

Circulation de pratiques culturelles et frontières ethniques : le son jarocho entre Veracruz, Los Angeles et Toulouse

Christian Rinaudo

► **To cite this version:**

Christian Rinaudo. Circulation de pratiques culturelles et frontières ethniques : le son jarocho entre Veracruz, Los Angeles et Toulouse. *Revue Européenne des Migrations Internationales*, Université de Poitiers, 2018, 34 (2-3), pp.279-297. 10.4000/remi.11352 . halshs-02931362

HAL Id: halshs-02931362

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-02931362>

Submitted on 6 Sep 2020

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

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

CIRCULATION DE PRATIQUES CULTURELLES ET FRONTIÈRES ETHNIQUES : LE SON JAROCHO ENTRE VERACRUZ, LOS ANGELES ET TOULOUSE

Christian Rinaudo

Université de Poitiers | « [Revue européenne des migrations internationales](#) »

2018/2 Vol. 34 | pages 279 à 297

ISSN 0765-0752

Article disponible en ligne à l'adresse :

[https://www.cairn.info/revue-europeenne-des-migrations-
internationales-2018-2-page-279.htm](https://www.cairn.info/revue-europeenne-des-migrations-internationales-2018-2-page-279.htm)

Distribution électronique Cairn.info pour Université de Poitiers.

© Université de Poitiers. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Circulation de pratiques culturelles et frontières ethniques : le son jarocho entre Veracruz, Los Angeles et Toulouse

Mobility of Cultural Practice and Boundary Work: Son Jarocho between Veracruz, Los Angeles and Toulouse

Circulación de prácticas culturales y fronteras étnicas: el son jarocho entre Veracruz, Los Ángeles y Toulouse

Christian Rinaudo



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/remi/11352>

DOI : 10.4000/remi.11352

ISSN : 1777-5418

Éditeur

Université de Poitiers

Édition imprimée

Date de publication : 29 décembre 2018

Pagination : 279-297

ISBN : 979-10-90426-62-7

ISSN : 0765-0752

Distribution électronique Cairn



CHERCHER, REPÉRER, AVANCER.

Référence électronique

Christian Rinaudo, « Circulation de pratiques culturelles et frontières ethniques : le son jarocho entre Veracruz, Los Angeles et Toulouse », *Revue européenne des migrations internationales* [En ligne], vol. 34 - n°2 et 3 | 2018, mis en ligne le 01 janvier 2021, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/remi/11352> ; DOI : 10.4000/remi.11352

Circulation de pratiques culturelles et frontières ethniques : le *son jarocho* entre Veracruz, Los Angeles et Toulouse

Christian Rinaudo¹

Les récents travaux inscrits dans le champ des *mobilities research* (Faulconbridge et Hui, 2016; Glick Schiller et Salazar, 2013) ont mis l'accent sur la circulation des expressions culturelles à partir d'une double approche critique : celle visant à dépasser le nationalisme méthodologique de la recherche sur la migration et l'intégration (Wimmer et Glick Schiller, 2002; Bommes et Thränhardt, 2010); celle dénonçant l'«exceptionnalisme migrant», à savoir le tropisme des études transnationales centrées sur les seuls «migrants» (Hui, 2016). De ce point de vue, il s'agit d'analyser les mobilités de pratiquants en même temps que les circulations culturelles, les manières par lesquelles, en prenant part à des pratiques, ceux-ci produisent et façonnent le mouvement ainsi que les valeurs attribuées à la mobilité (Martiniello *et al.*, 2009; Miranda, 2016; Rinaudo, 2016).

À partir d'un cadre analytique centré sur le travail de fabrication des frontières ethniques (Wimmer, 2013) et d'une approche visant à étudier les usages sociaux des catégories, les processus d'identification et d'appartenance à des groupes sociaux ainsi que les formes de fermeture sociale (Brubaker, 2014), cet article examine les enjeux de définition de pratiques culturelles qui circulent et se réimplantent dans différents contextes locaux. Il s'intéresse en particulier aux effets de la mobilité de formes culturelles sur les processus de définition de celles-ci comme des expressions ethno-régionales, ethno-nationales, ethno- raciales, mais aussi aux effets de ces activités de définition sur le travail de marquage des frontières par lequel la différence est socialement produite et organisée.

Pour traiter cette question, nous analyserons dans cet article le cas du *son jarocho*, une pratique musicale de tradition orale originaire du sud de l'État de Veracruz au Mexique et implantée aux États-Unis, puis en Europe. Dans un premier temps, nous examinerons les processus de blanchiment puis de «déblanchiment» de cette forme musicale au Mexique. À la suite de cela, nous rendrons compte des modalités selon lesquelles celle-ci s'est implantée aux

¹ Sociologue, Professeur. Université Côte d'Azur, CNRS, IRD, URMIS, France. MSHS Sud-Est, 24 avenue des Diabes Bleus, 06357 Nice Cedex 4; christian.rinaudo@unice.fr

États-Unis et en Europe et des effets de cette circulation sur sa définition. Pour finir, nous mettrons l'accent sur deux situations locales contrastées, sur deux scènes locales de cette pratique : Los Angeles aux États-Unis et Toulouse en France.

Les résultats présentés ici sont issus de recherches empiriques qui combinent des études de cas situées dans différents lieux d'implantation de cette pratique et une approche centrée sur les itinéraires et les circuits des acteurs qui ont contribué à leur mise en circulation. D'un côté, elle se nourrit d'un travail ethnographique réalisé dans l'État de Veracruz au Mexique et dans la ville de Mexico entre 2007 et 2015, et de nouveaux terrains d'enquête explorés depuis 2014 : les scènes musicales de Los Angeles, les réseaux de pratiquants en Europe, l'émergence d'une scène locale à Toulouse. De l'autre, elle s'appuie sur une ethnographie itinérante et qui, pour rendre compte des processus de transnationalisation, s'intéresse aux différents espaces investis par les acteurs : espaces de pratique (centres culturels, festivals et rencontres de *son jarocho*, *fandangos*, etc.); espaces sociaux (échanges et luttes de pouvoir entre les membres des différentes communautés de pratiquants); et espaces virtuels (groupes Facebook, Tweeter et autres formes de communications à distance par lesquels les individus en réseau interagissent). Il s'agit alors de voir comment certains de ces espaces sont des supports propices à l'élaboration et/ou à la redéfinition de la pratique alors que d'autres sont plutôt des scènes de reconnaissance et/ou de légitimation de ladite pratique selon telle ou telle définition. Enfin, il est important de préciser que le monde du *son jarocho* est un tout petit monde, en particulier lorsqu'il s'agit d'étudier, comme c'est le cas dans cet article, les acteurs qui contribuent à sa (re)définition dans un espace social visant à imposer comme légitime, voire comme dominante, sa propre définition de la pratique. Dans ce contexte, plutôt que de chercher vainement à rendre ces acteurs anonymes, nous avons opté pour une démarche consistant à les tenir informés des projets de publication et à faire circuler des versions de travail afin d'obtenir leur approbation et d'enrichir l'analyse de leurs commentaires.

Blanchiment et déblanchiment du *son jarocho*, XXe-XXIe siècles

Le *son jarocho* est un des éléments culturels qui identifie le Sotavento comme une région comprenant le sud de Veracruz et les terres voisines administrativement rattachées aux États de Tabasco et d'Oaxaca. Liée pendant plus de deux siècles aux festivités et célébrations importantes de la vie des habitants de ce territoire rural, cette musique de *jarana* (instrument à cordes de fabrication artisanale) a été associée au *fandango*, c'est-à-dire « la musique principalement de cordes et la danse populaire qui l'accompagne durant la seconde moitié du XVIIIe siècle et durant tout le XIXe siècle. Considérés comme propres aux populations noires et mulâtres, aux marins et aux pêcheurs dans le sud de Veracruz, les *fandangos* étaient dansés par des vachers, des *muletiers* et des *miliciens* de condition afro-métisse » (Delgado Calderón, 2004 : 37). C'est dans ce contexte que le terme « *jarocho* », devenu par la suite un symbole identitaire régional assumé et revendiqué, a d'abord été forgé pour désigner de manière péjorative

cette population qualifiée de rustre, grossière, insolente, discourtoise (*Ibid.* : 78), son mode de vie et ses pratiques culturelles reliées à ce que A. García de León appelle la Caraïbe afro-andalouse (García de León, 1992).

