

Made in Europe

Études sur la musique populaire rom/tsigane en Europe

{ Aspasia Theodosiou *

« Si l'histoire est écrite par les vainqueurs, alors les Roms ne gagnent jamais que dans la musique. » (Carthwright 2005 : 12)¹

À quoi ressemble l'univers de la musique populaire rom/tsigane européenne² de nos jours ? Comment en parler et le comprendre aujourd'hui d'un point de vue qui met en avant la popularité conditionnelle de toutes les pratiques musicales roms/tsiganes, surtout à l'ère de la reproductibilité de masse ? Les pratiques professionnelles des musiciens populaires roms/tsiganes peuvent-elles servir de scènes pour la « micro-politique » de la représentation ? Quelles sont les difficultés qu'ils rencontrent pour habiter les différents espaces de reconnaissance (Povinelli 2002) ? Enfin, comment ce champ de production culturelle et ses acteurs sont-ils abordés et représentés par les chercheurs locaux qui sont liés à une généalogie académique peut-être différente de celle de leurs homologues du monde anglophone ?



Anthropologue,
Professeure
associée au
Département
des Études
musicales,
Université de
Ioannina (Grèce)

Quelle est la situation de la musique tsigane/rom ?

Encadrer une discussion sur les Gitans/Roms et la musique (populaire) n'est pas une tâche facile, tant sur le plan chronologique que thématique, car on peut facilement se retrouver coincé entre les faits et la fiction. Ce numéro spécial cherche à remettre en question les interprétations établies (populaires et académiques) de la musique rom/tsigane qui sont fondées sur une dichotomie schématique ; cette dichotomie considère d'une part la « musique tsigane » comme un phénomène monolithique. Cette perception, qui peut être perçue comme « l'héritage de la tradition romantique », a été propagée principalement par la littérature (Trumpener 1992) et par des œuvres de musique artistique (Piotrowska 2013, 2012) dans le passé³. Plus récemment, notamment dans les années 1990, et dans ce que Feld (2001 : 189–216, 193–200) appelle « le troisième stade » dans la généalogie de la musique mondiale – un stade caractérisé par l'indigénisation de la pop mondiale et la marchandisation de l'ethnicité (Imre 2008 : 332) –, le cinéma mondial, avec les cas exemplaires des films de Kusturica (*Le Temps des Gitans* et *Chat noir, chat blanc*) et de Gatliif (*Latcho Drom*) mettant en scène des Roms, en est venu à formuler une série de symboles qui ont permis la commercialisation de la musique tsigane sur la scène musicale mondiale. De ce fait, « beaucoup de groupes et de festivals de « musique tsigane » en Occident semblent être sortis de ces films » (Szeman 2009 : 103), tandis que l'Occident est servi principalement par une fusion des catégories « Balkans » et « Tsiganes »,

la musique des seconds étant utilisée pour représenter les premiers (Markovic 2009 : 109–11 ; Szeman 2009 : 100). Depuis, de nombreux événements de « musique tsigane » (caractérisés par des appropriations de la musique tsigane/rom par une sous-culture grandissante de DJ non-roms ou par des genres de fusion hybrides comme le *gypsy punk*⁴) ont fleuri sur tout le continent européen, mais aussi aux États-Unis (Silverman 2012 : 2015). L'introduction par Kamisky (2015) du terme « *New Old Europe Sound* » (le son de la nouvelle vieille Europe) est très pertinente ici, car il désigne un bricolage encore plus récent de styles musicaux roms, klezmer et balkaniques qui occupent la scène mondiale en remplacement du renouveau celtique qui était à son apogée dans les années 1990.

Si l'un des côtés de cette dichotomie schématique semble imposer une compréhension de la « musique tsigane » telle qu'interprétée d'un point de vue externe et une cohérence imaginaire dans les pratiques et les produits musicaux qui sont évidemment chargés de fragmentation et de pluralité, l'autre côté voit la musique tsigane/rom « *comme une constellation de styles et de genres variant régionalement et historiquement* » (Silverman 2012 : 23). En affichant de nombreux styles et genres distincts selon les lieux et l'histoire, les musiques roms partagent souvent peu de choses : « *il n'existe pas de musique rom mondiale ou paneuropéenne. Les Roms constituent une riche mosaïque de groupes qui se distinguent entre eux sur le plan musical.* » (Silverman 2012 : 22, 2007). Dans le même ordre d'idées, Kovalcsik (1990 : 179) attribue l'absence apparente de caractéristiques communes parmi les divers idiomes musicaux créés par les groupes roms à l'assimilation et à l'apparition rapide de nouveaux éléments stylistiques. Cette dernière approche se concentre sur diverses sphères musicales tsiganes/roms, des styles et des répertoires variés, les pratiques et les interprétations musicales de certains groupes roms/tsiganes et leur intégration dans divers contextes nationaux à travers l'Europe ; elle est principalement déployée dans les recherches anthropologiques et ethnomusicologiques récentes et vise à relier les « *sources de la spécificité tsigane* » (Theodosiou 2010 : 330) aux circonstances spécifiques au contexte, plutôt que de les attribuer à une « *essence tsigane* » (ibid) ou à une recherche d'origines et d'authenticité. En soulignant les particularités de ce discours, Kaminsky affirme néanmoins que, puisque les ethnomusicologues sont conscients des déséquilibres de pouvoir, dans les cas d'appropriation culturelle, ils ont tendance à privilégier le point de vue de ceux dont la culture est appropriée et à accorder une primauté conceptuelle à leurs formes musicales (2015 : 144).

Parallèlement à cette dichotomie, il en existe une autre que l'on retrouve chez les (ethno)musicologues qui tentent de saisir les liens presque imperceptibles qui relient tous ces différents sons et leur confèrent une aura acoustique commune, et qui sont prêts à accepter certains traits communs profondément enracinés dans la musique tsigane/rom. Ceux-ci sont attribués soit à des caractéristiques musicales

INTRODUCTION

internes – vocalité, sens du temps, phraséologie, harmonie et manière de chanter (Tcherenkov et Laederich 2004) – soit à des facteurs extra-musicaux. Dans cette dernière catégorie, Kertesz Wilkinson note : « *sous la différenciation claire de la musique tzigane... se cachent... des valeurs socioculturelles communes qui constituent une réponse à la pression de l'assimilation et à la persécution constante de la part des diverses sociétés « d'accueil »* » (2001 : 613). Pour Malvinni (2004), la musique « tzigane » est un « style » qui allie improvisation et virtuosité pour mettre en avant l'émotion exprimée par la musique.

