



HAL
open science

Une musique du monde faite en Allemagne ? Les compétitions Creole et l'idéal d'une société plurielle dans l'Allemagne d'aujourd'hui.

Talia Bachir-Loopuyt

► **To cite this version:**

Talia Bachir-Loopuyt. Une musique du monde faite en Allemagne ? Les compétitions Creole et l'idéal d'une société plurielle dans l'Allemagne d'aujourd'hui.. Anthropologie sociale et ethnologie. Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS), 2013. Français. NNT: . tel-00927409

HAL Id: tel-00927409

<https://theses.hal.science/tel-00927409>

Submitted on 13 Jan 2014

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.

**ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES EN SCIENCES SOCIALES
ÉCOLE DOCTORALE MUSIQUE, HISTOIRE, SOCIÉTÉ
LABORATOIRE CRIA – UMR 8131**

**UNIVERSITÉ HUMBOLDT – BERLIN
INSTITUT D'ETHNOLOGIE EUROPÉENNE**

**Thèse préparée en co-tutelle à l'EHESS (Centre de Recherches Interdisciplinaires sur
l'Allemagne) et à l'Université Humboldt (Institut d'Ethnologie Européenne)
pour l'obtention du grade de docteur en
Musique, Histoire, Société et Ethnologie Européenne**



Talia BACHIR-LOOPUYT

UNE MUSIQUE DU MONDE FAITE EN ALLEMAGNE?

**Les compétitions *Creole* et l'idéal d'une société
plurielle dans l'Allemagne d'aujourd'hui.**

Volume 1 : texte, bibliographie et résumés

Sous la direction de Michaël WERNER et Wolfgang KASCHUBA

Membres du jury :

Philip BOHLMAN, Professeur à l'Université de Chicago, rapporteur

Nicole COLIN, Professeure à l'Université d'Amsterdam

Daniel FABRE, Directeur d'Etudes à l'EHESS

Etienne FRANCOIS, Professeur à la Freie Universität (Berlin), rapporteur

Wolfgang KASCHUBA, Professeur à l'Université Humboldt (Berlin), Directeur de thèse

Denis LABORDE, Directeur de recherches au CNRS

François PICARD, Professeur à l'Université Paris-Sorbonne

Michaël WERNER, Directeur de recherche au CNRS, Directeur d'études à l'EHESS,
Directeur de thèse

Soutenue le 28 janvier 2013 à l'EHESS Paris.

Pour Thomas

Remerciements

J'ai appris l'allemand ainsi que le font les bons élèves : en apprivoisant d'abord la belle régularité des déclinaisons, de la conjugaison et de la syntaxe puis en découvrant, au lycée et dans les classes préparatoires, des mondes de littérature et de pensée – Siegfried Lenz, Stefan Zweig, Georg Büchner, Ernst Jünger, Elias Canetti et d'autres. L'allemand demeure jusqu'à aujourd'hui pour moi la langue de la culture : une langue que je lis plus aisément que je ne la parle, une langue que j'apprécie parce qu'elle est le support d'œuvres de littérature et de pensée et parce qu'elle nourrit une forme de distance critique, perceptible dans les éditoriaux de certains journaux. C'est aussi la langue d'une arrière-grand-mère et d'un grand-père disparus qui ont fui l'Allemagne dans ses heures sombres et dont les descendants ont adopté le français ou l'anglais comme langues maternelles. C'est l'envers de cette autre langue dont on me dit que je l'aurais jadis parlée mais dont je n'ai jamais réussi à retrouver la trace malgré mes efforts pour l'apprendre : l'arabe algérien, la langue du quotidien, celle de mes oncles, tantes et cinquante-trois cousins dont certains parlent heureusement aussi le français.

Le fait que je quitte le terrain familier de la culture littéraire germanique pour porter mon attention à l'Allemagne d'aujourd'hui avec les outils des sciences sociales (moi qui avais choisi la littérature) n'allait pas de soi. Lorsque, tout juste reçue à l'agrégation d'allemand, je suis partie en Turquie pour « faire autre chose » (de la musique ottomane et un stage de médiation culturelle à l'Institut français d'Istanbul), je ne pensais pas qu'il y aurait matière à en tirer un enseignement sur l'Allemagne. Au retour de ce séjour, Michael Werner a accueilli et encouragé, avec l'ouverture et l'attention bienveillante qui le caractérisent, un projet de recherche sur les musiciens turcs de Berlin. Je lui sais gré de sa confiance, de son accueil et de ses conseils qui m'ont permis de bénéficier de l'environnement unique du département « Musique, Histoire et Société » de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales et de découvrir tout un monde de recherches franco-allemandes. Je le remercie aussi de m'avoir aiguillée vers Denis Laborde qui a co-dirigé cette première enquête et celles qui l'ont suivie en stimulant de manière décisive mon intérêt pour la recherche et pour les sciences sociales. Ses conseils de lecture permanents, ses critiques exigeantes et souriantes m'ont convaincue de la difficulté et de l'importance qu'il y a à bien décrire et à résister au confort des écoles de pensée. A l'Institut d'Ethnologie Européenne de l'Université Humboldt à Berlin, Wolfgang Kaschuba a su accueillir avec une attention éclairée cette enquête, bien que la *Weltmusik* ne soit pas considérée en Allemagne comme un enjeu sérieux de réflexion. Ses remarques, ses

relectures et nos entretiens m'ont amenée sur bien des points à clarifier ma pensée et je l'en remercie. Je remercie également Etienne François, Iris Schröder, Bruno Latour, François Picard, Philip Bohlman, Gérard Lenclud, Jean-Louis Fabiani, Jacques Cheyronnaud, Pascale Laborier, Hélène Miard-Delacroix, Michi Knecht, Alexa Färber, Yves Winkin, Christian Lallier et Olivier Faron pour leurs encouragements et leurs conseils.

Avec les participants du séminaire «Création musicale, *world music*, diversité culturelle » dirigé par Denis Laborde à l'EHESS, nous avons enquêté depuis six années sur des festivals de France, d'Allemagne, du Mali, du Brésil ou d'Ouzbékistan, parcouru les théâtres des beaux quartiers parisiens, les centres sociaux et salles de concert de la « banlieue 9-3 » aussi bien que des fondations distinguées vouées à l'avant-garde, nous avons travaillé à décrire ces mondes pluriels et à mettre en œuvre un dialogue avec leurs acteurs. Cette dynamique collective, les questionnements de chacun et chacune ont nourri mes réflexions d'une manière telle que je me demande bien souvent si les idées que j'expose dans cette thèse viennent de moi. Je remercie tout particulièrement Marta Amico, Lucia Campos, Emilia Chamone, Laura Jouve-Villard, Chantal Latour, Lucille Lisack, Florabelle Spielmann, Sandrine Teixido, Damien Verger pour leurs interrogations, leur intelligence et leur détente. Ainsi qu'Elise Lanoë, Mathieu Trachman, Marc Loopuyt, François Feuillet, Theresa Schmitz pour leur relecture attentive.

Cette recherche a bénéficié du soutien de plusieurs institutions franco-allemandes (le CIERA, le Centre Marc Bloch, le DAAD, l'Université Franco-allemande et le collègue doctoral franco-allemand EHESS/Université Humboldt) et de l'atmosphère stimulante des ateliers de recherche organisés par ces institutions : grâce auxquels j'ai pu rencontrer Elsa Rieu, Sara Iglésias, Gesa zur Nieden, Anna Langenbruch et mener, avec les jeunes chercheurs rassemblés dans l'aventure de la publication *Musik-Kontext*, un dialogue fructueux. Le séminaire de l'Institut d'Ethnologie Européenne de l'Université Humboldt m'a permis de mesurer le sérieux et l'exigence intellectuelle des ethnologues et sociologues allemands et aussi de rencontrer Tanja Bogusz et Anne Meyer-Rath avec qui nous n'avons pas fini d'interroger les contradictions qui traversent nos mondes de savoir et de culture. Enfin, l'aventure du laboratoire-junior ENS «Penser l'improvisation » et les conversations quotidiennes du midi avec Pierre Saint-Germier m'ont permis de prendre réellement conscience de l'importance des questions de cognition et du travail qu'il me reste à faire pour clarifier les fondements logiques de ma pensée.

Cette recherche n'aurait pas non plus pu aboutir sans l'aide apportée par les acteurs des festivals Creole. Je suis tout particulièrement redevable à Birgit Ellinghaus pour le temps

précieux qu'elle m'a consacré, pour sa confiance et son insistance à me mettre à l'épreuve en m'impliquant dans des débats et des jurys. Elle m'aura convaincue, avec d'autres acteurs des festivals Creole, que les médiateurs culturels peuvent faire preuve d'une créativité et d'un esprit critique qui n'ont rien à envier à ceux des artistes et des chercheurs. Je remercie également tous les membres du collectif d'organisation de Creole, les musiciens, les jurés des compétitions, les chercheurs et les spectateurs des festivals qui m'ont accordé des entretiens, en particulier ceux avec qui j'ai dialogué de manière plus régulière : Andreas Freudenberg, Martin Greve, Raimund Vogels, Michael Rappe, Franziska Weyrich, Ulrich Doberenz. Enfin, il y a Thomas : qui est lui aussi un acteur du monde des musiques du monde, certes plus critique que je ne le suis, et qui m'a en tout cas appris par son insatisfaction permanente et son exigence en matière de son, de lutherie, d'articulation et d'écoute, à défaire l'évidence des formats qui ont cours dans nos mondes de musique. Sa présence et sa patience, sa disponibilité à l'égard de Magda m'ont permis de mener à bien la rédaction de cette thèse en usant (et en abusant) de ce temps précieux qu'il a libéré afin que je puisse écrire, réécrire, lire et relire ce travail. Je le remercie du fond du cœur et lui dédie cette thèse.

