ethnicity, The Caribbean and South America*, New Brunswick, Transaction : 157-185.
- BAKHTINE (Mikhaïl) 1970, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard.
- BALANDIER (Georges) 1971, *Sens et puissance, Les dynamiques sociales*, Paris, Presses universitaires de France.
- BANERJEE (Sumanta) 1989, *The Parlour and the Street, Elite and Popular Culture in 19th Century Calcutta*, Calcutta, Seagull Books.
- BARBER (Karin) 1987, " The Popular Arts in Africa ", *African Studies Review* 30 (3), septembre : 1-78.
- BIGSBY (C.W.E.) 1976, " The politics of popular culture " in : C.W.E. Bigsby (ed.), *Approaches to Popular Culture*, Londres, Edward Arnold : 3-25.

- BRAUD (Philippe) 1996, *L'émotion en politique*, Paris, Presses de Sciences po.
- CONSTANT (Denis) 1993, *Aux sources du reggae. Musique, société et politique en Jamaïque*, Marseille, Parenthèses [1982].
- COPLAN (David) 1985, *In Township Tonight ! South Africa Black City Music and Theatre*, Londres, Longman.
- CORBIN (Alain), GÉRÔME (Noëlle), TARTAKOWSKY (Danielle) (dir.), *Les usages politiques des fêtes aux XIX^{ème}-XX^{ème} siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne.
- COULON (Christian) 1988, "La félibrée du Périgord comme rite d'inversion identitaire", *Revue française de science politique* 38 (1), février : 71-83.
- DARNTON (Robert) 1985, *The Great Cat Massacre and Other Episodes in French Cultural History*, New York, Vintage Books.
- DAVY (Marie-Madeleine) 1990, *Initiation à la symbolique romane (XII^{ème} siècle)*, Paris, Flammarion (Champs 19) [1977].
- DIAWARA (Manthia) 1992, "Afro-Kitsch" in : Gina Dent (ed.), *Black Popular Culture*, Seattle, Bay Press : 285-291.
- EISENSTADT (S.N.) 1976, "L'analyse anthropologique des sociétés complexes", *Cahiers internationaux de sociologie* 60, 1976 : 5-41.
- ERLMANN (Veit) 1991, *African Stars, Studies in Black South African Performance*, Chicago, The University of Chicago Press.
- FAURE (Alain) 1978, *Paris Carême-Prenant, du carnaval à Paris au 19^{ème} siècle, 1800-1914*, Paris, Hachette.
- FELD (Steven) 1995, "From schizophonia to schismogenesis : The discourse and practice of world music and world beat" in : George Marcus & Fred R. Myers (eds.), *The Traffic in Culture, Refiguring Art and Anthropology*, Berkeley, University of California Press : 96-126.
- FOUQUER (Roger) 1975, *La sculpture moderne des Makondés*, Paris, Nouvelles éditions latines.
- GABRIEL (Teshome) 1993, "Ruin and the other : towards a language of memory", in : Hamid Naficy & Teshome H. Gabriel (eds.), *Otherness and the Media*, Chur (Suisse), Harwood Academic Publishers : 211-219.
- GARCIA CASTRO (Antonia) 1995-1996, *La mémoire des survivants et la révolte des ombres, présences du phénomène de disparition dans la société chilienne (1973-1995)*, Paris, Institut d'études politiques (Mémoire préparé sous la direction de Didier Bigo).