Inhérent à la délimitation de ces dichotomies analytiques, se trouve le lien symbolique imposé entre les Roms/Gitans et la musique, qui a eu pour résultat de les définir « *essentiellement comme des interprètes, jouant naturellement, sans répétitions ni notes, au contact d'airs musicaux* » (Lemon 2000 : 22⁵) ; cela a également abouti au développement de la production de musique comme une profession rom/gitane, et à la référence à des thèmes tziganes dans des œuvres musicales artistiques professionnelles non-tziganes – tous les éléments sont déjà en place au XIX^e siècle. Ils sont également au cœur des débats scientifiques de longue date sur l'existence même de la musique tzigane/rom. La controverse autour de cette question inclut des arguments tels que ceux qui prétendent qu'il n'existe pas de musique rom/tzigane et que les Gitans ne font qu'interpréter la musique de la société majoritaire dans laquelle ils vivent (Bartók 1947⁶). La remarque de Kamisnky (2015 : 146) est ici pertinente : ce déni de droit s'inscrit en filigrane dans une logique herdérienne de propriété culturelle foncière, selon laquelle le lien entre un peuple et sa terre est le point de départ de la culture ; en conséquence, les peuples sans terre empruntent à leur environnement, ils sont en d'autres termes des éponges. D'autres affirment le caractère tzigane de l'ensemble de la musique jouée par les Gitans. Selon Liszt (1859), par exemple, toute la musique hongroise est de la musique tzigane⁷ ; il y a même ceux qui, bien plus tard, ont déplacé les termes de ce débat politisé en déclarant que la « vraie » « musique tzigane » est celle que les Gitans jouent pour eux-mêmes et non pour les étrangers – un argument qui présuppose une distinction entre la musique tzigane au sein du groupe et à l'extérieur (Radulescu 2004).

La question plus épineuse de la relation des Roms/Gitans avec leur société d'accueil, de leur statut ambigu d'« autres internes », tel qu'il a été interprété dans le contexte du nationalisme européen, est étroitement liée à la « question de la musique tzigane ». Selon Piotrowska, deux modèles prévalent en ce qui concerne la situation des Gitans et de leur musique au XIX^e siècle : le modèle assimilateur se fonde sur l'idée de nationalité et salue la musique tzigane comme faisant partie d'un patrimoine national. Dans cette formulation, elle est vue « *comme une composante intégrale de la culture européenne, comme une forme qui s'est jointe aux idiomes musicaux locaux pour créer des traditions musicales nationales* » (Pioitrowska 2013 : 13), et le personnage du musicien tzigane joue un rôle important en tant qu'unifi-

cateur de pratiques musicales diverses et dispersées. Lorsque le résultat est que certaines formes de musique tzigane sont devenues des parties intégrantes des traditions musicales nationales et, à ce titre, de véritables emblèmes de pays (Silverman 2012 : 22), comme la Hongrie, l'Espagne ou la Russie, les Gitans/Roms sont perçus comme internes, servant les besoins de la nation, faisant partie de « *l'ordre national des choses* » (Malkki 1995).

Or, la race⁸ a toujours été impliquée, qu'elle soit mentionnée ou occultée, dans l'interprétation de la musique-identité tzigane⁹. Pour le modèle non assimilateur (Piotrowska 2013a), la musique tzigane se situe dans le spectre plus large de l'économie politique de l'exotisme, du primitivisme et du désir (en soi des éléments constitutifs de la modernité) et a été étroitement liée à la recherche du « noble sauvage » par les Européens. Le nomade de la fiction fonctionne comme un chronotope fantastique similaire, renforcé par les échos du récit européen des Gitans en tant que mendiants, voleurs et parasites, toutefois reformulé dans le langage romantique persistant de l'esprit libre (Kaminsky 2015 : 146). Une telle racialisation présuppose que les catégories d'« européanité » et de « modernité » sont attribuées à des identités nationales collectives, tout en plaçant certains autres nationaux, qui sont visiblement et culturellement différents, comme les Gitans/Roms, au-delà des frontières stigmatisées de la différence racialisée. Ce faisant, les musiciens professionnels roms/tsiganes semblent perturber la mono-ethnicité et la blancheur présumées de la nation, porteuses de traditions ; néanmoins, le « *racisme structurel existant contient cette perturbation potentielle* » (Baker 2020 : 344). C'est dans cette optique que dans certains contextes tels que les présentations de la nation qui mettent l'accent sur l'identité blanche de l'ethnie majoritaire dans le cadre d'un regard international, c'est-à-dire dans un concours de chanson de l'Eurovision, les contributions des Roms aux traditions musicales nationales sont souvent effacées (Szeman 2013).

Cet établissement de l'altérité des Roms/Gitans, c'est-à-dire leur rôle de quintessence de l'« Autre » interne sur l'ensemble du continent européen, peut être facilement détecté derrière les controverses sur les idiomes pop-folk/ethno-pop, en particulier dans les Balkans après 1989 (voir, par exemple, Buchanan 2007 ; Archer 2012 ; Rasmussen 2002 ; Haliliuc 2015). *Manele*, *chalgă* ou *turbofolk* révèlent des similitudes historico-culturelles au-delà des frontières ethnographiques, déstabilisant les projets de construction de l'identité nationale post-socialiste ; ils sont « conçus pour la plupart pour la consommation locale (c'est-à-dire au sein de l'État-nation), et avec des besoins, des désirs et des contextes locaux plutôt que pan-régionaux » (Stokes 2007 : 310) ; pourtant, ils provoquent des angoisses culturelles car ils sont considérés avec dédain en raison de leurs racines principalement roms (lire : orientales, ottomanes, musulmanes) et de leurs caractéristiques hybrides¹⁰.

INTRODUCTION

Les écrits de Bartok, tels que discutés par Brown (2000), peuvent facilement être considérés comme exemplaires à cet égard. Bartok critique la « *fantaisie orientale* » et les « *distorsions mélodiques* » qui sont imposées à la véritable musique paysanne hongroise par cette « *nation immigrée* », les Gitans (ibid. : 123). Bartok tente d'établir une distinction entre un « *bon* » hybride, ou un langage musical hybride « *sain et authentique* », et un « *mauvais* » hybride ou un hybride potentiellement « *dégénératif* » ; il a tendance (du moins dans ses écrits les plus récents) à reléguer la musique tzigane du côté négatif du fossé (hybridité « *mauvaise* » et « *dégénérative* »¹¹) ; et s'il la désapprouve sur le plan esthétique, il la considère comme un sous-produit « *de l'oppression sociale des Gitans* »¹².

En mettant en avant la perspective de Liszt (1859) qui attribue l'identité distinctive de la musique tzigane principalement aux pratiques et moins aux répertoires¹³, la capacité des musiciens tziganes/roms à « se mouvoir » avec une facilité virtuose entre plusieurs musiques différentes, est considérée comme une critique des discours sur l'altérité et le dualisme (majorités – minorités). Au lieu de tels discours, ces pratiques peuvent être considérées comme ce qui a été décrit par Blau et al (2002 : 267) comme des « *rites d'inclusion* ». En revendiquant l'hybridité¹⁴, les itinéraires, les mélanges et les passages de frontières, les nouvelles études sur le sujet tentent de s'éloigner d'une discussion identitaire, qui considère l'identité et la musique comme une propriété (Theodosiou 2010, 2011).