SOMMAIRE

Volume 1 : texte, bibliographie et résumés

INTRODUCTION	9
<i>WELTMUSIK, WORLD MUSIC, MUSIQUES DU MONDE : UNE MEME CATEGORIE ?</i>	10
TOUT UN MONDE DE MUSIQUES : LES COMPETITIONS CREOLE	15
LA FIN DES CULTURES ? L'ALLEMAGNE ET L'IDEAL D'UNE SOCIETE PLURIELLE	20
CHAPITRE 1 UN FESTIVAL POUR OBJET	27
UN LIEU DE MUSIQUES ET DE CULTURES	29
QUAND COMMENCE CREOLE ?	35
D'UNE QUESTION D'INFORMATION AU PROBLEME DU CONCERNEMENT	40
AVANT LES CONCERTS : LA FABRIQUE COLLECTIVE D'UN SON DE <i>WELTMUSIK</i>	47
LE FESTIVAL, UN MARATHON.....	53
DELIBERATIONS.....	58
LES CLOTURES OU COMMENT SURMONTER L'EFFET DES VERDICTS.....	62
QU'EN ONT-ILS PENSE ? L'ESPRIT DU FESTIVAL EN QUESTION	66
OU EST « LE FESTIVAL » ?	75
CHAPITRE 2 L'ÉVÉNEMENT ET LA STRUCTURE : UN CYCLE DE COMPÉTITIONS CREOLE	79
<i>CREOLE EN RHENANIE-WESTPHALIE : LE RESEAU LOCAL ET LA CONCURRENCE DES CAPITALES</i>	85
<i>CREOLE BASSE-SAXE & BREME 2006 : SOCIO-CULTURE, FONDATIONS ET ETHNOMUSICOLOGIE APPLIQUEE</i>	95
<i>LA WELTMUSIK A L'EST : INCERTITUDES BUDGETAIRES ET ESPRIT DE SOLIDARITE</i>	114
<i>BAVIERE, BADE-WURTEMBERG, HESSE... COMPARER LES FESTIVALS CREOLE ?</i>	128
<i>JEUX D'ECHELLES : LE LOCAL ET LE GLOBAL, LE REGIONAL ET LE FEDERAL</i>	138
CHAPITRE 3 DANS L'INTIMITÉ DE L'ORGANISATION	147
LES CONDITIONS DE L'OBSERVATION	151
UN BILAN MOUVEMENTE (BAD WILDUNGEN, SEPTEMBRE 2007)	156
LA FORMATION DU <i>TRÄGERKREIS</i>	169
PORTRAITS DES ORGANISATEURS	172
UN TRIANGLE <i>SOZIOKULTUR, INTERKULTUR, WELTMUSIK</i>	181
LE NOM ET L'ORTHOGRAPHE : CREOLE. <i>PREIS FÜR WELTMUSIK AUS DEUTSCHLAND</i>	186
LA METAPHORE DE LA « MARQUE »	196
LA GESTION DES TRACES : ANALYSE DES DVD DU FESTIVAL.....	200
CREOLE DANS LE TEMPS : QUELQUES TRANSFORMATIONS (2006-2011).....	203
CHAPITRE 4 LA QUESTION DE LA WELTMUSIK	217
PEUT-ON ECRIRE UNE HISTOIRE DE LA <i>WELTMUSIK</i> ?	220
DATE DE NAISSANCE PRESUMEE : 1987	227
LE MARCHE DE LA <i>WORLD MUSIC</i> , UNE CULTURE MARQUEE PAR L'EMPREINTE ALLEMANDE	232
WOMEX 2007, SEVILLE	239
L'« ESOTERISME » EN QUESTION : LE CAS BERENDT.....	245
SAUVEGARDE VS CREATION ? LES ETHNOMUSICOLOGUES FACE A LA <i>WORLD MUSIC</i>	250
MUSIQUES D'ICI ET D'AILLEURS : <i>VOLKSMUSIK, FOLK ET WELTMUSIK</i>	263
UN PRIX DE MUSIQUES DU MONDE ?	266
CHAPITRE 5 COMME ON ENTRE EN COMPETITION	273
L'AVIS DE CONCOURS	275
LA PROSPECTION DE LA « SCENE »	283
LES DOSSIERS.....	295
PORTRAITS DE CANDIDATS.....	304
MOTIVATIONS ECONOMIQUES ET VALEURS PARTAGEES	312
LES PRISES DANS L'APPEL : <i>WELTMUSIK, CREOLE</i> ET UNE IDEE DE « LA MUSIQUE »	314
FALLAIT-IL PARTICIPER ? LE DILEMME DES MUSICIENS DE PHUNK MOB.	318
UN DOSSIER : ALPCOLOGNE	324
« IL FAUT BIEN SE DEFINIR » : STRATEGIES DE PRESENTATION DE SOI.....	328

CHAPITRE 6 LES MUSIQUES EN POLITIQUE - LE CAS RHÉNAN	339
CREOLE EN RHENANIE-WESTPHALIE : DES CONDITIONS PRIVILEGIEES	343
UN ART DE LA PROGRAMMATION.....	350
LA DISPUTE (BAD WILDUNGEN 2007)	356
LES EVENEMENTS PARALLELES (DORTMUND, 3-7 SEPTEMBRE 2008).....	361
CULTURE VS INTERCULTURE ? LE DILEMME DE CLAUS LEGGEWIE.....	368
CHAPITRE 7 COMPARER L'INCOMPARABLE	379
LES PRESELECTIONS OU L'ART DE COMPOSER UN PROGRAMME DE FESTIVAL.....	383
LE « PROBLEME DES JURYS » : OBSERVATION DES DELIBERATIONS LORS DU PREMIER CYCLE CREOLE (2006-2007).....	394
RETOUR SUR LE JURY DE BERLIN : DES LANGAGES INCONCILIABLES ?	401
LA FINALE OU LA REDUCTION DES INCERTITUDES	407
UN JURY DE L'INTERIEUR : UNE BATAILLE (CREOLE RHENANIE-WESTPHALIE 2008).....	413
CHAPITRE 8 LE MOMENT DU FESTIVAL	429
UN TEMPS ET UN LIEU : CREOLE 2007, 17-20 MAI, DOMICIL DORTMUND	433
UN VOYAGE EN MUSIQUES	440
« MARAMME ! » OU LA MISE EN SCENE DU TEMPERAMENT ITALIEN.....	445
UN ART DE LA RE-COMPOSITION : LE QUATUOR VOCAL NINIWE	452
« İKI DÜNYA » ET LA QUESTION DE LA MUSIQUE TURQUE EN ALLEMAGNE.....	460
HUMOUR SONORE : LA BLAGUE BAVARO-MONGOLE D'EGSCHIGLEN ET LA QUESTION DES IDENTITES CULTURELLES	471
DE LA BEAUTE D'UN CONCERT, D'UN FESTIVAL, D'UN MORCEAU DE MUSIQUE : LES CADRES DE L'EXPERIENCE	479
LES CLOTURES OU LES PARADOXES DE LA RECONNAISSANCE.....	490
CLÔTURE	503
BIBLIOGRAPHIE	510
I. SUR LES MUSIQUES DU MONDE.....	510
II. BIBLIOGRAPHIE GENERALE	516
RÉSUMÉS	531
I. RÉSUMÉ EN ALLEMAND (CO-TUTELLE).....	531
II. RÉSUMÉS COURTS EN FRANÇAIS, ANGLAIS, ALLEMAND	ERREUR ! SIGNET NON DEFINI.

Volume 2 : documents annexes

ANNEXES LIEES A L'INTRODUCTION	ERREUR ! SIGNET NON DEFINI.
0.1 « LA FIN DE LA <i>WELTMUSIK</i> » : ARTICLE PARU DANS LA <i>TAZ</i> , 7 MAI 2011).....	ERREUR ! SIGNET NON DEFINI.
0.2 PLANS DE THESE	ERREUR ! SIGNET NON DEFINI.
ANNEXES AU CHAPITRE 1	ERREUR ! SIGNET NON DEFINI.
1.1. PROGRAMME DU FESTIVAL CREOLE BERLIN & BRANDEBOURG 2006 (EXTRAITS)	ERREUR ! SIGNET NON DEFINI.
1.2 ENTRETIEN D'ELISABETH GADONI AVEC ANETTE HEIT (14 OCTOBRE 2006, <i>MERIDIAN 13</i> , RADIO MULTIKULTI).	ERREUR ! SIGNET NON DEFINI.
SIGNET NON DEFINI.	
1.3 LES VERDICTS : COMMUNIQUE DE PRESSE DU 23 OCTOBRE 2006.....	ERREUR ! SIGNET NON DEFINI.
1.5 AU RETOUR DE BERLIN – CRITIQUES	ERREUR ! SIGNET NON DEFINI.
ANNEXES AU CHAPITRE 2	ERREUR ! SIGNET NON DEFINI.
2.1 CREOLE EN RHENANIE WESTPHALIE.....	ERREUR ! SIGNET NON DEFINI.
2.1.1 Article de Birgit Ellinghaus dans les <i>Kulturpolitische Mitteilungen</i> (114, III/2006)... Erreur ! Signet non défini.	
2.1.2 Article de Jil Türck, <i>Westphälische Rundschau</i> , 10 août 2006	Erreur ! Signet non défini.
2.1.4 Autres émissions diffusées sur WDR 3 (annonces)	Erreur ! Signet non défini.