- GEERTZ (Clifford) 1973, *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books.
- GEERTZ (Clifford) 1983, *Local Knowledge, Further Essays in Interpretive Anthropology*, New York, Basic Books.
- GREIMAS (Algirdas Julien) 1979, *Du sens : essais sémiotiques*, Paris, Le Seuil.
- GRIGNON (Claude) 1991, "Un savant et le populaire", entretien avec Annie Collovald, Bernard Pudal et Frédéric Savicki", *Politix* 13 : 35-42.
- GRISWOLD (Wendy) 1987, "A methodological framework for the sociology of culture", *Sociological Methodology* 17 : 1-35.
- JULES-ROSETTE (Bennetta) 1984, *The Messages of Tourist Art, An African Semiotic System in Comparative Perspective*, New York, Plenum Press.
- JULES-ROSETTE (Bennetta) 1987, "Rethinking the popular arts in Africa : problems of interpretation", *African Studies Review* 30 (3), septembre : 91-97.
- JULES-ROSETTE (Bennetta) 1994, "Simulations of post-modernity : images and technology in African tourist and popular art" in : Lucien Taylor (ed.), *Visualizing Theory*, New York, Routledge : 345-362.
- JULES-ROSETTE (Bennetta) à paraître, *Parisianism and Universalism : African Writing and Identity in France*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press.
- JULLIEN (François), *Le détour et l'accès, stratégies du sens en Chine, en Grèce*, Paris, Grasset.
- LEIRIS (Michel) 1969, *Cinq études d'ethnologie*, Paris, Gonthier (Médiations 58).
- LE ROY LADURIE (Emmanuel) 1979, *Le carnaval de Romans, de la Chandeleur au mercredi des Cendres : 1579-1588*, Paris, Gallimard.
- LEVALLET (Didier), MARTIN (Denis-Constant) 1991, *L'Amérique de Mingus, musique et politique : les Fables of Faubus de Charles Mingus*, Paris, P.O.L.
- LIPSITZ (George) 1994, *Dangerous Crossroads. Popular Music, Postmodernism and the Poetics of Place*, Londres, Verso.
- LOTT (Eric) 1993, *Love and Theft. Blackface Minstrelsy and the American Working Class*, New York, Oxford University Press.
- MARTIN (Denis-Constant) 1988, *Tanzanie, l'invention d'une culture politique*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques / Karthala.
- MARTIN (Denis-Constant) 1991, "Filiation or innovation ? Some hypotheses to overcome the dilemma of Afro-American music's origins", *Black Music Re-*

search Journal 11 (1) : 19-38.

MARTIN (Denis-Constant) 1992, " Je est un autre, nous est un même, à propos du carnaval de Trinidad ", *Revue française de science politique* 42 (5), octobre : 747-764.

MARTIN (Denis-Constant) (dir.) 1994, *Cartes d'identité, comment dit-on " nous " en politique ?*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques.

MARTIN (Denis-Constant) 1995a, " The choices of identity ", *Social Identities* 1 (1) : 5-20.

MARTIN (Denis-Constant) 1995b, " "Coloureds", "Blacks", Sud-Africains, y a-t-il une culture métisse ? ", *Les temps modernes* 585 : 613-629.

MARTIN (Denis-Constant) 1996, " Who's Afraid of the Big Bad World Music ? (qui a peur des grandes méchantes musiques du monde ?) ", *Cahiers de musiques traditionnelles* 9 : 3-21.

MARTIN (Denis-Constant) à paraître, " Popular culture, collective representations and the meaning of transition. The 1994 new year festivals in Cape Town (South Africa) " in : Catharine Newbury, Pearl T. Robinson, Mamadou Diouf (eds.), *Transitions in Africa : Expanding Political Space*.

MONETTE (Pierre) 1991, *Le guide du tango*, Paris, Syros.

MUCHEMBLED (Robert) 1991, *Culture populaire et culture des élites dans la France moderne (XV^{ème}-XVIII^{ème} siècle)*, Paris, Flammarion (Champs 252) [1978].

MUDIMBE (V.-Y.) 1992, " Reprendre : Enunciations and strategies in contemporary African art " in : Susan Vogel, *Africa Explores, Twentieth Century African Art*, New York, Center for African Arts : 276-287.

MUKERJI (Chandra), SCHUDSON (Michael) 1991, " La culture populaire, repères bibliographiques ", *Politix* 13 : 21-34.

NATHAN (Hans) 1977, *Dan Emmett and the Rise of Early Negro Minstrelsy*, Norman, University of Oklahoma Press [1962].

OULIPO 1988, *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard (Folio essais 109).

OXAAL (Ivar) 1971, *Race and Revolutionary Consciousness, A Documentary Interpretation of the 1970 Black Power Revolt in Trinidad*, Cambridge (Mass.), Schenkman.