L'œuvre de Silverman, *Romani routes* (2012), est un travail ethnographique exemplaire dans le cadre de ce changement de paradigme. Elle nous invite à un voyage à travers le temps, qui chevauche l'Amérique du Nord et l'Europe du Sud-Est, à la recherche des forces motrices qui sous-tendent la production et la consommation de la musique tzigane/rom des Balkans. Elle rétablit le concept d'hybridité¹⁵ à partir des forces de célébration du multiculturalisme et du néolibéralisme (Gilroy 2004, Hutnyk 2000), ou à partir de son potentiel créatif, positif et même subversif, lorsqu'il peut propager des relations d'autorité et d'exclusion (Dirlik 2002, Bhabha 1997). Suite à l'appel de Hutnyk (2000) en faveur d'études culturelles engagées, l'objectif de Silverman est de maintenir l'hybridité et l'innovation ancrées dans les spécificités historiques et enracinées dans les luttes politiques en étudiant comment et pourquoi la fluidité de la musique rom « *se développe à partir des multiples diasporas de Roms, de leur ouverture à l'adoption de styles non roms et de styles roms multiples, et de leur statut d'étranger* » (2012 : 42). Ce faisant, elle rejette l'idée simpliste selon laquelle « *la musique est au début "pure" ou "authentique" dans des communautés délimitées et ne devient hybride que lorsqu'elle se déplace vers des marchés non roms* » (ibid. : 4). Plutôt que de considérer les communautés roms comme des « *sites authentiques de musique originale* », elle les décrit comme « *ouvertes, transnationales et diasporiques* » et suggère de les comprendre comme des « *sites de négociation entre les forces diasporiques économiques et artistiques* » (ibid. : 291).

Outre l'étude séminale de Silverman, l'intégration des Roms des Balkans/de l'Europe de l'Est dans les réseaux transnationaux des industries du divertissement et de la musique populaire après 1989, a également été un champ d'investigation pour d'autres chercheurs (par exemple, Imre 2005, 2006, 2008, 2009 ; Rucker-Chang 2018 ; Marković 2015). Soutenu par des considérations politiques et des sensibilités esthétiques, ce changement d'orientation permet néanmoins de dépasser l'attention presque exclusive que les chercheurs portaient jusqu'à présent à la musique artistique ou folklorique/traditionnelle en relation avec les Roms/Gitans, au détriment des genres musicaux populaires¹⁶.

Selon Kaminsky (2015 : 143), entre autres, les tendances de la musique commerciale sont plutôt soumises aux aléas de la géopolitique mondiale. Ainsi, les nombreux changements que les styles musicaux tsiigane/roms ont subi plus récemment (avec l'intégration, par exemple, de styles comme le « latin » ou le « rap ») doivent être considérés en lien avec une série de développements récents, tels que les efforts visant à élaborer des conceptions alternatives des relations entre minorité et majorité, les liens qui unissent les Gitans/Roms aux autres cultures dans le monde, ainsi que ce que Law et Kovats appellent « *le paradoxe caractéristique du phénomène politique rom* » ; cela inclut « *l'essor rapide à la fois de l'auto-organisation/ la représentation des intérêts des Roms et des politiques spécifiques d'intégration des Roms, ainsi que la détérioration des conditions de vie et des chances de beaucoup de personnes aujourd'hui publiquement définies comme Roms* » (2018 : 6).

Dans ce contexte d'émergence d'une politique identitaire rom dans l'Europe post-communiste, la musique hip-hop rom (par exemple, Imre 2005, 2006, 2008, 2009 ; 2012, Ruzicka et al 2017) a été l'un des principaux supports par lesquels la notion d'une nouvelle identité rom/tsiigane a été diffusée, et la figure du « Gitan musical » est réappropriée et acquiert un nouveau rôle ouvertement politisé (Imre 2008 : 326). En se réalisant comme une forme d'expérience collective « authentique » de la vie en marge de la société, le hip-hop rom « *confère une grande influence commerciale et politique à une nouvelle génération de musiciens roms, précisément parce qu'elle redonne de la couleur à leur différence ethno- raciale dans les tons froids de la musique du monde* » (ibid., p. 328) et leur fournit les moyens de rentabiliser leur jeu musical (ibid., p. 336) sur fond de politique identitaire transnationale¹⁷.

Vers une musique populaire rom/tsiigane

Le présent numéro s'inscrit dans les tendances les plus récentes et actuelles de la musique tsiigane/rom qui devient un cadre de référence significatif pour l'univers musical mondial (ce qui a été surnommé « *le son de la nouvelle vieille Europe* » (Kaminsky 2015¹⁸) dans l'Europe post-nationale) ou pour diverses politiques identitaires transnationales. En outre, il résulte de notre prise de conscience, en tant que chercheurs, des variabilités historiques et disciplinaires

INTRODUCTION

impliquées dans la constitution de la musique tzigane/rom comme un champ d'investigation hautement contesté. Dans ce contexte, ce numéro spécial reconsidère la musique populaire tzigane/rom *ni comme une catégorie musicale délimitée ni comme un genre*¹⁹. En échappant aux habitudes bien ancrées qui consistent à raconter la musique rom/tzigane en termes de distinctions de genre préliminaires, comme la musique folklorique/traditionnelle, la musique artistique, la musique très populaire, etc., ou en tentant de lui donner une définition exacte, ce numéro spécial adopte une démarche quelque peu différente et vient combler une lacune importante dans les historiographies hégémoniques de la musique rom/tzigane.²⁰

Si l'on suit l'affirmation de Stuart Hall (1981 : 239) selon laquelle « *il n'y a pas de contenu fixe attaché à la catégorie de « culture populaire » ... [et] il n'y a pas de sujet fixe à y rattacher – « les gens »* », et la référence de Stokes à la musique populaire comme « *une catégorie plus incertaine se référant à une grande variété de genres vernaculaires et médiatisés* » (accentuation que j'ai moi-même incluse 2010 : 15), cela nous permet de revisiter le concept de populaire et de réexaminer sa valeur analytique en relation avec les pratiques et les interprétations musicales roms/tziganes. En se concentrant sur les réalités contemporaines de la musique populaire tzigane/rom, ce numéro spécial crée un espace pour la musique populaire rom/tzigane au-delà de la dichotomie axiologique entre culture du haut et culture du bas : « *un terrain de contradiction entre "imposé" et "authentique", "élite" et "commun", prédominant et subordonné, hier et aujourd'hui, le leur et le nôtre, et ainsi de suite* » (Middleton 1990 : 7) et met en avant une préoccupation pour les questions relatives aux relations entre la signification musicale, le pouvoir social et la valeur culturelle (Hesmondhalgh & Negus, 2002 : 221). Ce faisant, il va au-delà d'une compréhension de la musique populaire comme une catégorie « résiduelle » (ce qui reste, une fois que la musique artistique et folklorique est exclue (Middleton 1990 : 4)), et propose un concept de musique populaire rom/tzigane qui est ouvert et flexible. C'est cette imprécision du populaire qui lui confère une grande puissance analytique pour nos besoins ici et nous permet de comprendre la *popularité conditionnelle* de toutes les pratiques musicales roms/tziganes.