2.1.5 Communiqué de presse annonçant les verdicts de la session Creole NRW ..	Erreur ! Signet non défini.
2.2. CREOLE EN BASSE-SAXE	ERREUR ! SIGNET NON DEFINI.
2.2.1 Présentation de Creole dans le journal de la Hochschule für Musik und Theater de Hanovre ...	Erreur ! Signet non défini.
2.2.2 Le verdict de la session Creole Basse-Saxe et Brême 2006	Erreur ! Signet non défini.
2.3 CREOLE MITTELDEUTSCHLAND	ERREUR ! SIGNET NON DEFINI.
2.3.1 Annonce du festival (source : www.creole-weltmusik.de , 15 décembre 2006)	Erreur ! Signet non défini.
2.3.2 Presse sur le Creole Mitteldeutschland : portraits parus dans la Leipziger Zeitung.	Erreur ! Signet non défini.
2.3.3 Le verdict de la session Creole Centre-Allemagne 2007.....	Erreur ! Signet non défini.
2.3.4 Le cas « Das Blaue Einhorn »	Erreur ! Signet non défini.
2.4 CREOLE EN BAVIERE	ERREUR ! SIGNET NON DEFINI.
2.4.1 Presse sur le festival Creole en Bavière.....	Erreur ! Signet non défini.
2.4.2. Emission de Bayern2Radio sur Creole (descriptif).....	Erreur ! Signet non défini.
2.4.3 Le verdict de la session Creole Bavière 2007	Erreur ! Signet non défini.
2.5 CREOLE BADE-WURTEMBERG	ERREUR ! SIGNET NON DEFINI.
2.5.1 Un reportage amateur.....	Erreur ! Signet non défini.
2.5.2 Le verdict de la session Creole Bade-Wurtemberg 2006.....	Erreur ! Signet non défini.
2.5.3 Le cas Kent Masali	Erreur ! Signet non défini.
2.6 CREOLE EN HESSE	ERREUR ! SIGNET NON DEFINI.
2.6.1 Un reportage-photo de Martin Krok et Julia Gottwald (source: www.creole-weltmusik.de)	Erreur ! Signet non défini.
2.6.2 Le verdict de la session Creole Hesse 2007	Erreur ! Signet non défini.
2.7 LA COMPETITION FEDERALE CREOLE 2007.....	ERREUR ! SIGNET NON DEFINI.
2.7.1 Programme du séminaire de Michael Rappe et Martin Greve à la Musikhochschule de Cologne (semestre d'été 2007)	Erreur ! Signet non défini.
2.7.2 Creole dans les médias (extrait du rapport d'expertise de la Musikhochschule Köln remis aux organisateurs en septembre 2007).....	Erreur ! Signet non défini.
2.7.3 Articles de presse sur la finale fédérale 2007	Erreur ! Signet non défini.
ANNEXES AU CHAPITRE 3	ERREUR ! SIGNET NON DEFINI.
3.1 L'HEURE DES BILANS : BAD WILDUNGEN, SEPTEMBRE 2007	ERREUR ! SIGNET NON DEFINI.
3.1.1 Programme de la réunion	Erreur ! Signet non défini.
3.1.2 Compte-rendu d'observation des jurys du premier cycle Creole.....	Erreur ! Signet non défini.
3.1.3 Recommandations aux organisateurs	Erreur ! Signet non défini.
3.1.4 Bilan d'Anette Schäfer (chargée des relations avec la presse nationale et internationale pour la compétition Creole 2007)	Erreur ! Signet non défini.
3.2 GENESE DE CREOLE	ERREUR ! SIGNET NON DEFINI.
3.2.1 Entretien avec Andreas Freudenberg	Erreur ! Signet non défini.
3.2.2 Portrait de Peter Schneckmann (paru dans la Frankfurter Allgemeine Zeitung)	Erreur ! Signet non défini.
3.3 LES STRUCTURES DE L'ACTION CULTURELLE EN ALLEMAGNE	ERREUR ! SIGNET NON DEFINI.
3.3.1 Sur la Soziokultur	Erreur ! Signet non défini.
3.3.2 Statistiques sur la musique	Erreur ! Signet non défini.
3.4 CREOLE DANS LE TEMPS 2006-2011	ERREUR ! SIGNET NON DEFINI.
3.4.1 Contrats	Erreur ! Signet non défini.
3.4.2 Creole sur internet	Erreur ! Signet non défini.
3.4.3 Creole Branchentreff (mai 2011), Berlin	Erreur ! Signet non défini.
3.4.4 Le fil des actualités : rubrique « news » du site internet Creole (pour l'année 2012)	Erreur ! Signet non défini.
ANNEXES AU CHAPITRE 4	ERREUR ! SIGNET NON DEFINI.
4.1 LA REUNION DE 1987 : UNE MISE AU POINT PAR IAN ANDERSON (FROOTS 201, MARS 2000) .	ERREUR ! SIGNET NON DEFINI.
4.2 SCIENCE VS ESOTERISME ? L'ÉCHANGE ENTRE JAN REICHOW ET JOACHIM-ERNST BERENDT:.....	ERREUR ! SIGNET NON DEFINI.
4.3 « QUE VA-T-IL RESTER DE LA DIVERSITE ? » EXTRAITS D'UNE CONFERENCE DE JAN REICHOW.....	ERREUR ! SIGNET NON DEFINI.
4.4 FOLK ET WELTMUSIK – QUELQUES STATISTIQUES	ERREUR ! SIGNET NON DEFINI.
4.5 « LES PRIX DE MUSIQUES DU MONDE EN QUESTION »	ERREUR ! SIGNET NON DEFINI.

ANNEXES AU CHAPITRE 5 ERREUR ! SIGNET NON DEFINI.

5.1 A QUAND LA *WELTMUSIK* DANS LES CONSERVATOIRES ET DANS LES ECOLES ? **ERREUR ! SIGNET NON DEFINI.**

5.2 EXTRAITS DES DOSSIERS DE CANDIDATURE **ERREUR ! SIGNET NON DEFINI.**

5.3 L'ECONOMIE DE LA MUSIQUE EN ALLEMAGNE **ERREUR ! SIGNET NON DEFINI.**

ANNEXES AU CHAPITRE 6 ERREUR ! SIGNET NON DEFINI.

6.1 POLITIQUE EN MATIERE D'INTEGRATION EN RHENANIE-WESTPHALIE DEPUIS 2001 : UNE CHRONOLOGIE. **ERREUR ! SIGNET NON DEFINI.**

ANNEXES AU CHAPITRE 7 ERREUR ! SIGNET NON DEFINI.

7.1 LES JURÉS DE LA FINALE CREOLE 2007 : BIOGRAPHIES ET ENTRETIENS **ERREUR ! SIGNET NON DEFINI.**

7.1.1 *Présentation des jurés de la compétition fédérale dans le dossier de presse (Creole Pressemappe 2007)*..... **Erreur ! Signet non défini.**

7.1.2 *Entretien avec Leo Vervelde (Rotterdam), président du jury* **Erreur ! Signet non défini.**

7.1.3 *Entretien avec François Bensignor (Paris)* **Erreur ! Signet non défini.**

7.1.4 *Entretien avec Ben Mandelson (Londres)* **Erreur ! Signet non défini.**

7.1.5 *Entretien avec Chiwoniso Maraire (Harare/Zimbabwe)*..... **Erreur ! Signet non défini.**

7.1.6 *Entretien avec Alexander Cherapukhin (Moscou)*..... **Erreur ! Signet non défini.**

7.2 APRES LE JURY : ECHANGE DE MAIL AVEC BIRGIT ELLINGHAUS..... **ERREUR ! SIGNET NON DEFINI.**

7.3 UN COMMENTAIRE SUR LE VERDICT (CREOLE NRW 2008)..... **ERREUR ! SIGNET NON DEFINI.**

7.4 « EST-IL POSSIBLE D'ECOUTER DE LA *WELTMUSIK* SANS AVOIR LU UN LIVRE ? »..... **ERREUR ! SIGNET NON DEFINI.**

7.5. REPORTAGE SUR LE FESTIVAL CREOLE NRW 2008..... **ERREUR ! SIGNET NON DEFINI.**

ANNEXES AU CHAPITRE 8 ERREUR ! SIGNET NON DEFINI.

8. 1 LES CONCERTS : REACTIONS DU PUBLIC, AVIS DES MUSICIENS (BACHIR/GREVE/RAPPE ET AL. 2007) **ERREUR ! SIGNET NON DEFINI.**

8.2 QU'EST CE QUE LA *WELTMUSIK* SELON VOUS ? REponses DES JURÉS, MUSICIENS ET SPECTATEURS (CREOLE BUNDESWETTBERB 2007, DORTMUND) **ERREUR ! SIGNET NON DEFINI.**

INTRODUCTION

Le 7 mai 2011 paraissait dans le quotidien berlinois *Die TAZ* un article intitulé « La fin de la musique du monde (telle que nous la connaissons) »¹. L'auteur Daniel Bax, spécialiste des questions d'intégration et d'immigration, y évoquait des styles musicaux actuels venus des « ghettos urbains » de Paris et d'Abidjan qu'il interprétait comme le symptôme d'un « changement de paradigme » :

« La saine et douce musique du monde d'hier est aujourd'hui battue en brèche par des sons nouveaux et dérangeants », selon le musicologue suisse Thomas Burkhalter qui a pour cela inventé le terme de « *Weltmusik 2.0* ». Mais ce concept est-il encore valable ? L'origine (*der Migrationshintergrund*²) de la musique n'est souvent même plus perceptible, elle est devenue depuis longtemps le produit hybride d'une industrie culturelle transnationale. La station de radio *Funkhaus Europa* (WDR) qui donne le ton en matière de sonorités globales en Allemagne a pour cela décidé de renoncé tout à fait au terme de *Weltmusik* et de rassembler la nouvelle diversité sous le concept consensuel de *global pop*.

Quelques mois auparavant, les organisateurs de la compétition *Creole*, un cycle de festivals organisé depuis 2006 en différents lieux d'Allemagne, avaient annoncé un changement d'intitulé similaire. Cette manifestation dont j'ai suivi les scansions et les transformations depuis sa création ne récompense plus des ensembles de « musique du monde d'Allemagne » (*Weltmusik aus Deutschland*) mais des ensembles de « musique globale d'Allemagne » (*globale Musik aus Deutschland*). L'objet de ma thèse a changé de nom, soit. Mais qu'est ce qui a changé exactement ? De quoi cette « fin de la *Weltmusik* » proclamée de différents côtés est-elle la fin et pour qui ?

Weltmusik, world music, musiques du monde : une même catégorie ?

« *Das Ende der Weltmusik (wie wir sie kennen)* » : dans cette parenthèse se loge un implicite dont je voudrais faire un enjeu de questionnement. Et tout d'abord un problème de traduction : en Allemagne comme en France, en Angleterre comme au Brésil ou au Mali, il existe aujourd'hui un genre musical qu'il est convenu d'appeler « musique(s) du monde » et

¹ « *Das Ende der Weltmusik (wie wir sie kennen)* », *Tageszeitung*, 7 mai 2011 (voir document annexe 0a). Sauf mention contraire, je suis l'auteure de toutes les traductions qui suivent.

² Le terme de *Migrationshintergrund* (littéralement : arrière-plan migratoire) vient des études statistiques visant à identifier l'origine des personnes immigrées en Allemagne après 1949 ainsi que celle de leurs descendants, qu'ils aient ou non la nationalité allemande. Aujourd'hui entré dans le langage courant, ce terme n'est plus seulement utilisé pour des personnes mais parfois aussi (comme ici) pour des phénomènes culturels issus des migrations internationales.

dont on considère qu'il peut être défini de la même manière quel que soit l'endroit où l'on se trouve. La *world music* (dans les pays anglo-saxons), les *musiques du monde* (en France), la *Weltmusik* (en Allemagne ou en Autriche), ce sont *grosso modo* les musiques qui viennent d'ailleurs : soit une catégorie dont le contenu variera nécessairement selon le lieu et l'histoire de chaque pays (« Ah, il y a si peu de musiciens africains chez nous [en Allemagne]. Ce n'est pas comme en France ! », remarquaient parfois mes interlocuteurs) mais que l'on considère cependant comme relativement traduisible.

Quelle est maintenant cette « musique du monde *telle que nous la connaissons* » à laquelle fait référence Daniel Bax ? Elle est évoquée en quelques mots comme une toile de fond dont se distinguent les « sonorités globales » actuelles :

Quiconque est soucieux de sa réputation en tant qu'amateur de musique (*Musik-Hipster*) doit aujourd'hui se tourner vers les métropoles de Caracas, Lisbonne, Kinshasa. Les labels de Francfort comme Souljazz, Soundways, Analog Africa de Francfort créent aujourd'hui la tendance en exhumant des *grooves* dorés des coins les plus reculés du monde tandis que leurs collègues de Sublime Frequencies, Man Recordings à Berlin ou Outhere à Munich se tournent vers les ghettos urbains du présent.

Ces musiques sont à mille lieux de la *pure Weltmusik popularisée en leur temps par Ry Cooder, Paul Simon, Peter Gabriel* : elles sont bien trop vulgaires, trop commerciales, trop *cheap* (*trashig*³). Les genres urbains comme le « coupé-décalé » détruisent *l'illusion romantique d'une musique africaine conçue comme l'envers de la pop anglophone* [Je souligne]. [...] Nous assistons à un changement de paradigme.