Durant la première partie du XXe siècle, plusieurs transformations socioéconomiques eurent des effets importants sur la pratique traditionnelle du *son jarocho*. Comme l'explique Cardona (2011 : 132), « l'extraction pétrolière dans le sud de l'État de Veracruz, l'affaiblissement du commerce fluvial et la migration dans les centres urbains sont autant d'éléments qui ont dessiné un nouveau paysage dans lequel les anciens espaces communautaires ont perdu leur centralité ». Au même moment, la période postrévolutionnaire des années 1920-1940 a été marquée par la mise en œuvre d'un nationalisme culturel qui a cherché à incorporer au répertoire symbolique mexicain des expressions populaires régionales. La création de ballets folkloriques professionnels, l'enseignement de ces pratiques dans les écoles élémentaires de la République mexicaine, leur apparition stéréotypée dans de nombreux films populaires durant toute cette période de l'âge d'or du cinéma mexicain, sont autant d'éléments qui vont participer de tout un système de mises en scène à partir desquelles la nation se représente (Pérez Montfort, 2003). Considéré dès lors comme une des composantes constitutives d'un patrimoine culturel national, le *son jarocho* a subi d'importantes transformations qui vont progressivement le sortir de sa matrice originelle, celle des *fandangos* communautaires organisés dans les villages du Sotavento, pour en faire « une pratique folklorique destinée à la consommation et qui se donne à voir à travers des images standardisées dans les émissions de télévision, dans les lieux touristiques et dans les programmes institutionnels » (Cardona, 2011 : 134).

Les transformations opérées durant ce processus ne sont pas seulement d'ordre musical (accélération du tempo et formatage de la durée des pièces du répertoire traditionnel, transformation des instruments pour leur donner plus de présence sur scène, etc.). Elles concernent également le mode d'organisation de la pratique (mise à distance du *fandango* traditionnel pour privilégier des représentations scéniques sous forme de présentations folkloriques, puis de groupes de musique commerciale) et la mise en saillance de signaux et emblèmes d'une identité ethno-régionale soucieuse de se démarquer à la fois de la connotation pauvre et rurale de l'image du *jarocho* et de se défaire de sa relation historique avec l'Afrique et avec le métissage populaire caractéristique des régions rurales du Sotavento (Pérez Montfort, 2007 : 200). C'est ainsi que s'est imposé progressivement le cliché du *Jarocho* vêtu de blanc comme un des éléments de ce processus de blanchiment du *son jarocho* au Mexique et que le terme « *son blanc* » est apparu pour décrire cette variante de la pratique sortie de sa matrice originelle pour s'installer dans la ville de Mexico. Dans ce contexte, c'est tout un milieu qui se constitue, composé de différents types d'acteurs comprenant à la fois des musiciens venus de l'État de Veracruz (Andrés Huesca, Nicolás Sosa, Lino Chávez), des folkloristes tels que Gerónimo Baqueiro Foster, des propriétaires de centres nocturnes (El Follies, El Patio, El Sans Souci, El Bremen, el Casino Veracruzano), des stations de radio (la XEW et la XEQ), des producteurs

de disque et de cinéma², puis, dès le début des années 1950, des chorégraphes de ballets folkloriques tels qu'Amalia Hernández, fondatrice du Ballet Folklórico de Mexico, installé depuis lors au Palacio de Bellas Artes, en plein cœur de la ville de Mexico.

À la suite de cela, les années 1970 ont été marquées par l'émergence d'une forme d'activisme portée par de jeunes musiciens originaires de Veracruz et installés à Mexico. Critiquant les transformations impulsées depuis les années 1930, ce « mouvement jaranero », composé de diverses formations musicales telles que les groupes Mono Blanco, Son de Madera, El Chuchumbé, Los Cojolites, a cherché à récupérer la tradition musicale du *son jarocho* rural. Il visait également à rompre avec les formes de présentation scénique du *son jarocho* folklorisé et à renouer avec le fandango traditionnel. Plus encore, il dénonçait le blanchiment de la pratique et valorisait son triple héritage espagnol, indigène et africain. La question de son inscription dans l'espace afro-caribéen a alors fait l'objet de débats entre universitaires, promoteurs culturels et musiciens de la région. Mais, contrairement à certains anthropologues proches des études afro-américaines aux États-Unis (Cruz Carretero, 2005), les acteurs du mouvement jaranero ne cherchaient pas à noircir la définition de la pratique en insistant sur son seul héritage africain, mais simplement à la « déblanchir », à savoir à réaffirmer l'importance de l'influence africaine du *son jarocho* aux côtés des influences indigènes et espagnoles, et proposant depuis lors une définition de la pratique comme « métisse » (García de León, 2006).

Les mobilités de la pratique entre Mexique, États-Unis et Europe

C'est dans ce contexte de sauvegarde du *son* et de revalorisation des fandangos que les mobilités de la pratique entre son foyer d'origine, les États-Unis, puis l'Europe se sont développées, prenant des formes différentes selon les périodes et les lieux d'implantation.

Aux États-Unis, c'est d'abord en Californie et au Texas que cette pratique a trouvé un terreau fertile du fait d'une installation ancienne de migrants mexicains originaires de la région occidentale du pays. Comme le souligne Figueroa Hernández (2014 : 51), « l'immigration depuis l'État de Veracruz était pratiquement inexistante à cette époque, de telle sorte que la musique de cette région n'a pas voyagé dans les bagages des migrants »³. Dans ces conditions, c'est d'abord par des représentations théâtrales produites par des compagnies qui s'adressaient aux immigrants, installés par vagues successives dans la région depuis les années 1930 pour travailler dans des exploitations agricoles, et en grande partie originaires des États du centre de la République mexicaine

2 Par exemple, le musicien Andrés Huesca et sa formation *Andrés Huesca y sus costeños* ont participé durant ces années à plusieurs films dans lesquels l'ambiance populaire autour du *son* « blanc » a été mise en scène : *Historia de un gran amor* (1942) de Julio Bracho, *La perla* (1945) de Emilio Fernández, *Sólo Veracruz es bello* (1948) de Juan Bustillo Oro, *Flor de caña* (1948) de Carlos Orellana, *Han matado a Tongolele* (1948) de Roberto Gavaldón.

3 Comme le montrent plusieurs études récentes, ce n'est qu'à partir des années 1990 que la contribution de l'État de Veracruz à l'immigration mexicaine aux États-Unis devient importante (Pérez, 2003).

(Michoacán, Guanajuato, Jalisco, Querétaro, etc.)⁴, ou par la distribution aux États-Unis de films produits au Mexique, que le *son jarocho* s'est fait connaître auprès d'un public d'origine mexicaine. Enfin, c'est dans ce contexte que des musiciens de Veracruz ont commencé à aller jouer en Californie (Loza, 1992).