Littéralement et stylistiquement, les pratiques des musiciens roms/tziganes « *traversent les classes et les groupes culturels* », constituent « *le carrefour du folklore, du populaire et du grand art... le socle commun entre les "riches" et les "pauvres"* » (Brown 2000 : 136). Silverman parle d'un « *réseau plus complexe d'associations musicales intégré dans le domaine de la musique populaire et folklorique disponible dans le commerce, avec lequel les Romes et les non-Romes interagissent* » (1996 : 236). En outre, en interprétant le son, le style et le contenu de musiques considérées comme appartenant à des collectifs différents (nationaux, régionaux, ethniques, etc.) à travers le prisme de leurs propres compétences musicales et de leurs capacités de communication (Malvinni 2004), et

en combinant constamment des éléments musicaux « étrangers » avec leur moi musical, ils sont les agents d'une vernacularisation active ou d'une traduction culturelle (Stokes 2003 : 298). Comme je l'ai soutenu ailleurs (Theodosiou 2019), les musiciens tsiganes/roms ont joué un rôle clé en tant qu'unificateurs de pratiques musicales dispersées bien avant l'ère de la reproductibilité de masse, et peuvent donc être considérés comme les agents idéaux pour bouleverser toute catégorisation stricte des connaissances musicales (traditions et styles régionaux, musiques de groupes ethniques spécifiques, etc.). Ce faisant, ils constituent la *figure emblématique du musicien populaire et sont capables de révéler la popularité conditionnelle de chaque musique, en particulier à l'ère de la reproductibilité de masse.*

Made in Europe

Ce volume va à l'encontre des incitations anthropologiques habituelles qui considèrent que les Gitans/Roms revendiquent rarement pour eux-mêmes une terre d'origine, une histoire ou un quelconque projet politique global à débattre ou à partager (par exemple, Gay y Blasco 1999 : 3²²). Je suis d'accord avec Silverman (2012 : 13), entre autres, pour dire que depuis le XV^e siècle, c'est *l'Europe plutôt que l'Inde* qui est considérée comme la patrie des Roms, et que leurs multiples rediasporisations, qui ont eu lieu par la suite, avaient l'Europe comme lieu ou point de départ. En soulignant le rôle non diminué de l'Europe dans leur constitution en tant que sujets historiques, les Gitans/Roms sont considérés comme une minorité européenne, et en réalité la plus importante²³.

Parmi les façons dont ils se positionnent diversement dans différents contextes (international, national, régional, local, etc.) et discours identitaires, dans leurs efforts pour faire face à ce que Goffman (1963) appelle le *stigmat tribal* et *l'identité gâchée*, la production de musique joue un rôle clé : c'est le principal véhicule pour établir des relations sociales et améliorer le statut, ainsi qu'une marchandise à vendre à l'Europe et au monde. Selon Imre, « *l'adoption de certains musiciens roms a longtemps été une stratégie employée par l'État et la majorité morale pour trier sur le volet et isoler de leurs communautés des représentants "modèles" de la minorité, dont la plupart restent d'autant plus exclus de la communauté nationale* » (2012 : 334). Comment la musique populaire rom/tsigane se situe-t-elle entre ces expressions de fascination et de rejet des Roms/Gitans dans l'Europe d'aujourd'hui (voir également Silverman 2012) ?

Ce numéro voit le jour à un moment où la célébration de la musique et de la culture rom/tsigane en général occupe une place importante en Europe, alors que les sentiments xénophobes anti-Roms/Gitans se développent rapidement, notamment dans le contexte de la pandémie de Covid-19²⁴, qui a privé la grande majorité des musiciens professionnels roms d'une partie ou de la totalité de leurs

INTRODUCTION

revenus. Il aspire donc à considérer la culture musicale populaire rom/tsigane comme une vision dynamique et importante pour comprendre le positionnement social et culturel plus large des populations tsiganes/roms dans l'Europe d'aujourd'hui.

Les articles

Sous l'intitulé *La musique populaire rom en Europe*, ce numéro vise à présenter un aperçu partiel de la musique populaire rom/tsigane dans différents contextes européens en permettant des comparaisons situées historiquement et ethnographiquement. À première vue, ces contributions apparaissent comme un ensemble d'études de cas (nationales) déconnectées les unes des autres, qui continuent d'alimenter le paradigme du nationalisme méthodologique²⁵, lequel semble néanmoins prévaloir dans la littérature existante. Comme Imre n'a pas manqué de le souligner, « *si la flexibilité et la variété de la musique «tsigane» ont été reconnues, le cadre national a toujours prévalu* » (2008 : 331).

Pourtant, lorsqu'elles sont examinées ensemble, elles constituent des contextes qui se chevauchent et nous permettent d'explorer les notions et les articulations diverses et souvent contestées de la musique populaire rom/tsigane au sein des réseaux d'interprétation et de production musicales, ainsi que dans les rencontres complexes des mondes musicaux, aujourd'hui et par le passé, dans des contextes qui évitent une identification facile avec le contexte national. Dans ce processus, ce n'est pas seulement une perspective post-nationale qui est mise en avant, mais aussi les multiples significations des pratiques et des interprétations de la musique populaire rom/tsigane telles qu'elles sont interprétées par divers acteurs, y compris les musiciens eux-mêmes, leurs communautés et leurs publics, ainsi que les agents du marché, les fonctionnaires et les aficionados et, bien sûr, les auteurs des chapitres eux-mêmes.