La « pure musique du monde » dont il est ici question n'est pas tout à fait inconnue en France. Ry Cooder, Paul Simon, Peter Gabriel – on pourrait poursuivre la liste en citant Brian Eno, David Byrne, Don Cherry, le groupe Deep Forest – sont des artistes anglo-saxons qui ont acquis une renommée internationale dans les années 1980 et 1990 et que l'on associe aujourd'hui à une conception de la musique teintée de résonances *new age*⁴ : un « éden musical »⁵ transcendant les appartenances culturelles et les frontières politiques, pétri de bonnes intentions et de croyances qui n'auraient plus lieu d'être. L'idée qu'il existerait quelque chose comme des cultures musicales « pures », les projets de fusion et le grand rêve de réhabilitation de l'Occident par la musique de l'autre – tout cela, c'est du passé. Pour peu que l'on se soucie de sa « réputation en tant qu'amateur de musique » à la page (*Musik-Hipster*), il importe de montrer que l'on ne croit plus en cette idée « saine et douce » de la

³ Adjectif dérivé du terme anglais *trash* (« ordure »), entré dans le langage familier en allemand. Il s'agit, selon la définition qu'en propose *Wikipédia*, d'un « concept central de la post-modernité qui désigne un produit culturel peu exigeant sur le plan intellectuel mais dont on apprécie justement l'aspect non intellectuel ». (Source : <http://de.wikipedia.org/wiki/Trash>)

⁴ Le terme *new age* fait référence à un ensemble hétéroclite d'auteurs et de mouvements dont la vocation est de transformer les individus par l'éveil spirituel. Cf. chap. 4 sur le cas de J. Berendt.

⁵ L'expression est de Denis Laborde (*Les musiques à l'école*, Editions Bertrand Lacoste, 1998, p. 45).

musique dont le voile d'illusion a entretemps été dissipé par de nombreuses controverses. Le « nous » dans lequel s'inclut Daniel Bax fait appel à une connivence de la part de lecteurs qui savent bien aujourd'hui que ces croyances ont fait leur temps : le monde a changé, il est devenu « global », « hybride », « créole » au point de miner cette distinction entre « nous » et « les autres » qui fondait la catégorie de musique(s) du monde. Cette rhétorique n'est pas spécifique à l'Allemagne. Elle peut évoquer des échos dans d'autres pays et notamment dans certains milieux à la pointe du progrès où il est de bon ton, depuis quelques années, de proclamer la fin de la *world music*, des musiques du monde ou de la *Weltmusik*⁶.

Mais là s'arrête l'entente : parce qu'en Allemagne comme ailleurs, les implicites sur lesquels se fondent ces critiques ne vont pas de soi. Tous ne se soucient pas de leur réputation en tant que *Musik-Hipster* (c'est-à-dire : en tant qu'amateur qui se tient au courant des tendances musicales et des théories de la culture en vogue) – pour certains amateurs de musique, le souci de réputation va au contraire de pair avec une distanciation à l'égard des modes. Tous ne limitent pas non plus la *world music* aux projets de fusion qui ont émergé des studios londoniens et parisiens dans les années 1980. Les connaisseurs de la *Weltmusik* pourront aussi objecter que le doute sur le label n'est pas nouveau mais qu'il est à peu près aussi ancien que le mot lui-même⁷ : depuis que le terme est apparu dans la langue allemande (sous la plume d'un musicologue appelé Georg Capellen, en 1906) et de manière accrue, depuis qu'a émergé un réseau international d'acteurs fédérés autour de cette catégorie (dans les années 1980), de multiples voix se sont élevées pour mettre en cause cette appellation et en proposer d'autres. En ce sens, le tournant dont parlent les critiques actuels n'est pas vraiment un tournant : la catégorie de *Weltmusik* coexiste depuis déjà longtemps avec de multiples autres appellations, anglaises (*world music*, *global pop*, *world beat*, *world fusion*, *roots*, *outhern*) et allemandes (*traditionelle Musik*, *Volksmusik*, *Folk*, *Ethnofolk* et plus récemment *Weltmusik 2.0*, *creole Musik* », *globale Musik* etc).

A ce stade, une foule de problèmes surgissent pour les chercheurs qui décident de prendre pour objet les catégories de musiques du monde, de *Weltmusik* ou de *world music*. Un problème de délimitation tout d'abord, que Denis Laborde formule ici à propos du cas de la France :

⁶ En France, c'est la revue *Mouvement* qui s'est fait le relais de cette mise en doute en publiant deux articles de Frédéric Deval (responsable du domaine des musiques orales et improvisées à l'Abbaye de Royaumont) : « Les musiques du monde sont mortes, vive le monde des musiques ! » (2008/48) et « Musiques, la fin des catégories ? » (2009/52).

⁷ Voir par ex. la réponse de Bernhard Hanneken (directeur du festival TFF) à cet article dans une conférence intitulée « La *Weltmusik* : un genre 'risible' ? », reproduite en annexe 3.4.3 et commentée au chapitre 4.

Faut-il, par exemple, inclure dans la *world music* la production ethnomusicologique ou les musiques traditionnelles occidentales ? Faut-il, au contraire, tracer des barrières fiables et ériger, par exemple, la technologie acoustique en critère définitoire : ne relèveraient alors de la *world music* que ces produits de haute technologie que sont les « musiques du monde » revisitées par le synthétiseur et enregistrées dans les studios parisiens ou londoniens, seuls pourvoyeurs de labels ?

La démarche taxinomique est malaisée, incertaine, mais chacun s'en accommode. En l'absence d'un cadre définitoire consensuel, la notion fonctionne en régime d'implicite, et elle fonctionne bien. Le syntagme et la série des synonymes semblent en effet dotés d'un incontournable caractère opératoire. Chacun voit ce dont il s'agit dès lors qu'il est question de *world music*. (Laborde 2008, p. 47-48)

Suivant ces réflexions, je ne chercherai pas pour lors à spécifier davantage le champ des musiques couvert par le terme allemand de *Weltmusik* mais je partirai plutôt de l'hypothèse suivante : si cette catégorie s'est imposée en Allemagne, c'est notamment en vertu de ce flou définitoire qui lui permettait d'accueillir un vaste spectre de musiques, de cette capacité à « catalyser un ensemble d'idées reçues sur le monde, la culture, la musique, la tolérance » (*ibid.*) et par là à constituer un support pour le débat d'idées. En France, ce débat a notamment pris pour cible l'appellation anglaise de *world music* dénigrée comme une « opération de marketing du business anglo-saxon », une entreprise « d'uniformisation des pratiques culturelles »⁸ contre laquelle certains critiques ont brandi l'étendard des « musiques du monde », au pluriel et en français.

En Allemagne, la situation est assez différente. Même si l'appellation anglaise *world music* coexiste ici aussi avec une appellation vernaculaire (*Weltmusik*), elles ne s'articulent pas de la même manière. L'opposition n'est pas aussi marquée dans les usages notamment parce que l'opposition singulier / pluriel ne fonctionne pas : le terme *Musik* tout comme celui de « *music* » ne se mettent généralement pas au pluriel. Lorsque les locuteurs allemands distinguent la *world music* et la *Weltmusik*⁹, ce n'est pas nécessairement sur la base de ce partage familial aux Français entre ce que l'on imagine être « le marché » (un empire anglo-

⁸ Selon Philippe Constantin (directeur de l'agence Mango) et Chérif Khaznadar (à l'époque directeur de la Maison des cultures du monde de Paris), cités d'après Laborde 2008, p. 49. La catégorie de *world music* a dans les mêmes temps fait l'objet d'apologies qui font parler à Denis Constant-Martin (Constant-Martin 1996) d'une « oscillation entre anxiété et célébration ».

⁹ Dans les dictionnaires et encyclopédies spécialisés (cf. bibliographie I) les auteurs distinguent ces deux catégories en se fondant sur l'histoire des labels. Ils expliqueront que la notion de *Weltmusik* est d'abord née en Allemagne au début du XX^e siècle où elle a fait l'objet de différents usages avant d'être concurrencée dans les années 1980 par la notion anglaise de *world music* entendue au sens restreint d'un style de fusion. Dans les usages courants, on tend à considérer que la notion de *Weltmusik* englobe un spectre plus large de phénomènes : comprenant les styles de « fusion », les « expérimentations multiculturelles », les « éditions d'archives et d'enregistrements de terrain », « les musiques traditionnelles et les musiques populaires locales » (article « *Weltmusik* » du *Metzler Lexikon*, commenté au chap. 4).

saxon régi par l'appât du gain) et les cultures du monde¹⁰. Enfin, la *Weltmusik* n'a pas la même légitimité que les « musiques du monde » en France ainsi que n'ont cessé de me le rappeler mes interlocuteurs au cours de mon enquête : « En France, la situation des *musiques du monde*¹¹ est tellement plus facile ! Elles sont mieux reconnues. Il y a des subventions, il y a le Bureau Export de la Musique. La presse s'y intéresse, etc. » – ces remarques récurrentes, en dépit des multiples objections que j'ai pu y trouver sur le moment, soulignent une différence dont j'ai finalement appris à tenir compte. En Allemagne, les acteurs du monde de la *Weltmusik* ont coutume de se percevoir comme un petit monde à l'écart du reste de la société et du monde de la musique : ce qu'ils appellent une « *Nische* », soit un secteur minoritaire dont il importe notamment de savoir comment il peut continuer à subsister. De là vient que surgissent certaines questions que l'on ne se pose pas en ces termes en France, telles que : la *Weltmusik* doit-elle se fondre dans le monde de « la pop » ou doit-elle faire partie du secteur de la musique légitime : la « *E-Musik* »¹² ? De là vient aussi cette idée répandue aujourd'hui jusque parmi les musiciens réputés pionniers du genre que la *Weltmusik* constituerait une appellation « risible »¹³. En France, en dépit des soupçons de chercheurs, médiateurs culturels et musiciens à l'égard de la *world music*¹⁴, en dépit aussi de quelques tentatives récentes de proclamation de « fin des musiques du monde », le label n'est pas considéré comme dépassé et encore moins comme prêtant à rire : les « musiques du monde », au pluriel et en français, sont bien trop liées à l'idée que l'on se fait du modèle multiculturel français, de la lutte contre le racisme, du combat pour les indépendances et la liberté d'expression – toutes valeurs qui continuent donc d'alimenter l'optimisme militant des rédacteurs de médias spécialisés (comme le journal *Mondomix*), de la presse nationale et des milieux intellectuels de gauche. Une chercheuse venue de France avec cette idée des musiques du monde en tête doit donc apprendre à composer avec une réalité différente en Allemagne : outre le problème de délimitation (qui se pose dans toutes les langues) se posent un problème de traduction (les catégories de *Weltmusik* et de *musiques du monde* ne sont pas vraiment équivalentes) et de description (elles ne recouvrent pas la même réalité).

¹⁰ Ceci parce qu'ils n'ont pas le même rapport à « l'économie » que leurs voisins français (cf. Grosser 2002, et *infra* chap. 4).