À partir des années 1990, aux côtés de ces présentations folklorisées, des liens ont commencé à se tisser entre le mouvement jaranero parti de Mexico et les activistes chicanos de Californie et du Texas. Plus récemment encore, de jeunes musiciens ont commencé à avoir une pratique assidue dans les autres États. Comme le raconte un des leaders du mouvement jaranero au Mexique :

« *Maintenant les ateliers aux États-Unis sont présents dans pratiquement tout le pays... on en trouve de la côte Est à la côte Ouest, au Texas, dans l'État de Washington et à Washington DC, à New York et à Chicago, et on commence à en trouver aussi au Canada.* » (Entretien avec Gilberto Gutiérrez, Veracruz, novembre 2013)

Dans ce contexte, deux éléments peuvent caractériser l'implantation du *son jarocho* aux États-Unis. Le premier, relève de formes de mobilités associées à cette pratique. Comme mentionnée plus avant, celle-ci n'est pas arrivée avec les grandes vagues migratoires de travailleurs agricoles, mais à travers des œuvres culturelles qui leur étaient destinées, dans leur pays d'installation. Sa circulation a d'abord été rendue possible grâce aux déplacements de musiciens, de groupes folkloriques et de troupes de théâtre, puis du fait de la mobilité transnationale des pratiquants du mouvement jaranero qui, à partir des années 2000, ont commencé à être de plus en plus sollicités pour organiser des ateliers de formation, participer aux *fandangos* et vendre leurs instruments de fabrication artisanale aux États-Unis (Miranda, 2016; Rinaudo, 2016).

Le second élément est lié à l'appropriation de la pratique par de jeunes activistes mexicano-américains à travers le développement du « *fandango jarocho* » défini aux États-Unis comme un instrument permettant la « construction communautaire à partir de la convivialité musicale »⁵ (González, 2009). C'est par exemple qu'en 1989, suite à la rencontre avec un groupe du mouvement jaranero invité à San Francisco, un jeune musicien de Richemont fonde à San Pablo le *Fandango Project* puis le *Los Cenzontles Mexican Arts Center*, dans le but d'implanter le *fandango jarocho* dans la « communauté chicano »⁶ de Californie, et d'organiser des ateliers de danse, de musique et de lutherie. C'est à partir de ce modèle que le *son jarocho* s'est implanté dans de nombreuses localités des États-Unis, non pas sur le mode de la revitalisation d'une pratique liée à la culture d'origine des migrants⁷, mais comme un outil particulièrement propice, du fait de sa dimension festive et participative, au développement de formes d'action qui, sur le principe du *community organizing*, cherche à faire passer les habitants des quartiers pauvres de la violence à l'action collective en s'appuyant sur le développement de centres culturels mexicains.

4 Sur les différentes vagues migratoires mexicaines aux États-Unis, voir en particulier Alarcón Acosta *et al.*, 2012 et Hernández-León et Zúñiga, 2006.

5 Affiche du Bush School Diversity Speaker Series en association avec le Seattle Fandango Project (Seattle, 21 octobre 2011).

6 Cité dans le site Internet Los Cenzontles, consulté le 16/08/2016. URL : <http://www.loscenzontles.com>

7 Beaucoup d'entre eux ne connaissaient de cette musique que sa version folklorique telle qu'elle est enseignée à tous les enfants de la République mexicaine.

En Europe, ce n'est que très récemment que le *son jarocho* a commencé à être pratiqué. Et l'histoire de son implantation est très différente de celle des États-Unis. Il s'est développé dans les grandes villes cosmopolites et multiculturelles dans lesquelles des liens avec le Mexique se sont tissés, notamment par des formes de mobilité liées à des séjours d'étude ou à des rencontres amoureuses ayant donné lieu à des installations durables. Dans certains cas, c'est la découverte de ce genre musical dans des festivals internationaux ou dans des productions cinématographiques qui a suscité l'engouement des nouveaux pratiquants. Et les plus passionnés d'entre eux ont ensuite cherché à prolonger leur apprentissage par des voyages aux sources de la pratique du *fandango jarocho*, en particulier à Tlacotalpan, village du Sotavento décrit par Pérez Montfort (2002) comme la « Mecque du mouvement ». Ainsi, pour des amateurs européens, participer à des ateliers dans cette région ou à des *fandangos* organisés par des familles réputées du *son jarocho* rural est une manière de perfectionner leur pratique, mais aussi d'accroître leur légitimité comme pratiquants et comme instructeurs dans les pays de nouvelle implantation, comme cela a pu être analysé à partir d'autres pratiques culturelles (Vaillant, 2013).

L'Europe est depuis longtemps un lieu où la musique traditionnelle mexicaine fait l'objet de représentations, que ce soit sous la forme de grands ballets folkloriques mexicains en tournée ou de groupes de *son jarocho* invités dans des festivals. Pourtant, ce n'est que depuis peu que ce continent fait l'objet d'une véritable implantation de cette pratique. À Barcelone par exemple, une « communauté de *son jarocho* » s'est formée au début des années 2010 autour, notamment, du collectif Diógenes, un centre culturel créé dans le but de faire de cette ville un lieu cosmopolite « où se retrouvent des personnes d'origines très diverses, latino-américaines, européennes, africaines, asiatiques »⁸. Ainsi, depuis 2011, un atelier est animé par un groupe de Mexicains installés dans la région et qui profitent du passage régulier de pratiquants reconnus au Mexique. À partir de 2014, les « Rencontres de *jaraneros* en Europe » ont eu lieu chaque année à Paris et sont organisées dans le but de réunir les différents pratiquants résidant sur le continent et de les mettre en relation. D'autres rencontres de ce type ont également vu le jour à Toulouse, Berlin, Freiburg, Bruxelles, Bologne et des *fandangos jarochos* sont régulièrement organisés dans ces localités et d'autres grandes villes cosmopolites qui accueillent des pratiquants (Leipzig, Strasbourg, Grenade, Madrid, etc.).

Différente des États-Unis, l'implantation du *son jarocho* en Europe ouvre un nouvel espace de circulation des musiciens de part et d'autre de l'Atlantique et contribue à le définir comme une pratique transnationale. On verra en même temps, à partir d'une analyse de deux scènes locales, que le processus de déblanchiment amorcé dans les années 1980 au Mexique par le mouvement *jaranero* prend des formes bien différentes selon qu'il insiste sur une définition ethno-régionaliste ou afro-centrée de la pratique, comme à Los Angeles, ou sur une définition construite sur l'idée de métissage comme à Toulouse.

8 Voir le site Internet Diógenes, consulté le 15/08/2016. URL : <https://diogenesbcn.wordpress.com/propuestas>

« Jarochos et jaraneros ». Les deux faces du *son jarocho* à Los Angeles

Comme l'a bien montré Balcomb (2012) dans un travail ethnographique centré sur le *son jarocho* à Los Angeles, cette aire métropolitaine se caractérise par la coprésence de deux groupes de pratiquants qui font un usage très différent de ce genre musical et festif, les « jarochos » et les « jaraneros ». Le premier est composé prioritairement de migrants originaires de Veracruz pour qui, jouer et écouter cette musique est une manière de se connecter avec les traditions de leur terre d'origine et construire une communauté ethno-régionale composée de personnes provenant de cette même partie du Mexique et, pour la plupart, récemment arrivées aux États-Unis (Alarcón Acosta *et al.*, 2012). Le second groupe est composé de jeunes chicanos qui se sont approprié la jarana et les fandangos comme instruments de lutte contre le néolibéralisme, privilégiant les valeurs de la communauté à la compétition entre les individus et connectés au mouvement zapatiste et altermondialiste.