Les personnes ayant contribué à ce numéro sont toutes des universitaires locaux non-roms. La question de la représentation se pose à nouveau : comment les musiciens tsiganes/roms et leur musique sont-ils décrits par les chercheurs locaux non-roms ? Quelles sont les spécificités des différents discours académiques locaux/nationaux produits sur la musique et les musiciens roms/tsiganes, et comment ces discours sont-ils croisés avec les travaux académiques produits dans le monde anglo-américain dominant ? Tout en démêlant les politiques de production de connaissances sur la musique tsigane/rom, ces articles mettront également en évidence un large éventail de nouvelles preuves empiriques en examinant la musique populaire tsigane/rom en relation avec les individus, les groupes, les communautés, les États, les marchés mondiaux de la musique et sous différentes perspectives (larges et étroites, intérieures et extérieures). Dans le cadre d'une compréhension flexible et plus ouverte de la musique populaire, les

articles qui suivent nous invitent à nous déplacer de l'Est à l'Ouest de l'Europe dans notre recherche des particularités du populaire rom/tsigane. Notre voyage débute en Russie et se termine en Espagne, le point le plus occidental de la migration européenne des Roms/Gitans.

Oleg Timofeyev ouvre le bal en étudiant le "genre" d'improvisation de la « *vengerka tsigane* » en Russie et son instrument, la guitare russe à sept cordes. Cet art improvisé, qui fait partie intégrante du monde du divertissement russe depuis plus de deux siècles, remplit plusieurs fonctions à la fois. Selon Timofeyev, il sert de terrain d'entraînement pour tous les guitaristes roms russes, de terrain d'essai pour évaluer les compétences d'une personne à la guitare et, surtout, de champ d'action et de communication marquant les *romanes* (« la manière des Gitans ») par rapport aux *gadjikanes* (la manière de jouer des membres de la nation d'accueil). Si cet instrument et la *vengerka tsigane* ont pratiquement disparu des ensembles roms sur les territoires post-soviétiques, ils connaissent aujourd'hui un renouveau important, mais pas chez les musiciens roms. Entre-temps, une nouvelle génération de guitaristes roms russes virtuoses a développé un nouveau concept de jeu *romanes*, qui est cependant aujourd'hui associé à la guitare à six cordes de style occidental et à la technique du plectre principalement. Ce nouvel art rom est éclectique et absorbe des éléments de jazz, de jazz manouche, de flamenco et de rythmes latins.

En Lettonie, la musique n'a pas été une profession traditionnelle pour les Roms, un élément qui rend l'histoire de leurs interprétations sur scène²⁶ assez différente de celle d'autres endroits, comme la Russie, la Hongrie ou les Balkans. Dans le contexte de cette histoire particulière, **la contribution d'Ieva Tihovska** explore les musiciens populaires roms en tant qu'« autres » de la scène musicale populaire lettone. Influencés par la popularité de la musique tsigane hongroise et surtout russe dans les lieux de divertissement urbains lettons et par l'exotisme qui lui est associé, les premiers groupes musicaux roms (principalement des chœurs) ont été créés dans le pays au début du XX^e siècle. En l'absence d'une tradition d'un style local historique et tout fait d'interprétation sur scène, une série de groupes roms, pour la plupart éphémères, a fleuri après l'indépendance du pays en 1991, principalement en raison du soutien institutionnel croissant à la culture rom et de la montée de l'activisme rom. Dans ce contexte, Tihovska examine les carrières de quelques musiciens roms qui ont été impliqués avec succès dans l'industrie de la musique populaire lettone dominante, mais qui ne sont pas du tout liés aux politiques et discours ethniques ni à l'activisme rom. À travers leurs histoires, l'auteur étudie les multiples façons dont les images et les discours sur l'identité rom sont impliqués dans les interprétations publiques de ces individus, leur créativité idiosyncratique dans le jeu avec les images de l'altérité, par rapport à la situation difficile de leurs carrières vulnérables.

INTRODUCTION

La troisième contribution présente une analyse du genre « Rom-pop » en République tchèque depuis sa première apparition dans les années 1970. **Zuzana Jurková** nous guide attentivement à travers de riches supports, tels que des travaux d'archives, des enregistrements sonores, ainsi que des entretiens avec des musiciens des groupes les plus éminents pour explorer les traits caractéristiques du genre et l'importance qu'il revêt pour les Roms. Suivant la perspective de Stuart Hall (1990), elle considère la « Rom-pop » comme l'une des marques les plus fortes de l'esprit rom d'aujourd'hui, comme un moyen parfait d'exposer la continuité de la communauté rom dans le temps et comme un instrument de production d'une identité dont les participants peuvent être fiers en tant que groupe et en tant qu'individus.

Jana Beliřová étend l'analyse de la Rom-pop au-delà du cadre territorial tchèque et nous fait voyager en *Slovaquie* pour présenter l'histoire croisée de ce genre plutôt diversifié, en constante croissance et évolution, et pour offrir un merveilleux aperçu de ses caractéristiques, telles qu'elles évoluent au fil du temps, de ses liens avec le rock et la pop grand public, de ses styles d'interprétation changeants. En outre, elle fournit des supports ethnographiques importants et relativement peu connus sur les lieux où se concentrent les groupes de Rom-pop, leurs publics et leurs lieux de représentation, en accordant également une attention particulière aux développements les plus récents dans ce domaine en raison de l'utilisation croissante d'Internet et des médias sociaux. Grâce à ces riches supports d'information, **Beliřová** nous offre une perspective importante pour démêler les spécificités de la présence rom et de la production de musique populaire tsigane/rom en Slovaquie.

Le dernier article, de **María Jesús Castro**, se concentre sur un genre musical populaire rom/tsigane très connu qui en est venu à constituer l'emblème de l'Espagne : le flamenco. Associé à l'origine aux Gitans d'Andalousie, le flamenco est devenu un patrimoine national espagnol. En retraçant l'émergence du répertoire flamenco de chants et de danses spécifiques, l'auteur nous offre un aperçu du processus par lequel le flamenco en est venu à être identifié aux Gitanos d'Andalousie, plus intégrés et sédentaires, et explique comment les associations produites ont été à leur tour extrapolées de manière stéréotypée pour se référer au reste des Gitans espagnols et à l'Espagne dans son ensemble. Contrairement à cette image exotique du flamenco, **María Jesús Castro** nous fournit des preuves pertinentes de la façon dont les Gitans espagnols utilisent le terme flamenco de manière beaucoup plus nuancée et complexe.