¹¹ Mes interlocuteurs usaient en général du syntagme français même s'ils ne maîtrisaient pas cette langue. C'est que ce label fait l'objet d'une promotion par les instances de la politique culturelle française à l'étranger (le Bureau Export de la Musique, l'association Cultures France) et qu'il est aussi lié à la réputation de la France en tant que nation multiculturelle.

¹² *E-Musik*, abréviation de *Ernste Musik* que l'on oppose communément au domaine de la *U-Musik* (*Unterhaltungsmusik*, littéralement : « musique de divertissement »).

¹³ Cité d'après B. Hanneken, « La *Weltmusik* : un genre 'risible' ? » (cf. annexe 3.4.3)

¹⁴ Voir par ex. les contributions rassemblées dans *Les musiques du monde en question* (Coll. 1999).

Si je traduis, comme je l'ai fait plus haut, le titre de l'article de Daniel Bax en substituant au terme de « *Weltmusik* » celui de « musique(s) du monde », je n'aurai donc (bien sûr) pas traduit toute la réalité. Et en particulier, je n'aurai pas rendu compte de ce différentiel de légitimité qui fait que l'idée d'une « fin de la *Weltmusik* », même si elle peut évoquer des échos en France, y apparaît tout de même comme plus plausible en Allemagne au point de resurgir régulièrement dans la presse et dans les débats publics¹⁵. Ainsi que le remarquait non sans malice Bernhard Hanneken, directeur du plus grand festival de *Folk* et *Weltmusik* d'Allemagne (le *Tanz und Folkfest TFF* de Rudolstadt) lors d'une rencontre professionnelle organisée en mai 2011 à Berlin¹⁶ : « Nous autres Allemands, nous nous créons bien des difficultés avec ce concept de *Weltmusik* » (*Wir Deutschen tun uns schwer mit dem Begriff Weltmusik*). Ce par quoi il entendait que l'on se pose, en Allemagne comme ailleurs, de nombreuses questions sur ce label mais que l'on s'en pose peut-être un peu trop, au point de ne plus voir la réalité qu'il y a derrière. Or justement, je n'ai considéré pour lors que la réputation du label. Qu'en est-il du fonctionnement effectif de ce monde de musique ?

Tout un monde de musiques : les compétitions Creole

Entre 2006 et 2009, j'ai mené une enquête sur des événements prenant pour objet les musiques du monde fabriquées en Allemagne : la compétition *creole. Preis für Weltmusik aus Deutschland*¹⁷, initiée en 2006 par un collectif d'institutions et d'associations militant pour la reconnaissance des pratiques artistiques et des cultures issues de l'immigration. De cette enquête, j'ai tiré plusieurs enseignements : le premier, développé dans la section précédente, est que le soupçon sur la catégorie de *Weltmusik* n'est pas le privilège de critiques externes à ce champ mais qu'il est également répandu parmi ceux qui s'en considèrent comme des acteurs – pour peu que l'on puisse tracer une frontière stable entre les deux puisque les mêmes personnes alternent parfois entre des postures d'engagement et de distanciation – et qu'il est, en outre, un peu plus répandu en Allemagne qu'en France. Un autre enseignement est celui-ci : en dépit de ce soupçon communément partagé vis-à-vis du label, il existe bien un monde

¹⁵ Voir par ex. deux autres articles publiés dans la TAZ : « Tout le contraire de la *Weltmusik* » (« *Das Gegenteil von Weltmusik* ») de Klaus Walter paru le 8 mars 2012 qui défend l'appellation « *outhernational* » contre celle de « *Weltmusik* » et un article intitulé « Les superhybrides du cinquième monde » de Uh-Young Kim (9 juin 2011) qui proclame à nouveau la fin de la *Weltmusik* au sens d'une entreprise de « sauvegarde des espèces menacées du Tiers Monde » en invoquant l'argument des nouvelles technologies. Un article intitulé « Globalista ! » paru dans *Die Zeit* le 31 octobre 2008 défendait une thèse similaire.

¹⁶ Le *creole-Branchentreff* (C/bra), cf. annexes 3.4.3.

¹⁷ Sur les programmes et le site internet www.creole-weltmusik.de, le titre est orthographié sans majuscule comme l'adjectif anglais *creole*. Dans la suite de cette thèse, j'ai opté pour l'orthographe avec majuscule selon les conventions régissant l'écriture d'un intitulé. Sur les problèmes que posent l'orthographe et la prononciation de l'intitulé, voir le chap. 3.

peuplé d'une multitude d'acteurs qui contribuent à faire exister la *Weltmusik* par des occasions de rassemblement (des festivals, des prix, des cycles de débats, des rencontres professionnelles, des congrès etc.), des médias spécialisés et des rubriques dédiées – par exemple la *Weltmusikbeilage* qui paraît dans les éditions du week-end de la TAZ et qui a continué à exister en dépit des multiples fins annoncées par les rédacteurs de ce journal (cf. biblio) – *mais aussi* par le biais de dispositifs structurés sur la base d'autres catégories : des genres voisins ou associés (« *Folk* », « musique populaire », « musique traditionnelle », « *global pop* » etc.), des répertoires ou des styles musicaux spécifiques (« musique turque », « *balkan beat* », etc.), des secteurs de l'action publique (« *Interkultur* », « *Soziokultur* ») ou de la recherche (« Musikethnologie », « interkulturelle Musikpädagogik »). En somme, un monde peut-être moins centralisé que celui des « musiques du monde » en France mais dont la densité et le dynamisme sont probablement équivalents¹⁸ et dont les frontières sont en tout cas aussi mouvantes. C'est qu'en dépit de la moindre légitimité du label « *Weltmusik* » par rapport à celui de « musiques du monde », le rêve de rencontre des cultures par la musique n'a pas disparu de la société allemande. Il connaît tout au contraire une actualité croissante avec la multiplication de projets célébrant la « diversité » des pratiques musicales en Allemagne¹⁹.

Plutôt que de postuler l'existence d'un champ ou d'une scène aux frontières stabilisées, j'ai donc choisi de partir de l'observation d'événements singuliers afin de comprendre comment ceux-ci dessinent tout un monde de musiques au sein d'un espace civilisationnel germanique. Or cette démarche requiert quelques explications.

La manifestation que j'ai choisi de placer au centre de mon enquête, Creole, consiste en une série de festivals ayant lieu à divers endroits de l'Allemagne au cours desquels sont

¹⁸ Là n'est cependant pas la question puisque l'objectif de mon enquête n'est pas de produire une étude comparative de l'impact du genre en France et en Allemagne, notamment pour la raison évoquée plus haut : il est déjà délicat de mesurer, dans un pays donné, l'impact réel du genre (du fait de l'existence de plusieurs appellations concurrentes). En outre, la comparaison supposerait de pouvoir délimiter des ensembles comparables en dépit des multiples différences qui existent entre les structures institutionnelles de ces deux pays. Si je m'arrête parfois comme ici sur le cas français, ce n'est donc pas à des fins de comparaison mais pour inclure un questionnement sur mon positionnement en tant que chercheuse venue de France avec une certaine idée des musiques du monde et de l'Allemagne, qu'il m'a fallu réviser au cours de mon enquête.

¹⁹ J'aurais pu commencer mon introduction par là (ainsi que je l'ai fait dans mes premiers projets de thèse) : en listant les preuves de l'actualité de l'enjeu de diversité en Allemagne – le grand congrès organisé par le *Deutscher Musikrat* en 2005 intitulé *Musikland Deutschland. Wieviel kulturelle Vielfalt wollen wir*, les innombrables publications éditées par des institutions fédérales et régionales autour de l'enjeu de diversité (cf. *infra*. le chap. 6) – ou en évoquant le succès croissant de concerts et festivals ainsi que la création récente de plusieurs institutions dédiées à la transmission des musiques du monde (*World Music Academy* de Hildesheim, *Global Music Academy* de Berlin, académie *Global Flux* à Cologne). C'est bien que les notions d'actualité et d'inactualité sont fort flexibles selon les faits sur lesquels on choisit de s'arrêter : le label de *Weltmusik* fait l'objet d'une mise en question dans la presse et la recherche mais sur le plan des politiques publiques en matière de culture et d'éducation, il constitue toujours un enjeu de mobilisation et les répertoires musicaux couverts par ce label suscitent un intérêt croissant parmi les spectateurs de festival et les étudiants en musique.

sélectionnés des ensembles musicaux qui se produisent ensuite lors d'une compétition fédérale bi-annuelle : le *Bundeswettbewerb Creole*, au terme duquel sont décernés trois « prix pour les musiques du monde d'Allemagne » (depuis 2010 : « prix pour la musique globale d'Allemagne »). J'ai suivi de manière régulière ces compétitions pendant le premier cycle (2006/2007), de manière plus épisodique pendant les deux cycles suivants (2008/ 2009, 2010/2011) et j'ai parfois été amenée à y jouer un certain rôle outre celui de spectatrice et chercheuse : en tant qu'experte chargée de produire une « évaluation externe » (sur le premier cycle puis sur la compétition fédérale de 2009), en tant que membre du jury (lors du festival Creole Rhénanie-Westphalie à Dortmund en 2008) et en tant que chercheuse invitée pour des conférences et des débats organisés en parallèle des festivals Creole (à Dortmund en 2008, à Berlin en mai 2011). J'ai également été amenée à participer à d'autres manifestations reliées au projet Creole par divers aspects : un grand congrès sur la diversité culturelle organisé à Essen en mai 2007 dans lequel se produisaient certains ensembles candidats au Creole Rhénanie-Westphalie en 2006 et où j'ai été invitée à parler de « *Weltmusik* » (« musique mondiale » dans le programme français !), le World Music Expo qui se tenait en octobre 2007 à Séville au cours duquel j'ai retrouvé les organisateurs de Creole et observé le fonctionnement de ce que l'on appelle « le marché » de la musique, les rencontres de Babelmed à Marseille en 2008 où j'ai découvert un aspect du monde des « musiques du monde » à la française, le congrès Global Flux à Cologne en décembre 2010 dans lequel j'ai modéré des débats autour de l'enseignement des « musiques globales » en Allemagne et en Europe, la rencontre professionnelle c/Bra (creole-Branchentreff) organisée en parallèle de la troisième finale de Creole dans laquelle j'étais invitée à parler des « nouvelles tendances de la *Weltmusik* »²⁰ – et d'autres manifestations qui seront parfois évoquées dans les chapitres qui suivent même si l'essentiel de la description sera centrée autour du cas de la compétition Creole.

Le monde que dessinent ces événements n'est pas un monde unifié et le terme de *Weltmusik* n'y constitue que l'une des entrées possibles²¹. Si j'avais défini dès le départ mon sujet de thèse comme « le monde de la *Weltmusik* », je serais probablement partie d'autres événements mieux établis, réputés plus représentatifs ou plus importants en terme d'impact :

²⁰ Demande que j'ai reformulée en une question : « *Pop-Musik werden oder Nische bleiben ? Zu einem langwierigen Debatte in der Weltmusik-Szene.* », conférence non publiée.