Comme on l'a vu, Los Angeles est une ancienne terre d'accueil du *son jarocho*. Dès la fin des années 1940, la formation de groupes de *son* blanc composés de musiciens originaires de Veracruz et capables de répondre aux formats imposés par l'industrie du disque, du cinéma, du spectacle et de la radiodiffusion s'est multipliée. Installés dans la ville de Mexico, des formations musicales telles que Los Costeños de Andrés Huesca ou Conjunto Medellín de Lino Chávez ont commencé à visiter régulièrement les États-Unis au cours de tournées plus ou moins longues et à diffuser leurs enregistrements (Figuerola Hernández, 2014 : 55). À partir de ces visites de plus en plus régulières, des groupes locaux ont commencé à se former, à l'instar du Conjunto Papaloapán et du Conjunto Alvarado, puis du Conjunto Alma Grande, du Conjunto Hueyapan, du Conjunto Jardín ou du groupe Son Mestizo. Les musiciens qui ont composé ces groupes n'étaient pas toujours eux-mêmes originaires de Veracruz, mais ils ont créé autour d'eux une communauté de migrants provenant de cette région. Celle-ci se retrouve à diverses occasions pour « célébrer la communauté » au même titre que d'autres groupes de migrants dans les grandes villes cosmopolites qui cherchent à transposer ou à s'inspirer de certaines pratiques culturelles pour les réintroduire dans le milieu où ils vivent. Ainsi, l'organisation depuis 2001 des Rencontres de Jaraneros à Los Angeles sur le modèle des Rencontres de Tlacotalpán contribue à faire de cette région d'origine un pôle de référence identitaire, un lieu magnifié où l'on peut aller se ressourcer et où se vivent certains temps forts de la sociabilité⁹.

Parallèlement à cette histoire du *son* blanc et de la constitution d'une communauté de migrants, Los Angeles est aussi le lieu où, avec le développement du mouvement chicano dans les années 1970 et la valorisation d'une identité spécifique, l'appropriation de cette pratique va progressivement conduire à une définition plus politique, moins centrée sur sa dimension ethno-régionale que sur une vision racialisée.

9 Sur cette question, voir le numéro de la Revue Européenne des Migrations Internationales coordonné en 2000 par Hily et Meintel (2000) et intitulé *Fêtes et rituels dans la migration*. Sur cette même thématique, voir également Guss (2000), ou encore Rinaudo *et al.* (2007).

Comme cela a été bien documenté, l'émergence du mouvement chicano dans le sud-ouest des États-Unis a d'abord été marquée par la grève des travailleurs agricoles dirigée par Cesar Chávez en 1965, puis par des formes d'expression d'un héritage ethnique. Après la Seconde Guerre mondiale, les personnes d'ascendance mexicaine nées aux États-Unis se sont trouvées confrontées aux discriminations raciales et aux préjugés racistes. Tout comme d'autres groupes racialisés, ces citoyens ont pris conscience de leur statut de groupe minoritaire stigmatisé au sein de la société américaine et se sont engagés dans une lutte pour ne pas se laisser définir négativement par le groupe majoritaire. Comme le souligne Foley (2014, 149), « ils voulaient décider par eux-mêmes et selon leur propre perspective ce que signifiait être Américain, et montrer aux "Anglo-Américains protestants" qu'ils ne seraient pas en paix tant que l'Amérique ne reconnaîtrait pas leurs besoins et leurs aspirations ».

Dans ce contexte, les questions culturelles et politiques ont commencé à prendre de l'importance. Né à la fin des années 1960, le *Chicanismo* en tant que mouvement identitaire impulsé par la jeunesse mexicano-américaine a construit un discours nationaliste centré sur le mythe du retour à Aztlán, à savoir à cette terre supposément située dans le sud-ouest du territoire actuel des États-Unis et d'où seraient parties les tribus migrantes aztèques avant de s'établir à Tenochtitlan, l'actuelle ville de Mexico (García, 1997). Avec ce mouvement, de nombreux artistes chicanos ont cherché à rendre manifeste cet héritage précolombien en incorporant des représentations aztèques dans leurs productions.

Dans les années suivantes, deux éléments ont contribué à affaiblir le cadrage précolombien du mouvement chicano centré sur la Raza de Bronce¹⁰. D'une part, avec l'émergence d'organisations politiques inscrites dans le paysage national étasunien comme le National Council of La Raza et l'expansion des migrants mexicains sur l'ensemble du territoire national, le *chicanismo* focalisé sur le mythe d'Aztlán a commencé à perdre de son sens pour les nouvelles communautés chicanos forgées dans des villes souvent très éloignées de cette putative terre ancestrale des Aztèques. D'autre part, les années 1990 ont été marquées aux États-Unis par le développement d'un marketing ciblant la minorité latino, contribuant ainsi à la faire exister comme une catégorie de consommateurs sur le marché nord-américain (Davila, 2001) et à participer d'un processus de marchandisation de l'ethnicité caractéristique de l'essor du néolibéralisme (Comaroff et Comaroff, 2009). Dans ce contexte, l'imagerie centrée sur la racine précolombienne valorisée par le *chicanismo* est devenue un argument de vente mis en avant dans les publicités adressées aux latinos (Davila, 2001), et la scène artistique chicano s'est trouvée dépossédée de son discours de résistance contre-hégémonique.

L'examen de la scène musicale chicano de Los Angeles confirme cette analyse en même temps qu'elle permet de comprendre les conditions d'émergence du *son jarocho* et le nouveau souffle que cette pratique a impulsé à ce mouvement. Ainsi, dans un article portant sur la scène musicale du *Greater Eastside* de Los Angeles, Viesca (2004) montre comment, au début des années 1990, les musiciens ont contribué à l'émergence de nouvelles formes de résistance, plus

¹⁰ Voir le *Plan Espiritual de Aztlán*, adopté par la First National Chicano Liberation Youth Conference, Denver, Colorado, 1969.

à même de lutter contre les effets négatifs de la nouvelle économie. À cette époque, de nombreux groupes continuaient à rendre manifeste l'héritage précolombien. C'est le cas de *Ollín*, un groupe de punk rock créé en 1994 et dont le nom signifie mouvement en nahuatl; de *Ozomatli*, un groupe de fusion fondé en 1995 dont le nom vient aussi du nahuatl, et fait référence au singe dans le calendrier aztèque; de *Quinto Sol*, autre groupe de fusion, né en 1994, et dont le nom renvoie à la création de l'univers selon la cosmologie aztèque; ou encore de *Quetzal*, groupe de rock fondé en 1994 à partir du prénom de son fondateur, Quetzal Flores, terme nahuatl désignant un oiseau considéré comme sacré par les civilisations aztèque et maya. C'est le cas également de *Aztlán Underground*, un groupe de hip-hop créé en 1989 et dont le nom fait référence au territoire originel supposé des Aztèques. Dans un entretien, le leader du groupe déclarait à propos de cet ancrage indigène :

« En 1988, lorsqu'on a commencé à s'intéresser à des groupes nationalistes noirs dans le milieu hip-hop tels que Public Enemy et BDP (Boogie Down Productions), on a été touchés par leur message et on a pris conscience que notre peuple n'avait rien vers quoi se tourner et qu'on avait été contraint d'adopter la culture dominante, la culture de Iztac [couleur blanche en nahuatl]. Donc, on a voulu rompre avec ces visions de nous comme des illégaux et affirmer les racines et l'identité autochtone de notre peuple. »
(Viesca, 2004 : 729)

Plus tard, dans les années 2000, suite aux échanges entre les chicanos et les musiciens du mouvement jaranero et à l'émergence d'un nouveau discours contre-hégémonique ancré dans l'histoire de l'esclavage et des résistances ordinaires au Mexique (Díaz-Sánchez et Hernández, 2013; Hernández, 2014), les usages du *son jarocho* vont contribuer à façonner une nouvelle scène chicano. Comme le souligne Sánchez-Tello :

« S'identifier comme jaranero est un acte politique lié à l'activisme libéral et aux actions radicales de solidarité avec ceux qui sont en lutte, que ce soit dans les mouvements en faveur des droits des immigrants, dans les mouvements féministes, dans les manifestations contre les violences policières ou pour le maintien de l'héritage culturel pris sous la pression de la culture anglo-américaine et des hiérarchies sociales. »
(Sánchez-Tello, 2012 : 57)

Et c'est bien désormais à partir d'une opération de cadrage¹¹ comme « afro-mexicain » que l'activisme chicano des musiciens est pensé, faisant de Gaspar Yanga, leader africain d'une communauté d'esclaves fugitifs réfugiés dans les hautes terres de Veracruz au XVI^e siècle, le nouveau symbole de résistance afro-mexicaine contre la société dominante anglo-américaine (Cardona et Rinaudo, 2017). En effet, si le groupe Quetzal a été fondé en 1994 à partir d'un nom renvoyant au monde précolombien, le discours de son fondateur établit clairement depuis le début des années 2000 le lien entre sa musique et les luttes culturelles menées par les esclaves africains dans les Amériques. Comme il le racontait en novembre 2003 :

11 Selon Goffman (1974), les cadres de l'expérience sont des opérations de cadrage qui organisent la configuration et la signification des activités. Ces opérations permettent de donner du sens à des événements ou à des occurrences, d'organiser l'expérience et de guider l'action (Benford et Snow, 2000).