Notes

1. Garth Carthwright est l'auteur du livre intitulé *Princes Amongst Men: Journeys with Gypsy Musicians* (Des princes parmi les hommes : voyages en compagnie de musiciens tsiganes) ; il s'agit d'un carnet de voyage populaire parmi les fans anglophones d'artistes roms des Balkans promus par le marché mondial de la musique.
2. Les questions de terminologie ont une histoire complexe, certains termes tels que Gitan ayant une signification péjorative, et d'autres, comme Rom, étant profondément impliqués dans les récentes politiques de représentation orientées vers l'UE. Ici, j'opte principalement pour une combinaison des termes afin de couvrir tous les noms possibles liés au domaine musical associé aux Roms/Gitans, sauf dans les cas où j'emploie un terme spécifique tel qu'il est utilisé dans la littérature abordée.
3. Mon emploi de l'adjectif « tsigane » ici et tout au long du texte fait écho à la façon dont il est utilisé dans la littérature pertinente ou par l'industrie musicale.
4. « *Balkan Beats* » est un grand réseau de DJ qui s'étend sur plusieurs continents. Leur principal répertoire est la musique de fanfare, y compris les chansons popularisées par Bregović, tandis qu'un petit pourcentage est mixé à partir de groupes à cordes tels que Taraf de Haidouks, mais aussi de la musique Klezmer. Pour en savoir plus sur ce sujet, voir Silverman (2015), Dimova (2007).
5. L'identification des Gitans à l'interprétation/musique est très souvent abordée dans la littérature pertinente. Voir également, par exemple, Mayall (2004 : 44, 128), Malvinni (2004), Silverman (2012).
6. Pour une discussion passionnante à propos du travail de Bartok sur la musique tsigane, voir Brown (2000). Voir également Hemetek (2007) et Theodosiou (2015).
7. Voir Piotrowska (2013b) pour une discussion approfondie sur les liens entre Liszt et la soi-disant musique tsigane. Selon elle, c'est le compositeur qui a suggéré une double interprétation de la musique tsigane dans la culture européenne, à la fois familière et « autre ».
8. Considérer la race comme une structure globale ne signifie pas que l'on ne peut pas accepter que les particularités des catégorisations raciales varient considérablement à travers l'espace et le temps. Robert Stam et Ella Shohat (2012) parlent du processus de *traduction* par lequel les politiques mondiales de la race sont cartographiées différemment à chaque fois qu'elles voyagent ; pourtant, elles sont toujours cartographiées sur les hiérarchies sociales existantes lors de leurs déplacements. Voir également Baker (2018, 2020). Or, l'intégration de catégories analytiques post-coloniales, telles que la race, dans les études sur les Roms est assez récente. Voir, par exemple, Naya Tom (2011), Trehan et Kocze, (2009) Imre (2005) van Baar et Kocze (2020)
9. Pour une discussion intéressante sur les questions de race en lien avec la « question des Roms », en se concentrant sur le festival de trompettes de Guca en Serbie comme étude de cas, voir Gligorijevic (2020).
10. Pour Rasmussen (2006 : 109), le processus de dévalorisation des « styles musicaux

INTRODUCTION

diversement associés aux notions locales d'« oriental », d'« islamique », d'« ethnique » et d'« étranger » est étroitement lié au statut marginal des groupes socioculturels qui les produisent, et ne peut exister que dans le système hiérarchiquement organisé de représentation de la culture nationale.

11. Voir Brown pour une analyse détaillée de l'évolution de la rhétorique de Bartok. « La réévaluation de la musique tzigane reflète une expansion pragmatique progressive de ce qu'il considère comme un Moi, autant qu'une reconsidération d'une politique de peur et d'exclusion ; l'autre diminué est simplement redéfini et possédé » (2000 : 131).

12. Pour une discussion plus détaillée sur la liminalité et l'hybridité des Gitans, voir Theodosiou (2015).

13. Malvinni (2004) suggère que la musique tzigane, telle qu'elle a été comprise par Liszt et d'autres au XIX^e siècle, n'est pas simplement un style musical, ni le résultat d'un exotisme de plus, mais une conscience de l'essence communicative de la musique ; c'est le pouvoir de l'interprétation musicale de transmettre une impression « passionnée » à l'auditeur.

14. Considérée comme faisant partie du projet postcolonial, l'hybridité est censée remettre en question les récits principaux eurocentriques, les affirmations d'identités ethniques homogènes, ainsi que l'hypothèse selon laquelle les nations sont composées de nationalités singulières. Voir, par exemple, Dirlík (2000).

15. Voir Kaminsky (2015 : 147) pour un point de vue intéressant sur le récit des musiques roms comme perméables et hybrides. Il affirme qu'un tel récit peut être étayé par des preuves musicales. Pourtant, il s'intéresse « à la manière dont l'effacement de la moitié particulariste de l'histoire renforce la tradition herdérienne consistant à nier la spécificité culturelle et la propriété des peuples sans terre, et permet aux Européens qui ont bénéficié matériellement du déséquilibre des pouvoirs ancrés dans cette tradition d'effacer les preuves de leur propre privilège ».

16. Cet argument s'applique de manière plus générale. L'ethnomusicologie a été critiquée pour sa focalisation persistante sur le « traditionnel », au détriment de l'émergent, du moderne, du populaire, du translocal (Agawu 1992). De même, la musicologie a été critiquée pour sa focalisation sur la musique d'art (occidentale). Ce n'est qu'avec l'avènement des études sur la musique populaire dans les années 1980 et 1990 et leur fertilisation croisée avec l'(ethno)musicologie qu'une attention sérieuse a été portée à la musique populaire en tant que forme culturelle et moyen de communication – avant qu'elle ne soit souvent rejetée pour son association avec le divertissement et le plaisir.

17. Et pourtant, selon Imre, « les dangers de la cooptation commerciale par le marché mondial de la musique, du piège des langues nationales intrinsèquement racistes et de la surveillance par l'État-nation continuent de rôder » (2012 : 326).

18. L'argument de Kaminsky sur les raisons du déclin de la popularité de la musique celtique dans les années 1990 et son remplacement par un bricolage de styles roms, klezmer et balkaniques est le suivant : bien que sans étiquette unifiée et sans atteindre la visibilité dont jouit la musique celtique, le « *son de la nouvelle vieille Europe* » peut offrir un

sentiment d'ancrage ethnoculturel européen pour contrebalancer la menace perçue de l'islamisation. Contrairement aux Celtes, il peut le faire sans évoquer les connotations racistes de ces inquiétudes, son capital juif et rom le situant aussi loin de l'esthétique nazie qu'il est humainement possible de le faire. En fonctionnant comme ce que j'ai appelé ailleurs un « intermédiaire du Proche-Orient », la nouvelle vieille Europe accorde une forme d'orientalisme domestique et donc gérable » (2015 : 152).

19. Pour Ashton-Smith (2017), il n'est pas réaliste de décrire la musique tsigane dans le cadre d'un genre.

20. Comme nous l'avons déjà montré, la recherche universitaire sur la musique rom/tsigane, sous-tendue par des considérations politiques et des sensibilités esthétiques, a mis l'accent sur l'étude de la musique artistique ou folklorique/traditionnelle, tandis que la musique populaire a toujours échappé à l'évaluation des chercheurs.

21. Conformément à une grande partie de la théorie sociale et culturelle actuelle, la question n'est pas de savoir ce qu'est la musique populaire, mais ce qu'elle fait (par exemple, Papanikolaou 2007 : 1).