PEREIRA DE QUEIROZ (Maria Isaura) 1992, *Carnaval brésilien, le vécu et le mythe*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des sciences humaines).

POITEVIN (Guy) 1995, *Appropriation de la figure de Sita dans les chants de paysannes du Maharashtra*, Pune, Centre for Co-operative Research in Social Sciences.

POITEVIN (Guy), RAIRKAR (Hema) 1996, *Stonemill and Bhakti, From the Devotion of Peasant Women to the Philosophy of Swamis*, New Delhi, D.K. Printworld (Contemporary Research in Hindu Philosophy and Religion 3).

QUENEAU (Raymond) 1959, *Zazie dans le métro*, Paris, Gallimard.

QUENEAU (Raymond) 1994, *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard [1965] (Folio essais 247).

RETIÈRE (Jean-Noël) 1991, " La sociabilité communautaire, sanctuaire de l'identité communiste à Lanester ", *Politix* 13 : 87-93.

RICARD (Alain) 1986, *L'invention du théâtre, le théâtre et les comédiens en Afrique noire*, Lausanne, L'âge d'homme.

ROSEBERRY (William) 1994, " Hegemony and the language of contention ", in : Gilbert M. Joseph, Daniel Nugent (eds.), *Everyday Forms of State Formation, Revolution and the Negotiation of Rule in Modern Mexico*, Durham, Duke University Press : 355-366.

ROUËFF (Olivier) 1996, *Le jazz des années folles : des combattants de l'enfer aux fervents du hot, les représentations véhiculées par les articles consacrés au jazz dans la presse nationale française de 1917 à 1932*, Grenoble, Université Pierre Mendès-France / Institut d'études politiques (mémoire de troisième année).

SAYER (Derek) 1994, " Everyday forms of state formation : some dissident remarks on "hegemony" ", in : Gilbert M. Joseph, Daniel Nugent (eds.), *Everyday Forms of State Formation, Revolution and the Negotiation of Rule in Modern Mexico*, Durham, Duke University Press : 367-377.

SCOTT (James C.) 1990, *Domination and the Arts of Resistance, Hidden Transcripts*, Londres, Yale University Press.

SERRES (Michel) 1975, *Esthétiques sur Carpaccio*, Paris, Hermann.

SERRES (Michel) 1977, " Discours et parcours " in : *L'identité*, séminaire interdisciplinaire dirigé par Claude Levi-Strauss, Paris, Grasset : 25-39.

THOMPSON (E.P.) 1978, " Eighteenth-century English society : class struggle without class ? ", *Social History* 3 (2) : 133-165.

TOLL (Robert C.) 1974, *Blacking Up, The Minstrel Show in Nineteenth-Century America*, Londres, Oxford University Press.

VOGEL (Susan) 1991, "Digesting the West" in : Susan Vogel, *Africa Explores, Twentieth Century African Art*, New York, Center for African Arts : 14-31.

WATERS (Anita) 1989, *Race, Class, and Political Symbols : Rastafari and Reggae in Jamaican Politics*, Londres, Transaction.

Summary

Analyzing " popular cultures "

Popular culture is a terrain on which social identity and collective representations are forged. Recently, scholars in the areas of anthropology, cultural studies, political science, and literature have approached the social and political implications of popular culture from contrasting perspectives. These approaches have opened up a number of important questions and debates. Is popular culture a product of resistance or a source of escape? Are the mixtures, fusions, and combinations that characterize popular culture today emblems of identity, signs of an inevitable process of globalization, or by-products of complex processes drawing upon the dialectics of universalization and discourses of contestation ?

This paper addresses these questions by examining theories of the production, reception, and consumption of popular culture in comparative perspective. It explores the structures of signification that arise in the transmission of popular culture and the complexities and ambivalences involved in the cycle of communication. Popular culture is analyzed as a permeable system of significations based on memory, and providing material for the construction and expression of collective identity, and contrasting attitudes towards power.

An overview of recent theoretical and methodological developments is followed by a comparative analysis of data drawn from popular art and music in Africa, the Antilles, Europe, India, Latin America, and the United States. In conclusion, new theoretical directions are suggested in order to reassess the implications of empirical studies in the field.