« On a joué récemment dans le Kentucky dans le cadre d'une conférence académique portant sur l'influence qu'a eue la culture noire dans les Amériques. Un des conférenciers a souligné le fait que, bien que l'esclavage fut une entreprise démente et génocidaire, la culture noire a survécu et a prospéré. C'est ça le son. Les esclaves avaient des percussions, les Espagnols les ont interdites. Les esclaves ont dit, "All right, fuck you. On va les faire avec nos pieds"¹², et ils ont créé cette musique extraordinaire. Cela montre toute la richesse des hommes. La résilience humaine sera toujours la plus forte. »¹³

De même, Cesar Castro, musicien né à Veracruz et installé à Los Angeles analyse en ces termes l'émergence du thème de la résistance africaine dans la narration des groupes de la scène chicano :

« - Les chicanos s'intéressent beaucoup à l'histoire de Yanga à Veracruz, les chicanos, quand ils s'intéressent au son jarocho, au phénomène du fandango, ils s'intéressent à cet aspect de résistance.

- De résistance à l'esclavage ?

- C'est ça ! ici ce thème fait sens, parce qu'il permet de mieux s'identifier [...] c'est quelque chose qui est très attractif. »

(Entretien avec Cesar Castro, Los Angeles, juillet 2014)

Ainsi, ce qui fait sens du point de vue des musiciens chicanos, c'est que cette pratique musicale est celle qui permet le mieux, dans le contexte actuel, d'affronter politiquement les prétentions de la « culture blanche » en se situant dans un rapport de race polarisé (blanc/non blanc), ce qu'illustrent bien les propos de Marco Amador, fondateur du groupe *Chicano Son* à Los Angeles :

« Espérons que continuent les activités de ces groupes qui commencent à considérer la jarana et la culture mexicaine comme quelque chose de quotidien, parce qu'au final, c'est ça, c'est une résistance contre la suprématie blanche, contre la culture américaine et sa manière de tenter d'effacer ce que nous sommes... cela aurait pu se faire à partir d'autres musiques traditionnelles, mais c'est venu avec le son jarocho, sans doute parce que c'est plus populaire, parce que ça peut se transmettre facilement, et parce que c'est une pratique communautaire. » (Entretien avec Marco Amador, Los Angeles, juillet 2014)

Et c'est encore l'inscription politique dans ce rapport de race qui prévaut lorsque le même Marco Amador déplore, faisant allusion au groupe *Las Cafeteras* issu des ateliers de *son* de East Los Angeles, que certains jeunes musiciens chicanos sont en train de se perdre en se livrant aux « managers blancs » qui sont là pour les exploiter commercialement :

« On ne peut pas se vendre ainsi, il faut se protéger comme on protège les expressions traditionnelles à Veracruz... cela ne veut pas dire que nous devons jouer comme les jarochos, mais que notre expression de quartier, de la communauté ne doit pas être vendue à l'industrie, à la télé, au manager blanc qui n'est pas de ce quartier. »

(Entretien avec Marco Amador, Los Angeles, juillet 2014)

¹² Contrairement au *son* cubain, dans le *son* jarocho, les percussions sont effectuées par les danseurs qui accompagnent la musique en frappant des pieds sur une estrade en bois.

¹³ Gustavo Arellano, « Have Jarana, Will Travel: Quetzal Find Success Making Money for Others », *OC Weekly*, 27/11/2003 [en ligne] consulté le 15/07/2016. URL : <https://ocweekly.com/have-jarana-will-travel-6425430/>

En d'autres termes, la polarisation raciale est, dans le contexte étasunien, une manière efficace de construire un discours de résistance anticapitaliste. Comme le soulignait le leader du groupe *Aztlán Underground*, ne pas avoir un héritage à partir duquel s'exprimer, c'est se voir assimiler à la culture dominante, c'est se retrouver du côté de la culture blanche, du côté de *Iztac*. De ce point de vue, alors que la référence à la Mésoamérique précolombienne perdait de son potentiel contre-hégémonique, l'héritage africain est apparu comme une alternative. Renforcé par l'efficacité du fandango comme outil de mobilisation collective et de construction communautaire, ce cadrage afro-mexicain de l'activisme chicano a consisté à mobiliser des éléments de l'histoire locale du foyer d'origine de cette pratique pour les ériger en symboles de résistance « afro-mexicaine ».

« *Son jarocho a Tolosa* »¹⁴

L'histoire de l'implantation du *son jarocho* à Toulouse est très différente de celle de Los Angeles. Il faut dire que le phénomène migratoire en provenance du Mexique n'est ni du même ordre ni de la même ampleur. Toulouse est une ville multiculturelle du Sud-Ouest de la France, caractérisée par une forte immigration d'origine espagnole, portugaise et en provenance des anciennes régions de l'empire colonial français (pays du Maghreb, de l'Afrique occidentale, de l'Asie du Sud-Est), par un cosmopolitisme étudiant qui n'a fait que se renforcer depuis l'entre-deux-guerres, par l'empreinte importante laissée par l'histoire des réfugiés espagnols et l'effervescence qui s'en est suivi, mais aussi par son quartier de centre-ville, Arnaud-Bernard, « emblème d'une ville mosaïque », « enclave méditerranéenne longtemps repère des insoumis, des étudiants sans le sou, des fêtards invétérés » (Touhami, 2007).

Mais si Toulouse est une ville d'immigration et une cité universitaire de toute première importance en France, d'un point de vue quantitatif l'immigration et les mobilités étudiantes en provenance d'Amérique latine restent des phénomènes marginaux (Campus France, 2012; Teulière, 2010). C'est donc là encore, comme ailleurs en Europe, autour de trajectoires singulières, de rencontres amoureuses suite à des voyages, de séjours d'études doctorales ou d'installations temporaires d'enfants de couples franco-mexicains qu'une petite scène locale s'est constituée ces dernières années autour du *son jarocho*. Jusqu'alors, la ville était surtout connue comme un haut lieu de scènes musicales engagées dans des expériences citoyennes à l'instar des activités menées par le groupe Zebda et le Tactikollectif (Gaulier, 2014), ou des initiatives du mouvement occitan de la *linha Imaginòt* autour du groupe Fabulous Trobadour (Mazerolle, 2008).

Dans ce contexte, le développement ces dernières années d'une scène musicale autour du *son jarocho* participe de la reformulation locale d'une critique artiste (Boltanski et Chiapello, 1999) qui, comme cela avait déjà été exprimé par les principaux acteurs de la scène Troubamuffin liée au mouvement

¹⁴ *Tolosa* est le nom de la ville orthographié en occitan, utilisé comme tel par le mouvement occitan et repris par les pratiquants de *son jarocho*. « *Son jarocho a Tolosa* » est le sous-titre des flyers de Grifolklor, premier groupe à avoir implanté cette pratique dans la région. C'est aussi le titre d'un article présentant la démarche locale des pratiquants de cette ville dans la revue mexicaine *La Manta y La Raya* (Jarero Castillo, 2016).

occitan (Bordreuil *et al.*, 2003), fait du manque de folklore la source d'une incertitude constitutive d'un malaise et le fondement d'une action collective et coopérative valorisée comme mode d'affranchissement du néolibéralisme. Ainsi, le fandango jarocho et les ateliers gratuits organisés chaque semaine dans le but « *de s'aider mutuellement à connaître le répertoire musical et les codes du fandango* »¹⁵ se sont déployés dans la ville comme autant d'expériences collaboratives répondant à une demande de refolklorisation.