22. Voir Theodosiou (2011, 2004) pour une critique détaillée de ces idées.

23. On compte actuellement entre dix et douze millions de Roms vivant en Europe (communication de la Commission COM/2010/0133 du 7 avril sur l'intégration sociale et économique des Roms en Europe). Les estimations sont variables, en partie à cause de la nature contestée de l'identité rom (Nirenberg 2010).

24. « *Le commissaire européen à l'égalité a appelé les États membres de l'UE à mettre en œuvre des mesures urgentes pour les communautés roms, car la Covid-19 exacerbe leur exposition aux inégalités structurelles. Cependant, malgré ces demandes et les mandats clairs des traités internationaux et européens relatifs aux droits de l'homme garantissant l'égalité, la non-discrimination et la dignité pour tous, on assiste à une escalade effrayante de voix populistes et racistes visant à rendre la communauté rom responsable de cette pandémie* »

<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC7348427/>

25. Je fais ici référence au discours sur la musique tsigane/rom comme étant toujours déjà dans la dimension nationale. Il est assez intéressant de noter que le célèbre débat sur la musique tsigane (Liszt contre Bartok) était en fait un débat sur la musique hongroise.

26. Les Roms lettons sont presque exclusivement associés à une tradition de chant communautaire non professionnel.

Bibliographie

Agawu K (1992). *Representing African Music: Postcolonial Notes, Queries, Positions*. New York: Routledge.

Archer, R. (2012). "Assessing Turbofolk Controversies: Popular Music between the Nation and the Balkans." *Southeastern Europe* 36 (2): 178–207.

INTRODUCTION

- Ashton-Smith (2017). *Gypsy Music. The Balkans and Beyond*. Reaktion Books
- Baker, C. 2018. *Race and the Yugoslav Region*. Manchester: Manchester University Press.
- Baker, C. (2020). "What female pop-folk celebrity in south-east Europe tells postsocialist feminist media studies about global formations of race." *Feminist Media Studies*, 20:3, 341-360,
- Bhabha, H. (1994). *The Location of Culture*. London: Routledge.
- Blau, D., Ch. Keil, Ang.Vellou- Keil and St. Feld (2002). *Bright Balkan Morning: Romani Lives and The Power of Music in Greek Macedonia*. Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press.
- Brown, J. (2000). "Bartok, the Gypsies and Hybridity in Music." In *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*, eds. G. Born and D. Hesmondhalgh, 119–142. Berkeley: University of California Press.
- Buchanan, D. (ed.) (2007). *Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene: Music, Image, and Regional Political Discourse*. Lanham: Scarecrow Press.
- Carthwright, G. 2005. *Princes Amongst Men: Journeys with Gypsy Musicians*. London: Serpent's Tail.
- Dikötter, F. (2011). "The Racialisation of the Globe: Historical Perspectives." In *Racism in the Modern World, Historical Perspectives on Cultural Transfer and Adaptation*, ed. M. Berg and S. Wendt, 20-40. Oxford: Berghahn
- Dimova, R. (2007). "BalkanBeats Berlin: Producing Cosmopolitanism, Consuming Primitivism". *Ethnologia Balkanica* 11:221–235.
- Dirlik, A. (2000). *Postmodernity's Histories: The Past as Legacy and Project*. Lanham, MD: Rowman and Littlefield
- Dirlik, A. (2002). "Bringing History Back In: Of Diasporas, Hybridities, Places, and Histories". In *Beyond Dichotomies: Histories, Identities, Cultures, and the Challenge of Globalization*, ed. E. Mudimbe-Boyi, 93–127. Albany: State University of New York Press.
- Feld, S. (2001). "A Sweet Lullaby for World Music." In *Globalization*, ed A. Appadurai. Durham: Duke University Press.
- Gay y Blasco, P. (1999). *Gypsies in Madrid. Sex, Gender and the Performance of Identity*. Oxford: Berg.
- Gilroy, P. (2004). "Migrancy, Culture, and a New Map of Europe." In *Blackening Europe: The African American Presence*, ed. H. Raphael Hernandez, xi–xxii. New York: Routledge.
- Gligorijevic, J. (2020). "Contested Racial Imaginings of the Serbian Self and the Romani Other in Serbia's Guca Trumpet Festival" *Arts*, 9 (52): doi:10.3390/arts9020052
- Goffman, E. (1963). *Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity*. New York: Simon & Schuster.
- Hall, S. (1981). "Notes on Deconstructing the 'Popular,'" In *People's History and Socialist Theory*, ed. R. Samuel, 227-242. London: Routledge
- Haliliuc, A. (2015). "Manele Music and the Discourse of Balkanism in Romania." *Communication, Culture and Critique*, 8 (2): 290–308.

- Hemetek, U. (2007). "Approaching Studies on Music of Minorities in European Ethnomusicology". *European Meetings in Ethnomusicology* 12, 37–48.
- Hesmondhalgh, D & Negus, K. (2002). *Popular Music Studies*. London: Arnold
- Hutnyk, J. (2000). *Critique of Exotica: Music, Politics, and the Culture Industry*. London: Pluto Press.
- Imre, A. (2005). "Whiteness in Post-Socialist Eastern Europe: The Time of the Gypsies, the End of Race". In *Postcolonial Whiteness: A Critical Reader on Race and Empire*. Ed. by A. López, 79–102. Albany: SUNY Press,
- Imre, A. (2006). "Play in the Ghetto: Global Entertainment and the European 'Roma Problem' ". *Third Text* 20: 659–70.
- Imre, A. (2008). "Roma Music and Transnational Homelessness". *Third Text* 22: 325–36.
- Imre, A. (2009). *Identity Games: Globalization and the Transformation of Media Cultures in the New Europe*. Cambridge: The MIT Press.
- Kaminsky, D. (2015). "Introduction: The New Old Europe Sound", *Ethnomusicology Forum*, 24:2, 143-158
- Kertesz-Wilkinson, I. (2001). "Gypsy Music". In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. S. Sadie, 613–620. London: Macmillan.
- Kovalcsik, K. (1990). "On the Historical Music Layers or the Gypsies of Hungary." In *100 Years of Gypsy Studies*, ed. M. Salo, 177-192. Cheverley, Md: The Gypsy Lore Society
- Lemon, A. (2000) *Between Two Fires: Gypsy Performance and Romani Memory from Pushkin to Postsocialism*. North Carolina: Duke University Press.
- Law, I. and M. Kovats (2018). *Rethinking Roma. Identities, Politicisation and New Agendas*. London: Palgrave
- Liszt, F. (1859). *Des Bohémiens at de Leur Musique en Hongrie*. Paris: Bourdillat.
- Malkki, L (1995). "Refugees and Exile: From «Refugee Studies» to the National Order of Things". *Annual Review of Anthropology*, 24: 495-523
- Malvinni, D. (2004). *The Gypsy Caravan: From Real Roma to Imaginary Gypsies in Western Music and Film*. New York: Routledge.
- Marković A. (2009). "Sampling Artists: Gypsy Images in Goran Bregović's Music." In *Voices of the Weak: Music and Minorities*, eds. Z. Jurkova and Lee Bidgood, 108–121. Prague: Slovo 21.
- Marković, A. (2015). " 'So That We Look More Gypsy': Strategic Performances and Ambivalent Discourses of Romani Brass for the World Music Scene". *Ethnomusicology Forum* 24: 60–85
- Mayall, D. (2004). *Gypsy Identities: From Egipcians and Moon-men to the Ethnic Romany*. London and New York, Routledge.
- Middleton, R. (1990) *Studying Popular Music*. Buckingham: Open University Press.
- Nirenberg, J. (2010). "Romani Political Mobilisation from the First International Romani Union Congress to the European Roma, Sinti and Travellers Forum." In