²¹ Cette ouverture sur le plan de l'objet et des questionnements, décrite dans mes premiers compte-rendus d'enquête par l'expression de « terrain glissant » (Bachir 2007), n'est pas spécifique aux événements que j'ai observés mais elle découle d'un mode d'ethnographie combinatoire tel que l'ont défini Nicolas Dodier et Isabelle Baszanger dans la lignée des travaux de l'interactionnisme symbolique et de la sociologie de l'action : « il s'agit d'être ouvert par principe, au-delà du souci méthodique de planification des observations, à la découverte des repères et des outils que les personnes mobilisent d'elles-mêmes dans leurs activités, pour agir avec d'autres individus et plus généralement avec le monde » (Baszanger / Dodier 1997, p.39)

comme le WOMEX (parce qu'il constitue le rassemblement incontournable des acteurs du marché européen de la *world music*) ou le TFF Rudolstadt (parce qu'il s'agit du plus grand festival de *Weltmusik* d'Allemagne) – deux événements qui bâtissent au demeurant des versions bien différentes de la *Weltmusik*. Mais j'ai choisi pour des raisons que j'expose au chapitre 1 de partir d'une manifestation moins établie, à la résonance plus confinée et à l'identité encore incertaine sans préjuger de sa représentativité au regard de telle ou telle catégorie : ce qui devait être au départ un outil pour interroger le fonctionnement des politiques de la diversité en Allemagne²² est devenu, au fil de mon enquête, un outil pour questionner les relations entre différents secteurs d'activité (la *Weltmusik*, l'*Interkultur*, la *Soziokultur* etc.) et, au-delà de ces secteurs que les acteurs perçoivent parfois comme des « petits mondes » ou des « créneaux » spécifiques (« *die Nische Weltmusik* », « *die Nische Interkultur* »), d'accueillir des questionnements plus généraux quant à divers aspects de la société allemande d'aujourd'hui : la tendance à la festivalisation²³, le rapport à la notion de culture et plus singulièrement au domaine de la culture populaire locale (la *Volkskultur*)²⁴, l'implication des savoirs scientifiques dans les politiques publiques à l'ère de la « société du savoir (*Wissensgesellschaft*)²⁵, la place de la musique dans un pays réputé terreau d'un patrimoine exceptionnel (« *Musikland Deutschland* »²⁶), la question de la représentation de l'Allemagne à l'étranger, la difficile maîtrise du passé (*Vergangenheitsbewältigung*)²⁷, l'actualité de l'enjeu de diversité et le malaise qui entoure aujourd'hui la notion de multiculturalisme, la question des critères d'appréciation des objets d'art et de culture – toutes questions qui ont surgi dans le cadre des compétitions Creole et que je développerai en temps venu à partir de l'analyse des situations. On y perd peut-être la vision rassurante d'un objet ou d'un problème prédéfinis mais c'est la condition pour accueillir la richesse des situations que

²² Dans mes premiers projets de thèse, la problématique que j'avais définie consistait à interroger les liens entre le champ des musiques du monde et les politiques de la diversité – jusqu'à ce que je me rende compte que cette formulation reposait sur un raisonnement circulaire consistant à distinguer deux mondes (celui de la musique, celui de la politique) pour ensuite étudier leurs relations. Le seul moyen pour sortir de cette circularité est de poser que politique et musique ne sont pas des mondes séparés qu'il s'agirait de définir avant d'engager l'observation mais de faire de ces notions des instruments d'analyse du réel et pour cela de les prendre dans les acceptions courantes (et diversifiées) que leur donnent ceux qui s'estiment en charge de ces secteurs.

²³ Thème qui a fait l'objet de nombreux travaux dont Häussermann/Siebel 1993.

²⁴ Cf. notamment les travaux de Hermann Bausinger (Bausinger 1961, 1971) qui ont contribué à initier un tournant majeur dans l'histoire de l'ethnologie allemande : celle-ci ne se convevant désormais plus comme une « science du peuple » (*Volkskunde*) mais comme une « science de la culture empirique » (*Empirische Kulturwissenschaft*, à Tübingen) ou une ethnologie de l'Europe (à Berlin, cf. Kaschuba 1999, Köstlin / Niedermüller/ Niktisch 2002).

²⁵ Le terme de « *Wissensgesellschaft* », mis en avant par le gouvernement d'Angela Merkel, a fait l'objet de travaux dont : Kübler 2005, Gemperle / Steckelsen 2006.

²⁶ « L'Allemagne, pays de musique » : appellation mise en avant par le Ministère des Affaires Etrangères et les institutions représentant l'Allemagne à l'étranger (Goethe-Institut, *Magazin Deutschland*, Initiative Musik, etc.). Cette exception est également revendiquée par certaines villes et *Länder* réputées lieux d'origine des grands noms de la musique savante (« *Musikland Niedersachsen* », *Musikstadt Leipzig*, Berlin, Dresde etc.).

²⁷ Thème qui a été exploré avec une acuité particulière par Régine Robin dans *Berlin chantiers* (Robin 2001).

j'ai observées et pour en proposer une description d'ordre anthropologique : soit, dans le sens où je l'entends, un compte-rendu ethnographique visant à restituer à partir de l'analyse des situations l'arrière-plan complexe des institutions qui contribuent à organiser une société et à la transformer²⁸. Dans cette perspective, le terme de « monde » peut, de par la flexibilité qui marque ses usages²⁹, fournir un appui adéquat. Les ambiguïtés que nous rencontrerons au cours de cette enquête à propos des notions de « monde de l'art »³⁰ (Becker 1988), de « *Lebenswelt* »³¹ (Alfred Schütz) ou encore des « manières de faire des mondes »³² (Nelson Goodman 1992) participent – pour autant qu'on en fasse un usage productif – de la portée heuristique du concept de « monde » comme outil de réflexion sur le fonctionnement d'une expérience collective.

Cette ouverture sur le plan de la définition du terrain et des appuis théoriques n'est pas seulement le fruit d'un goût subjectif pour l'incertitude ou « l'interdisciplinarité » mais elle constitue une condition pour rendre compte des situations que j'ai observées dans leurs composantes objectives et plurielles. Les compétitions Creole constituent une forme d'enquête collective (au sens de Dewey 1993 [1927]) pour laquelle les acteurs se dotent de catégories partagées plus ou moins consensuelles (« *Creole* », « *Weltmusik* », « *globale Musik* ») et d'un dispositif complexe permettant d'organiser la rencontre avec des musiciens puis la sélection, la programmation et la mise en public de certains ensembles de « musiques du monde d'Allemagne ». Le résultat de ce processus discontinu n'est pas établi d'avance –

²⁸ Cette perspective ne conçoit donc pas, ainsi que le suppose une vision commune de la discipline, l'ethnographie, l'ethnologie et l'anthropologie comme trois niveaux distincts de l'analyse permettant de s'élever progressivement des faits concrets vers l'étude de l'homme mais elle pose au contraire que l'analyse anthropologique est ancrée dans celle des situations. Sur le plan méthodologique, cette perspective rejoint l'approche que Nicolas Dodier et Isabelle Baszanger ont appelé « ethnographie combinatoire » (Baszanger/Dodier 1997). Sur le plan épistémologique, elle suppose de se défaire d'une conception cumulative du savoir anthropologique (cf. Lenclud 2010) et de porter son attention à l'articulation entre les structures et les événements (voir Sahlins 1989).

²⁹ Dans les usages courants (en français et en allemand), le terme de « monde » peut faire référence à un ensemble ouvert voire infini (le vaste monde) ou un ensemble clos (« petits univers formant des mondes à part », selon le sens I.3 du *Petit Robert* 2011), à un espace naturel (sens II : « la Terre ») aussi bien qu'à un groupe social ou une collectivité humaine (sens IV). D'où l'ambiguïté qui marque aussi la notion de musique(s) du monde, comprise tour à tour comme l'ensemble des faits qui existent dans le monde et peuvent être identifiés comme de la musique (« *world music is that music that we encounter, well, everywhere in the world* », Bohlman 2002) et comme un style musical spécifique (Arom 2006).

³⁰ Selon la définition qu'en propose Howard Becker (Becker, 1988 [1982], p. 22), un monde de l'art est constitué du « réseau de tous ceux dont les activités, coordonnées grâce à une connaissance commune des moyens conventionnels de travail, concourent à la production des œuvres qui font précisément la notoriété du monde de l'art ». Cette approche offre l'avantage de ne pas faire porter l'attention sur les seuls artistes mais de prendre en compte la variété des acteurs qui contribuent à faire exister l'art dans nos sociétés. Un des problèmes qui se pose alors pour le chercheur est d'explicitier les rapports entre les conventions qui ont cours dans un monde et l'action (cf. Dodier 1993) puisque pour la plupart des acteurs sociaux, l'appartenance à un monde n'est pas exclusive et qu'elle ne détermine pas entièrement leur pensée ni leur action.

³¹ La notion de *Lebenswelt*, traduite parfois par « monde vécu », a été forgée par Alfred Schütz dans la lignée de la phénoménologie de Husserl puis reprise par Thomas Luckmann et Peter Berger pour désigner le savoir quotidien dont use un sujet social pour se repérer dans le monde et agir (Cf. Schütz/Luckmann 1995).

³² Les ambiguïtés concernent notamment la notion de « version du monde ». Cf. sur ce point Scheffler 1980 et les précisions qu'a apportées Goodman dans un article intitulé « Quelques tracas mondains », in Pouivet 1992.

ce qui implique, sur le plan de la théorie de l'action, de reconnaître une créativité de l'agir³³ – et cette incertitude constitue aussi une des conditions de succès de l'entreprise. L'inattendu fait partie des attentes. Pour cela, l'entrée de l'événement³⁴ est particulièrement appropriée afin de réfléchir aux relations entre les expériences passées et présentes, entre les structures organisant la manifestation et ce qui advient effectivement en situation, entre des savoirs implicites fonctionnant sur le mode de l'évidence (« la *Weltmusik* telle que nous la connaissons ») et la dynamique de débat générée par chaque session festivalière. C'est sur la base de cette attention portée à l'articulation entre les structures et les événements que je m'essaierai progressivement à une montée en généralité visant à questionner, à partir du cas Creole, le mode d'existence d'un festival de musiques du monde et à poser le problème de l'identité d'un tel objet dans le temps : de quoi est-il question lorsque les participants s'interrogent sur « l'esprit » d'un festival ?

Il sera temps de préciser tout au long de ce travail les contours de la compétition Creole et les transformations qui l'ont affectée entre 2006 et 2011. Il me reste pour lors à introduire une vaste question qui forme à la fois l'arrière-plan de cette manifestation, le cœur des controverses autour des musiques du monde et le nœud des débats qui agitent aujourd'hui les sciences sociales et plus singulièrement l'anthropologie : peut-on encore user du terme de « culture » ?