C'est ainsi que s'est fondé en 2007, non sans autodérision, le groupe *Grifolklor*¹⁶, comme une manière de se rapprocher des rythmes traditionnels d'Amérique latine et en particulier du *son jarocho* du fait de sa capacité mobilisatrice et coopérative, mais aussi de son caractère festif associé localement à une « culture latino » (García, 2012 : 107). Parti de quelques étudiants ayant fréquenté les Lycées français du Mexique et du Guatemala, engagés politiquement sur la base de « *valeurs d'égalité, d'insoumission, de solidarité et de changement* »¹⁷ et impliqués dans un programme radio¹⁸ visant à introduire les problématiques de l'Amérique latine dans la sphère publique alternative toulousaine (Lazareno, 2011), le groupe a rapidement créé une dynamique autour d'un répertoire traditionnel. Comme l'explique l'un des membres :

« On a commencé à aller vers une musique plus traditionnelle... on a abandonné les instruments électriques et on a ramené un requinto du Mexique... On a tous été envoutés par le son jarocho. [...] Cette musique est un véhicule de lien social, c'est un facteur d'ancrage, d'attachement à la ville. » (Entretien avec Gerónimo Díaz, Toulouse, octobre 2014)

Rapidement, cette dynamique a contribué à agréger des personnes de différentes origines, notamment autour d'un atelier régulier d'apprentissage collectif et coopératif de ce répertoire musical. D'abord nommé *Pata de ganso*, il a ensuite pris le nom de *Mano y vuelta* et a commencé à se produire dans les espaces publics du centre-ville, les bars associatifs, les festivals de la région et dans des fêtes privées. De là, sont sorties de nombreuses expérimentations musicales réalisées avec des musiciens faisant partie d'autres groupes minoritaires dans la ville et se reconnaissant dans cette démarche menée autour de répertoires traditionnels. Les pratiquants du *son jarocho* ont été intégrés à « la famille », comme le raconte Violeta Jarero, jeune musicienne originaire de Guadalajara au Mexique qui a rejoint le groupe en 2011 et qui anime désormais l'atelier *Mano y vuelta* :

« J'ai pu remarquer que parmi les gens qui font de la musique à Toulouse, il y a par exemple beaucoup de Maghrébins qui s'identifient à ce que l'on fait et à notre musique, qui n'est pas sans ressemblance avec la leur... et lorsqu'ils l'écoutent, ils se sentent immédiatement "partie prenante". Immédiatement, ils te disent "la famille, la famille",

15 Entretien avec Violeta Jarero à Toulouse en octobre 2014.

16 Comme l'explique García (2012 : 101) dans un travail ethnographique sur le groupe, « Grifolklor est la contraction entre "Grifo" et "Folklore". Un grifo est une expression mexicaine argotique pour qualifier quelqu'un qui a fumé beaucoup d'herbe, qui est "perché à la marijuana". Le nom du groupe porte ainsi directement la marque de la créativité, par le mélange entre un folklore et une façon de le détourner ».

17 Entretien avec Álvaro Ruiz et Christelle Lazareno à Toulouse en octobre 2014.

18 Programme Fréquence latine de Radio Mon País.

c'est toujours le même discours : "bon on ne vient pas du même endroit, mais, t'es française toi ? Non, t'es pas française ? Du coup, toi tu es la famille". Ça, ce sont surtout ceux du Maghreb. Il y a aussi ceux qui font du rebetiko, qui eux n'utilisent pas cette expression, mais qui disent "nous faisons une musique d'exclus", ce qui revient au même, nous sommes dans la même situation d'oppression et de domination. Cela m'a permis de prendre conscience que tous ces gens qui viennent d'ailleurs ou qui ont des origines étrangères, même s'ils sont franco-quelque chose ou qu'ils ont grandi ici, ils se sentent proches de tous ceux qui ont vécu une situation de domination dans leur pays, qui sont originaires de pays qui sont périphériques. Tous ceux qui viennent du centre ne sont pas considérés à priori comme faisant partie de "la famille", et je ne sais pas si pour certains ils ne sont pas un peu considérés comme l'ennemi.»
(Entretien avec Violeta Jarero, Toulouse, juillet 2016)

Cette intégration du *son jarocho* de Toulouse à «la famille» se donne également à voir du côté des activités organisées par le groupe, à l'instar de la *Rencontre De Ida y Vuelta* qui a eu lieu en octobre 2014. Pensée comme un événement permettant à un public large de se rapprocher du *son jarocho* à partir d'une triple approche, académique, pédagogique et artistique, elle a été l'occasion de montrer comment cette pratique culturelle s'inscrivait dans une dynamique plus large. Ainsi, au lieu de présenter des formations de *son jarocho* locales ou invitées comme cela se fait généralement dans les rencontres de *jaraneros*, le programme artistique proposait des performances scéniques des différentes musiques de tradition orale présentes à Toulouse : occitane, chaâbi et arabo-andalouse, rebetiko, musique gnawa et *son jarocho*. Et au moment de jouer avec leur formation de *son jarocho* désormais dénommé *La Polvadera*, les membres du groupe ont choisi de présenter un projet «gnawa-rocho» réalisé avec le groupe de musique gnawa invité. De cette manière, les organisateurs rendaient manifeste sur la scène toulousaine que ce qui compte pour eux n'est pas tant la promotion d'une scène locale du *son jarocho* que l'inscription de cette pratique dans un ensemble cohérent d'expressions culturelles faisant pleinement sens pour les acteurs sociaux subalternes de la ville et proposant de ce fait des ressources d'identification qui échappent à l'emprise des pouvoirs établis (Oriol, 2000 : 133). Ici, le *fundango jarocho*, aux côtés d'autres formes d'expressions culturelles spontanées et incontrôlées, apporte des définitions collectives de soi liées à une réappropriation de l'usage du corps et à une libération des codes poétiques qui affrontent le mépris, voire la répression officielle telle qu'elle passe, notamment, par les tentatives d'expulsion de ces expressions créatives des espaces publics du centre-ville de Toulouse.

En d'autres termes, dans le contexte toulousain, ce n'est pas tant, comme pour les chicanos de Los Angeles, le cadrage «afro-mexicain» de la pratique qui est mis en saillance pour être érigé en symboles de résistance, que le métissage populaire de la périphérie, présent dans les différentes traditions orales des exilés, des étrangers, des marginalisés, et dont les expressions spontanées maintiennent une certaine autonomie par rapport au centre, aux pouvoirs institués, politiquement ou commercialement. D'un côté, une définition de la pratique se situant dans un rapport de race, quitte à devoir repenser entièrement le cadrage sur lequel celui-ci s'appuie — de Aztlán à Yanga (Cardona et Rinaudo, 2017) — pour organiser l'expérience et guider l'action collective; de l'autre, une inscription de cette pratique dans une définition collective des rapports entre centre et périphérie, dans une critique de la colonialité du pouvoir (Quijano,

2000) telle qu'elle prend sens pour les migrants inscrits dans les hiérarchies ethno-raciales des villes cosmopolites en Europe.