INTRODUCTION

- Romani Politics in Contemporary Europe*, eds. N. Sigona and N. Trehan, 94–115. New York: Palgrave Macmillan.
- Papanikolaou, D. (2007) *Singing Poets. Literature and Popular Music in France and Greece*. London: Legenda
- Piotrowska, A. (2012) “Expressing the Inexpressible: The Issue of Improvisation and the European Fascination with Gypsy Music in the 19th Century.” *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 43, 2: 325-341.
- Piotrowska, A. (2013a). *Gypsy Music in European Culture: From the Late 18th C to the early 20th C*. Northeastern University Press
- Piotrowska, A. (2013b). “Liszt and the issue of the so called Gypsy music.” *Interdisciplinary Studies in Musicology*, 13: 127-140
- Povinelli, E. (2002). *The Cunning of Recognition: Indigenous Alterities and the Making of Australian Multiculturalism*. Durham, NC: Duke University Press.
- Rađulescu, S. (2004). *Chats About Gypsy Music*. Bucharest: Paideia.
- Rasmussen, L. V. (2002). *Newly-Composed Folk Music of Yugoslavia*. London: Routledge.
- Rucker-Chang, S. (2018). “Roma Filmic Representation as Postcolonial ‘Object’ ”. *Interventions* 20: 853–67.
- Ruzicka, M, A. Kajanová, V. Zvāncová, and T. Mrhalek (2017). “Hip-Hop as a Means of Flight From ‘Gypsy Ghetto’ in Eastern Europe.” In *Hip-Hop at Europe’s Edge: Music, Agency and Social Change*, eds. A. Helbig, and M. Miszczyński, 212–227. Bloomington: Indiana University Press.
- Silverman, C. (2007). Trafficking in the Exotic with “Gypsy” Music: Balkan Roma, Cosmopolitanism, and “World Music” Festivals. In *Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene: Music, Image, and Regional Political Discourse*, ed. D. Buchanan, 335–361. Lanham, MD: Scarecrow Press.
- Silverman, C. (1996). Music and Marginality: The Roma (Gypsies) of Bulgaria and Macedonia. In *Retuning Culture: Musical Change in Eastern Europe*, ed. M. Slobin, 231–253. Durham, NC: Duke University Press.
- Silverman, C. (2012). *Romani Routes: Cultural Politics and Balkan Music in Diaspora*. New York: Oxford University Press.
- Silverman, C. (2015). “Gypsy/Klezmer Dialectics: Jewish and Romani Traces and Erasures in Contemporary European World Music.” *Ethnomusicology Forum*, 24:2, 159-180
- Stam, R. and E. Shohat (2012). *Race in Translation: Culture Wars around the Postcolonial Atlantic*. New York: New York University Press.
- Stokes, M. (2003). “The tearful public sphere: Turkey’s ‘sun of art’ Zeki Muren”. In *Music and Gender: Perspectives from the Mediterranean*, ed. T. Magrini, Chicago: Chicago University Press
- Stokes, M. (2007). “Shedding Light on the Balkans: Sezen Aksu’s Anatolian Pop.” In

- Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene: Music, Image, and Regional Political Discourse*, ed. D Buchanan, 309-334. Lanham: Scarecrow Press
- Stokes, M. (2010). *The Republic of Love: Cultural Intimacy in Turkish Popular Music*. Chicago: Chicago University Press
- Szeman, I. (2009). “‘Gypsy Music’ and DeeJays: Orientalism, Balkanism and Romani Music.” *TDR: The Drama Review* 53(3): 98–116.
- Szeman, I. (2013). “‘Playing with Fire’ and Playing it Safe: With(out) Roma at the Eurovision Song Contest?” In *Performing the New Europe: Identities, Feelings and Performances in the Eurovision Song Contest*, ed. K. Fricker and M. Gluhović: 125–41. Basingstoke: Palgrave Macmillan
- Tcherenkov, L. and S. Laederich (2004). *The Roma: Otherwise known as Gypsies, Gitanos, [Gyphthoi], Tsiganes, Tsigani, Çingene, Zigeuner, Bobémiens, Travellers, Fabrende, etc.* Vol. 1–2. Basel: Schwabe.
- Theodosiou, A. (2004). “Be-longing in a doubly-occupied place: The Parakalamos Gypsy musicians.” *Romani Studies*, 14(1): 25-58
- Theodosiou, A. (2010). “‘What kind of people do you think we are?’ : the scenography of Gypsy performances of difference.” *Identities: Issues in Global Culture and Power* 17(4): 327- 347.
- Theodosiou, A. (2011). *Authenticity, Ambiguity, Location: Gypsy Musicians on the Greek Albanian Border*. Leipzig: VDM Verlag Dr Mueller
- Theodosiou, A. (2015). “Marginal and/or Liminal: on Roma Musical performances and Be-longings” (in french). *Etudes Tsiganes*, 54-55: 52-75
- Theodosiou, A. (2019). “Gypsy Popular Music, Popular Gypsy Musicians and the political economy of Affect in Contemporary Greece.” In *Made in Greece: Popular Music in Greece*, ed D. Tragaki, 153-166. London: Routledge
- Tom, M. N. (2013). “Envisioning the Gypsy Question Through the Postcolonial Eye” https://cabodostrabalhos.ces.uc.pt/n5/documentos/7_MyieTom.pdf
- Trehan, N and Kocze, A. (2009). “Racism, (neo)colonialism and social justice: the struggle for the soul of the Romani movement in post-socialist Europe”. In *Racism Post-colonialism, Europe*, ed. G. Huggan, 50-77. Liverpool: Liverpool University Press
- Trumpener, K. (1992). “The time of the gypsies: A ‘people without history’ in the narratives of the west.” *Critical Inquiry*, 18(4), 843–884
- Van Baar, H. and A. Kocze (eds) (2020). *The Roma and their struggle for identity in contemporary Europe*. Oxford: Berghahn