La fin des cultures ? L'Allemagne et l'idéal d'une société plurielle

La thèse d'une « fin de la *Weltmusik* » ne constitue pas un fait isolé mais elle se comprend plus largement en vertu d'une forme de raisonnement qui a cours aujourd'hui dans nos sociétés et dans nos mondes de recherche et que certains critiques ont choisi de regrouper sous l'appellation des *afterologies*³⁵ : soit de courants de pensées (post-modernisme, post-colonialisme, post-culturalisme, post-structuralisme etc.) qui, en dépit de leurs différences réelles et de leur complexité interne, ont en commun de soulever un problème épistémologique quant à la portée des changements observés (par exemple : de quoi la fin de

³³ Cf. Joas 1992. Les fondements anthropologiques de cette vision de l'action ont été précédemment développés dans Honneth/Joas 1980.

³⁴ Non plus au sens d'un objet mais d'un outil méthodologique permettant d'interroger le fonctionnement d'une expérience collective. Voir notamment le numéro 38 de la revue *Terrain (Qu'est-ce qu'un événement, 2002)* et sur l'articulation entre événement et structure : Koselleck 1979, Sahlins 1989.

³⁵ Terme employé par Marshall Sahlins dans un article qui a fait date : « Two or three things that I know about culture » (Sahlins 1999). Dans l'édition française (Sahlins 2007), le terme est traduit par « postériologies ». Voir également le numéro de la revue *Anthropologie et Sociétés* intitulé *La (dé)politisation de la culture ?* (2004/28).

la « *Weltmusik* » est-elle réellement la fin ?) Dans le sillage de ces courants de pensée, la notion de culture a fait l'objet de multiples mises en cause théoriques, notamment au sein de la discipline anthropologique³⁶, tout en bénéficiant d'une actualité accrue dans le sillage des nouvelles sciences de la culture³⁷. Elle s'est également imposée comme un terme central dans les débats publics (voir Kaschuba 1996, Yudice 2003) et a suscité depuis quelques années une multiplication de déclarations, de congrès, de publications et de projets-pilotes autour de ce qu'il est désormais convenu d'appeler l'enjeu de diversité culturelle : ce tout particulièrement en Allemagne, où un vaste chantier de réflexion autour de cette notion a été initié sous l'égide d'organismes internationaux prestigieux comme l'Unesco (avec la Déclaration universelle sur la Diversité de 2001 puis le Convention de 2005³⁸), le Conseil de l'Europe et d'institutions réputées bastions de la culture légitime comme le *Deutscher Musikrat* – toutes institutions qui brandissent aujourd'hui l'étendard de la diversité culturelle³⁹ alors même que le modèle politique « multiculturel » allemand se voit mis en question⁴⁰. Ce double phénomène de mise en cause et d'inflation de la notion de culture, qui n'est peut-être paradoxal qu'en apparence⁴¹, témoigne plus largement de l'enchâssement constant entre les faits et les valeurs qui marquent les usages du terme de culture – tout comme ceux de musique ou de *Weltmusik* – et qui alimente des malentendus et des débats sans fin quant à la juste définition de ces notions.

Ce spectre complexe de problèmes a contribué à nourrir six années de lecture que je ne chercherai pas ici à résumer. C'est que ces débats ne constituent pas seulement une forme d'arrière-plan théorique cantonné à l'avant-propos⁴² : ils font pleinement partie de mon terrain d'enquête. Une des raisons qui explique que les festivals Creole fassent surgir, de manière permanente, des contradictions et des « malentendus productifs » (Sahlins 1996) est précisément le flou qui marque aujourd'hui les usages du terme de culture. En ce sens, cette

³⁶ Par ex. de la part de James Clifford, qui déclarait en 1988 dans un ouvrage remarqué (Clifford 1996 [1988], p. 271) que le concept de culture pourrait « avoir fait son temps » et qu'il faudrait « le remplacer, après Foucault, par une vision de formations discursives puissantes, déployées de façon globale et stratégique ». Cf. aussi Brightman 1995. Cette mise au ban de la notion de culture se traduit par l'inflation des concepts évoquant le mélange (hybridation, créolisation, métissage...). Pour une approche critique des relations entre cultures et globalisation, voir Sahlins 1999, Friedmann 1994, Abélès 2008.

³⁷ Voir le numéro intitulé « Pour une critique des sciences de la culture » de la revue *L'Homme et la Société* (Raulet/Chalard-Fillaudeau 2003/149).

³⁸ *Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles*, adoptée à Paris en octobre 2005.

³⁹ Cet usage politique de la notion de diversité a suscité une attention généralement circonspecte de la part de chercheurs en ethnologie et sociologie : voir notamment Welz 1996, Knecht 2005.

⁴⁰ Cf. entre autres l'ouvrage édité par Susanne Stemmler (Stemmler 2011) tiré d'un congrès intitulé *Beyond Multiculturalism ?* qui a eu lieu en juin 2009 à la Maison des Cultures du Monde de Berlin. Suite à la controverse suscitée par les déclarations d'Angela Merkel sur la « fin du multiculturalisme », les éditeurs ont préféré opté pour une optique de refondation (« *Multikultur 2.0* ») plutôt que l'idée de dépassement suggérée par le premier intitulé.

⁴¹ Jonathan Friedman propose une explication de la relation entre le discours scientifique et les débats publics dans son article « Culture et politique de la culture : une dynamique durkheimienne » (Friedman 2004).

⁴² Sur la distinction entre texte et avant-propos, voir Favret-Saada 1977.

enquête ne vise, là encore, pas à clore les débats sur ce concept mais plutôt à montrer sa capacité à alimenter des questionnements d'ordre pratique qu'il s'agira de spécifier à l'aune des situations observées : en considérant les questions que soulèvent la mise en pratique du concept de créolisation dans le cadre d'une compétition de musique (peut-on tracer une frontière entre des musiques créolisées et des musiques qui ne le seraient pas ?), en examinant au cas par cas l'implication de chercheurs de différents horizons disciplinaires dans le cadre de la manifestation Creole, en revenant sur le malaise que j'ai expérimenté une fois placée dans la position d'« experte » des festivals, en m'arrêtant sur les interrogations qui traversent aujourd'hui le champ de la *Musikethnologie* quant à son passé (cette *Vergleichende Musikwissenschaft* devenue suspecte⁴³) et son avenir (une « disparition nécessaire » ?⁴⁴), sur la méfiance des ethnomusicologues à l'égard de la *world music*⁴⁵ (chap. 4), ou encore sur les dilemmes d'un sociologue pris entre son engagement pour le *Multikulti* et son exigence en tant qu'amateur d'art (chap. 6). Vis-à-vis des chercheurs impliqués dans la fabrique de la *Weltmusik*, j'ai en somme essayé de ne pas m'en tenir une simple posture de discussion théorique mais aussi de les prendre comme des acteurs sociaux pris dans des débats et des contradictions qu'ils partagent en partie avec les autres acteurs de ces mondes : et notamment ce souci persistant de diversité qui fait que, même parmi les plus critiques à l'égard des discours politiques convenus, personne ne veut renoncer à l'idéal d'une société plurielle.

Plus que par le biais d'une définition ou d'une résolution d'ordre théorique, le lecteur pourra enfin trouver une réponse à cette vaste interrogation qui pèse aujourd'hui sur la notion de culture dans le type d'attention que je porte ici à l'espace civilisationnel allemand. Par bien des aspects, cette thèse est en effet le fruit de mon parcours : celui d'une germaniste formée à exercer sa pensée dans une certaine tradition scientifique française qui, en découvrant le domaine des sciences sociales, les mondes de l'anthropologie française et de l'ethnologie

⁴³ Cf. chap. 2, portrait de Raimund Vogels.

⁴⁴ Selon le titre d'un article de Martin Greve (Greve 2002) chercheur qui a joué un rôle important dans l'émergence des compétitions Creole. Cet article se fait l'écho des revendications des « nouvelles (ethno)musicologies » qui entendent surmonter le partage établi au sein de la discipline musicologique entre les musiques savantes occidentales et les musiques des autres. Pour surmonter ce partage, les chercheurs contemporains évoquent notamment l'idée d'une approche « culturelle » des phénomènes musicaux : il s'agit d'étudier la musique en tant que culture, dans la lignée du programme défini par Merriam ((Merriam 1964) pour une anthropologie de la musique (voir par ex. Clayton/ Herbert/Middleton 2003). Là encore, l'argument d'un « tournant culturel » permet en fait de fonder des thèses contradictoires : celle d'une « fin de l'ethnomusicologie » (en tant que secteur de recherche délimité) ou au contraire celle d'une hégémonie de l'approche ethnomusicologique (selon l'optique prise par N. Cook, « We are All (Ethno)musicologists now », in Stobart/Lanham 2008).

⁴⁵ De part et d'autre du Rhin (et bien qu'il n'y ait que très peu de communication entre les ethnomusicologues francophones et les *Musikethnologen* germanophones), on s'accommode assez généralement de l'idée que cet objet se trouve hors du champ de la discipline et qu'il doit être confié aux soins des sociologues et économistes. Même si ce constat peut être aujourd'hui relativisé du fait de l'attention croissante que portent aujourd'hui les musicologues aux phénomènes dits de « globalisation », les frontières disciplinaires contribuent à entretenir une division du travail qui est à l'opposé de la démarche que je vise ici : faire de la *Weltmusik* une question culturelle en tenant compte de la spécificité du contexte allemand et de l'articulation entre ses multiples dimensions (économiques, esthétiques, sociales, politiques etc.).

européenne de langue allemande, a commencé par mettre en doute la perspective qu'il puisse y avoir quelque chose comme une « culture allemande » pour finalement voir émerger sur son terrain des questionnements mettant en jeu l'identité allemande dans son rapport à d'autres cultures et au temps. Seulement, la fréquentation de travaux attentifs aux applications logiques plurielles du concept d'identité⁴⁶ m'a entretemps appris à manier ce terme avec davantage de prudence ce qui explique que cette question fédératrice de « l'identité allemande » ne soit pas mise ici au premier plan et qu'elle ne constitue pas non plus l'objet exclusif de mon attention. J'aurais eu matière à germaniser davantage mon objet en reprenant les thèses plus ou moins fondées de chercheurs et médiateurs culturels mettant en avant l'origine allemande des festivals⁴⁷, l'origine berlinoise de la *Weltmusik*⁴⁸ ou d'autres travaux reliant (avec davantage de sérieux) les anthologies contemporaines de *world music* aux collectes de chants populaires de l'époque romantique et aux débuts de la *Vergleichende Musikwissenschaft*⁴⁹. J'aurais aussi pu, à l'inverse, faire de ce terrain d'étude une illustration de la « créolisation » du monde ainsi que m'y invitaient à le faire le discours d'escorte de la manifestation Creole. J'ai préféré adopter une certaine retenue face à ces deux options et considérer que l'on peut décrire une culture⁵⁰ ou une civilisation⁵¹ sans se borner à l'examen de ses seules spécificités (au demeurant toujours relatives) et en visant une forme de holisme non déterministe⁵², qui tienne compte de la capacité d'une société à reformuler de manière constante les problèmes hérités du passé.