Conclusion

Dans cet article, nous nous sommes intéressés aux liens entre les mobilités, les définitions de pratiques culturelles et le travail de frontière par lequel les différences sont produites, organisées, maintenues, brouillées dans différents contextes d'implantation. L'étude du *son jarocho*, pratique musicale populaire dont les premières traces remontent au XVII^e siècle dans la région de Veracruz, nous a permis de mieux comprendre comment la circulation de cette pratique entre le Mexique, les États-Unis et l'Europe n'était pas liée uniquement à des expériences migratoires, mais à toutes sortes de mobilités de personnes : tourisme culturel, mobilités étudiantes, déplacements temporaires et séjours de courte durée de pratiquants ou d'instructeurs, etc. De ce point de vue, nos analyses invitent à s'intéresser à la manière par laquelle la circulation des pratiquants façonne les valeurs attribuées à la mobilité. On le voit par exemple lorsque les voyages aux sources de la pratique pour les amateurs ou les déplacements de musiciens de Veracruz dans les lieux de nouvelles implantations aux États-Unis et en Europe procurent un surcroît de légitimité vis-à-vis de ceux qui ne peuvent pas faire valoir cette expérience de la mobilité. Cela permet également d'aborder de manière critique la distinction souvent prise pour acquise entre la « migration » désirée, mais pas toujours bien accueillie des subalternes et la « mobilité » désirée et bien accueillie des personnes hautement qualifiées. En d'autres termes, cette recherche contribue à interroger « les mécanismes sociaux par lesquels la mobilité est légitimée ou délégitimée » (Faist, 2013 : 1643).

Au-delà de cette première considération, cette analyse de la circulation et des formes d'appropriation du *son jarocho* dans différents lieux d'implantation insiste sur la définition des pratiques culturelles dans les activités de marquage des frontières. Elle interroge les activités par lesquelles telle ou telle définition de la pratique s'impose comme légitime dans un contexte donné, et montre comment ces définitions comptent ou non dans la manière de s'identifier comme des groupes sociaux, ethnicisés, racialisés, ethno-régionalisés, plus ou moins stables et plus ou moins fermés. Ainsi, à Los Angeles, la frontière catégorielle entre le « *son blanc* » des « jarochos » et le « *son afro-mexicain* » des « jaraneros » ou « chicanos » marque une distinction entre deux groupes qui partagent un même goût pour cette pratique, mais qui l'inscrivent dans deux filiations différentes : celle du nationalisme culturel mexicain et de la folklorisation du « jarocho vêtu de blanc » à partir de laquelle des familles migrantes originaires de Veracruz expriment une ethnicité symbolique; celle du mouvement chicano et de sa connexion récente à l'histoire de l'esclavage, de la rébellion et de la résistance afro-mexicaine, à partir de laquelle la frontière raciale entre blancs et non blancs est entretenue. À Toulouse, c'est cette fois une définition du *son jarocho* comme une musique métisse, populaire et subversive, au même titre que d'autres « musiques d'exclus » présentes dans la ville, qui permet de marquer une opposition entre un nous, « la famille », les « subalternes », ceux qui viennent des pays périphériques, et un eux, les « Français », « ceux qui viennent du centre » et qui ne sont pas considérés comme « la famille ».

Dans les termes de Rogers Brubaker retraçant le travail d'Andreas Wimmer, il est possible de conclure cette analyse en soulignant combien les activités de définition de pratiques culturelles marquées par une forte mobilité transnationale permettent de mieux comprendre comment et pourquoi « l'ethnicité fait sens à différents degrés et de différentes manières dans différents contextes historiques et sociaux » (Wimmer, 2013 : 805).

Références bibliographiques

Alarcón Acosta Rafael, Escala Rabadán Luis y Odgers Ortiz Olga (2012) *Mudando el hogar al Norte. Trayectorias de integración de los inmigrantes mexicanos en Los Angeles Tijuana, B. C.*, El Colegio de la Frontera Norte, 412 p.

Balcomb Hannah (2012) Jaraneros and Jarochoas: *The Meanings of Fandangos and Son Jarocho in Immigrant and Diasporic Performance*, UC Riverside Electronic Theses and Dissertations, UC Riverside, 137 p.

Benford Robert D. and Snow David A. (2000) Framing process and social movements: An overview and assesment, *Annual Review of Sociology*, 26, pp. 611-639.

Boltanski Luc et Chiapello Ève (1999) *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 843 p.

Bommes Michael and Thranhardt Dietrich (2010) *National Paradigms of Migration Research*, Osnabrück, Institut für Migrationsforschung und Interkulturelle Studien, 325 p.

Bordreuil Jean-Samuel, Sage Raphael et Suzanne Gilles (2003) *Marseille et ses moments musicaux : ville et scène musicale*, Rapport final pour le Programme Interministériel de recherche : « Culture, Ville et Dynamiques Sociales », Transversité, 218 p.

Brubaker Rogers (2014) Beyond ethnicity, *Ethnic and Racial Studies*, 37 (5), pp. 804-808.

Campus France (2012) Étudiants étrangers en mobilité en France : localisation par académies en 2010 dans les universités, *Les notes de Campus France*, 36, 10 p.

Cardona Ishtar (2011) Fandangos de cruce: la reapropiación del son jarocho como patrimonio cultural, *Revista de literaturas populares*, 11 (1), pp. 130-146.

Cardona Ishtar y Rinaudo Christian (2017) Son jarocho entre México y Estados Unidos: definición "afro" de una práctica transnacional, *Desacatos*, 53, pp. 20-37.

Comaroff John L. and Comaroff Jean (2009) *Ethnicity, Inc.*, Chicago, The University of Chicago Press, 234 p.

Cruz Carretero Sagrario (2005) Yanga and the Black Origins of Mexico, *The Review of Black Political Economy*, 33 (1), pp. 73-77.

Davila Arlene (2001) *Latinos Inc. The Marketing and Making of a People*, Berkeley, University of California Press, 287 p.

Delgado Calderón Alfredo (2004) *Historia, cultura e identidad en el Sotavento*, México, Conaculta, 307 p.

- Díaz-Sánchez Micaela and Hernández Alexandro** (2013) The Son Jarocho as Afro-Mexican Resistance Music, *The Journal of Pan African Studies*, 6 (1), pp. 187-209.
- Faist Thomas** (2013) The mobility turn: a new paradigm for the social sciences?, *Ethnic and Racial Studies*, 36 (11), pp. 1637-1646.
- Faulconbridge James and Hui Allison** (2016) Traces of a mobile field: ten years of mobilities research, *Mobilities*, 11 (1), pp. 1-14.
- Figueroa Hernández Rafael** (2014) *El son jarocho en los Estados Unidos de América. Globalizaciones, migraciones e identidades*, Tesis para obtener el grado de Doctor en Historia y Estudios Regionales, Universidad Veracruzana, Xalapa (Ver.), 321 p.
- Foley Neil** (2014) *Mexicans in the Making of America*, Cambridge, Mass., The Belknap Press of Harvard University Press, 368 p.
- García Anaïs** (2012) «*Tanto que no sabes...*» (Re)présentations de soi d'un groupe de Latino-américains en situation migratoire à Toulouse, Mémoire de Master 2 en anthropologie sociale et historique, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 128 p.
- García de León Antonio** (2006) *Fandango. El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*, México D.F, Conaculta, 312 p.
- García de León Antonio** (1992) El Caribe afroandaluz: permanencia de una civilización popular, *La Jornada Semanal*, 135, pp. 27-33.
- García M. Ignacio** (1997) *Chicanismo: The Forging of a Militant Ethos among Mexican Americans*, Tucson, University of Arizona Press, 175 p.
- Gaulier Armelle** (2014) *Zebda, Tactikollectif, Origines Contrôlées : la musique au service de l'action sociale et politique à Toulouse*, Thèse en Science politique, Toulouse, Université de Bordeaux, 501 p.
- Glick Schiller Nina and Salazar Noel B.** (2013) Regimes of Mobility Across the Globe, *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 39 (2), pp. 183-200.
- Goffman Erving** (1974) *Frame Analysis*, New-York, Harper, 586 p.
- González Martha** (2009) *Zapateado Migrations: African Presence, Migration, Metamorphosis, and Manifestation in Performance*, Society of Ethnomusicology Conference, Mexico City, 22, novembre.
- Guss David M** (2000) *The festive state. Race, ethnicity and nationalism as cultural performance*, University of California Press, 254 p.
- Hernández Alexandro** (2014) *The Son Jarocho and Fandango Amidst Struggle and Social Movements: Migratory Transformation and Reinterpretation of the Son Jarocho in La Nueva España, México, and the United States*, PhD in Ethnomusicology, UCLA, Los Angeles, 286 p.
- Hernández-León Rubén et Zúñiga Víctor** (2006) El nuevo mapa de la migración mexicana en Estados Unidos: el paradigma de la Escuela de Chicago y los dilemas contemporáneos en la sociedad estadounidense, *Estudios Sociológicos*, 24 (1), pp. 139-165.
- Hily Marie-Antoinette et Meintel Deirdre** (2000) Fêtes et rituels dans la migration, *Revue Européenne des Migrations Internationales*, 16 (2), pp. 7-190.

Hui Allison (2016) The boundaries of interdisciplinary fields: Temporalities shaping the past and future of dialogue between migration and mobilities research, *Mobilities*, 11 (1), pp. 66-82.

Jarero Castillo Violeta (2016) ¡El son jarocho a Tolosa!, *La Manta y La Raya*, 2, pp. 26-30.

Lazareno Christelle (2011) *Introduire l'Amérique latine dans la sphère publique alternative toulousaine : une revendication culturelle et politique?*, Mémoire de Master 2 en sociologie politique des représentations et expertise culturelle, Toulouse, IEP de Toulouse.

Loza Steven (1992) From Veracruz to Los Angeles: The Reinterpretation of the "Son Jarocho", *Latin American Music Review*, 13 (2), pp. 179-194.

Martiniello Marco, Puig Nicolas et Suzanne Gilles (2009) Éditorial : créations en migrations, *Revue Européenne des Migrations Internationales*, 25 (2), pp. 7-11.

Mazerolle Valérie (2008) *La chanson occitane 1965-1997*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux.

Miranda Alejandro (2016) Continuity, Change and the Circulation of Social Practices, *Topics - The Occasional Papers*, Institute for Culture and Society, 7 (1).

Oriol Michel (2000) La chanson populaire comme création identitaire : le Rebetiko et le Raï. De la transgression locale à la reconnaissance mondiale, *Revue Européenne des Migrations Internationales*, 16 (2), pp. 131-142.

Pérez Mario (2003) Las redes sociales de la migración emergente de Veracruz a los Estados Unidos, *Migraciones Internacionales*, 2 (1), pp. 136-160.

Pérez Montfort Ricardo (2007) El "negro" y la negritud en la formación del estereotipo del jarocho durante los siglos XIX y XX, *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*, México, CIESAS, pp. 175-210.

Pérez Montfort Ricardo (2003) *Estampas de nacionalismo popular mexicano. Diez ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, México, CIESAS, 237 p.

Pérez Montfort Ricardo (2002) Testimonios del son jarocho y el fandango: Apuntes y reflexiones sobre el resurgimiento de una tradición regional hacia finales del siglo XX, *Antropología: Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, 66, pp. 81-95.

Quijano Aníbal (2000) Coloniality of Power and Eurocentrism in Latin America, *International Sociology*, 15 (2), pp. 215-232.

Rinaudo Christian (2016) Son jarocho entre Mexique, États-Unis et Europe. Acteurs, circuits et enjeux de la patrimonialisation réticulaire d'une pratique culturelle transnationale, *Autrepart*, 78-79 (2-3), pp. 183-199.

Rinaudo Christian, Baby-Collin Virginie, Cunin Elisabeth, Grésillon Boris et Dorier-Apprill Elisabeth (2007) Fêter, in Elisabeth Dorier-Apprill et Philippe Gervais-Lambony Éd., *Vies citadines*, Paris, Belin, pp. 171-190.

Sánchez-Tello George B. (2012) *Jaraner@: Chicana/o Acculturation Strategy*, California State University, Northridge, 96 p.

Teulière Laure (2010) *Histoire des immigrations en Midi-Pyrénées, XIXe-XXe siècles*, Portet-sur-Garonne, Nouvelles Éditions Loubatières, 176 p.

Touhami Slimane (2007) Arnaud-Bernard ou quand l'Autre fait la ville, *Les Cahiers de Framespa*, 3.

Vaillant Anaïs (2013) «*La batucada des gringos*». *Appropriations européennes de pratiques musicales brésiliennes*, Thèse en Anthropologie, Aix-Marseille Université, 444 p.

Viesca Victor Hugo (2004) The Battle of Los Angeles: The Cultural Politics of Chicana/o Music in the Greater Eastside, *American Quarterly*, 56 (3), pp. 719-739.

Wimmer Andreas (2013) *Ethnic Boundary Making. Institutions, Power, Networks*, Oxford, New York, Oxford University Press, 304 p.

Wimmer Andreas and Glick Schiller Nina (2002) Methodological Nationalism and Beyond: Nation-State Building, Migration and the Social Sciences, *Global Networks*, 2 (4), pp. 301-334.

Christian Rinaudo

Circulation de pratiques culturelles et frontières ethniques : le *son jarocho* entre Veracruz, Los Angeles et Toulouse

Les récents travaux inscrits dans le champ des *mobility research* ont mis l'accent sur les liens entre circulation des pratiques culturelles et mobilité des pratiquants. À partir d'une analyse du *son jarocho*, musique de tradition orale originaire de Veracruz au Mexique et implantée aux États-Unis et en Europe, cet article examine les effets de la circulation de cette pratique et de ses pratiquants sur les processus de définition de celle-ci et sur l'activité de marquage des frontières par laquelle la différence est socialement produite et organisée. L'étude de deux scènes locales, Los Angeles et Toulouse, permet d'interroger les activités de définition de la pratique dans des contextes donnés et montre comment ces définitions comptent ou non dans la manière de s'identifier comme des groupes sociaux, ethnicisés, racialisés, ethno-régionalisés.

Mobility of Cultural Practice and Boundary Work: *Son Jarocho* between Veracruz, Los Angeles and Toulouse

Recent studies in mobilities research highlight the ties between the circulation of cultural practices and practitioners' mobility. On the basis of analysis of *son Jarocho*, music of oral tradition from Veracruz, Mexico, established in the United States and Europe, this article examines the effects of the mobility of this practice and its practitioners on the process of its definition and the boundary work by which "difference" is socially produced and organized. Studying two local scenes, in Los Angeles and Toulouse, makes it possible to examine the activities defining the practice in given contexts to reveal how such definitions count or not in how ethnicized, racialized, ethno-regionalized social groups identify themselves.

Circulación de prácticas culturales y fronteras étnicas: el *son jarocho* entre Veracruz, Los Angeles y Toulouse

Las recientes investigaciones inscritas en el campo de los *mobilities research* hacen hincapiés en los vínculos entre circulación de las prácticas culturales y movilidad de los practicantes. A partir de un análisis del *son jarocho*, música de tradición oral originaria de Veracruz en México y establecida en los Estados Unidos y Europa, este artículo examina los efectos de la circulación de esta práctica y de sus practicantes sobre los procesos de definición de ésta y sobre la actividad de demarcación de las fronteras por la cual se la diferencia es producida socialmente. El estudio de dos escenas locales, Los Ángeles y Toulouse, permite cuestionar las definiciones de la práctica en contextos dados, y muestra cómo estas definiciones cuentan o no en la manera de definirse como grupos sociales, etnicizados, racializados, etno-regionalizados.