Cette optique a pour corollaire une réduction de l'échelle d'analyse et une attention d'autant plus précise aux situations singulières d'action. Or s'il est une autre chose que j'ai compris en écrivant cette thèse, c'est combien il est difficile de décrire⁵³ : sans verser dans le

⁴⁶ En particulier ceux de Gérard Lenclud, « Identité et identités » (Lenclud 2008) et « Les cultures humaines et le bateau de Thésée » (in : D. Laborde 2009).

⁴⁷ Cf. par ex. l'article de Franz Willnauer, « Festspiele und Festivals » en ligne sur le site du Centre de Documentation sur la Musique (<http://www.miz.org>), qui affirme que les festivals seraient une « invention allemande » dont les Bayreuther Festspiele constituent le prototype.

⁴⁸ Par ex. l'article de Peter Pannke, « Berlin, Hauptstadt der Weltmusik? », in: *Neue Zeitschrift für Musik* 0, 1992.

⁴⁹ Voir notamment Bohlman 2002 (commenté au chap.4).

⁵⁰ Dans le sens que lui attribue une certaine tradition anthropologique, la culture est comprise comme l'« ensemble des modèles de représentation et de pratique » qui règlent « l'usage des technologies matérielles, l'organisation des moments de la vie sociale, des catégories de la pensée ou des sentiments d'un groupe » social (Passeron 2006, p. 494). Dans cette perspective, le système des relations sociales n'est pas considéré comme distinct de la culture (à la différence de l'interprétation que propose par exemple Radcliffe-Brown) mais celle-ci englobe tout ce qui est symboliquement constitué et organisé (l'économie, la politique, la société, la technologie, le langage, la religion, etc.). S'il faut ici citer une référence, ce sera celle d'Ernst Cassirer (cf. biblio.).

⁵¹ Par exemple la civilisation allemande définie comme un champ de recherche interdisciplinaire visant à cerner les aspects économiques, politiques, sociaux de l'Allemagne d'hier et d'aujourd'hui. Cf. Miard-Delacroix/Vaillant, 2007.

⁵² Sur la question du holisme, voir Descombes 1996, Urfalino 2005.

⁵³ La formation que j'avais acquise dans l'optique des concours nationaux de l'enseignement en vue de l'épreuve de dissertation ne m'avait pas vraiment préparée à ce type d'exercice. Les nombreuses lectures que j'ai faites par

positivisme ou, à l'inverse, dans une surenchère d'angoisses épistémiques ou de réflexivité. La version que je propose ici, qui fait suite à un certain nombre de rééquilibrages⁵⁴, témoigne encore largement de ces tensions et de la difficulté constante à ménager un équilibre entre la description de l'objet et celle du cheminement de l'observation.

Cet itinéraire est organisé en deux temps entre lesquels j'ai intercalé un intermède historique (le chapitre 4). Le premier temps qui occupe les trois premiers chapitres met au premier plan le cheminement de mon observation. Je commence par revenir sur la première session festivalière que j'ai observée. Le 12 octobre 2006, j'arrive à Berlin pour enquêter sur un nouvel événement intitulé *Creole. Preis für Weltmusik aus Berlin und Brandenburg 2006*, qui doit avoir lieu dix jours plus tard. D'emblée, deux questions surgissent. L'une d'ordre méthodologique : où commence et où s'arrête « Creole » ? L'autre, d'ordre épistémologique : quel rapport y a-t-il *ce* festival que j'observe et *le* festival tel que le définissent nos dictionnaires ? Quelle généralité puis-je viser à partir de l'examen de ce cas ? Dans le second chapitre, j'élargis la focale pour évoquer le parcours effectué pendant la première année de mon enquête à travers les différentes villes et régions d'Allemagne où avaient lieu les sessions du premier cycle de compétitions Creole : à Dortmund, Berlin, Hanovre, Leipzig, Stuttgart, Nuremberg, Marbourg jusqu'à la finale fédérale en mai 2007 à Dortmund. Chaque session festivalière s'inscrit dans un site et un environnement singuliers. Mais cette série d'observations se traduit aussi par un processus de familiarisation qui fait que je n'observe plus Creole de la même manière. Je reviens ici sur le partage qui s'opère dans mes notes de terrain entre l'ordinaire et l'extraordinaire, entre le normal et l'anormal. Le troisième temps est celui de mon immersion dans l'institution organisatrice, lors d'une réunion de bilan organisée à l'issue du premier cycle Creole au cours de laquelle j'ai observé pour la première fois le collectif des organisateurs de la compétition (le *Trägerkreis Creole*) au travail. Je retrace les étapes de la formation de ce collectif et certaines des transformations qui ont affecté son fonctionnement entre 2006 et 2011.

Au terme de ce chapitre, il me faut marquer un temps d'arrêt pour revenir sur cette question de la *Weltmusik* qui a suscité en 2010 le changement d'intitulé de la compétition Creole. D'où vient le soupçon qui pèse sur cette catégorie ? S'agit-il là d'un problème spécifique à l'Allemagne ? Plutôt que de retracer l'histoire du concept de *Weltmusik*, je

la suite, si elles m'ont permis de m'armer d'appuis théoriques et méthodologiques n'ont pas permis de résoudre ces problèmes de description. Décrire, ce n'est pas simplement mettre en œuvre un plan mais c'est mettre en œuvre un art du récit et un cheminement de réflexion singulier. Voir notamment Becker 2004.

⁵⁴ Tout au long de l'écriture de cette thèse, je n'ai cessé de revoir l'organisation du plan (Cf. Annexe 0b). Le plan actuel s'est bâti en écrivant. Après avoir achevé une première version (d'environ 900 pages) en janvier 2011, j'ai rédigé une seconde version, en simplifiant l'organisation générale (pour renoncer aux parties et aux différents niveaux de titre dans chaque chapitre), en soumettant chaque section à une refonte complète et en ajoutant deux chapitres supplémentaires (chapitres 4 et 7).

reviens dans ce chapitre 4 sur certains moments de ce processus discontinu et hétérogène qui a contribué à instituer cette catégorie dans les usages communs et à nourrir des débats dans lesquels nous retrouveront certains des couples d'opposition binaires qui font notre lecture familière du monde : eux/nous, tradition/modernité, science/ésotérisme, populaire/savant.

Puis j'en reviens à Creole en prenant cette fois-ci pour fil directeur le processus de fabrication d'une session festivalière. C'est le second temps de mon récit, pour lequel je mets au premier plan les opérations concourant à faire advenir un festival (chapitre 4 à 7). Je porte d'abord mon attention au dispositif de l'appel à candidature : comment s'organise la rencontre entre les médiateurs culturels (dont nous avons fait la connaissance au chapitre 3) et les musiciens d'Allemagne ? Ce chapitre 5 nous permettra d'appréhender le fonctionnement de la catégorie de *Weltmusik* en tant qu'outil de prospection du monde. Mais le dispositif de l'appel à candidatures suppose aussi que ceux-ci s'ajustent à des cadres et des normes de présentation communs. L'analyse des dossiers m'amènera ainsi à questionner une conception familière de la musique et de ce que l'on imagine être aujourd'hui un « groupe de musique ». Au chapitre 6, je me penche sur les stratégies mises en œuvre par les organisateurs des festivals pour opérer la rencontre entre les acteurs de la politique culturelle et ceux du monde de la *Weltmusik* ainsi que sur les tensions et malentendus qui en découlent. Je m'arrêterai sur un dilemme qui a surgi à Dortmund en septembre 2008 à la suite d'une conférence du sociologue Claus Leggewie : comment concilier l'idéal multiculturel et l'exigence de qualité artistique ? Faut-il tracer une frontière entre les projets « interculturels » visant l'intégration sociale et les projets « culturels » visant une forme d'art universel ? Entre la politique sociale et la politique culturelle ? De là, j'en viens à la question cruciale des critères d'appréciation qui est examinée au chapitre 7 à partir de l'analyse des processus de délibérations des jurys. Sans permettre d'établir un net partage entre des critères d'ordre politique ou artistique, cette observation nous conduira à reconnaître la pluralité des arguments qui entrent en jeu dans l'évaluation des prestations musicales. Plutôt que de légiférer ici sur les critères d'une juste décision, il s'agira de comprendre la manière dont des experts aux parcours et aux intérêts diversifiés fabriquent, à partir d'objets musicaux et de critères d'appréciation incommensurables, des compromis incertains et fragiles, dont il importe néanmoins qu'ils puissent apparaître comme plausibles aux yeux du public. Ces verdicts vont-ils alors nous permettre d'établir des normes d'un genre de la *Weltmusik* ?

Le dernier chapitre décrit l'aboutissement de ce processus complexe de fabrication d'un monde de musiques d'Allemagne : le moment du festival. Nous sommes à Dortmund, dans la région de la Ruhr, le 17 mai 2007. Dans le club de jazz du *domicil*, les finalistes de la

compétition Creole entrent successivement en scène. Au terme de trois soirées de concert, le verdict des jurés est annoncé : Ahoar, Äl Jawala, Ulman remportent le prix *Creole.Weltmusik aus Deutschland 2007*. Le lendemain, les musiciens qui étaient hier concurrents sont invités à jouer ensemble dans une cérémonie de clôture orchestrée par un des groupes pionniers de la *Weltmusik* en Allemagne, les Dissidenten. Je porte mon attention au dispositif festivalier, à l'agencement d'une intrigue, aux savoirs-faire des musiciens, aux critères d'appréciation des spectateurs, aux débats qui surgissent parmi les organisateurs et les commentateurs de l'événement. Pour finalement aboutir à une question d'ontologie, thématifiée dans la section conclusive de cette thèse : de quoi est-il question lorsque les participants parlent de l'« esprit » d'un festival ?

Chapitre 1

UN FESTIVAL POUR OBJET

Indem wir eine Beschreibung des römischen Karnevals unternehmen, müssen wir den Einwurf befürchten, dass eine solche Feierlichkeit eigentlich nicht beschrieben werden könne. Eine so grosse lebendige Masse sinnlicher Gegenstände sollte sich unmittelbar vor dem Auge bewegen und von einem jeden nach seiner Art angeschaut und gefasst werden. [...] Die Bewegung ist einförmig, der Lärm betäubend, das Ende der Tage unbefriedigend. Allein diese Bedenklichkeiten sind bald gehoben, wenn wir uns näher erklären; und vorzüglich wird die Frage sein, ob uns die Beschreibung selbst rechtfertigt.

Johann Wolfgang von Goethe, *Italienische Reise*⁵⁵.

⁵⁵ « Au moment d'entreprendre une description du carnaval de Rome, nous devons craindre d'encourir un reproche. On nous dira qu'une telle fête ne peut se décrire. Une si grande masse vivante d'objets sensibles devrait se mouvoir sous nos yeux pour être observée et saisie par chacun à sa manière. [...] Le mouvement est uniforme, le vacarme étourdissant, la fin du jour ne satisfait pas. Mais ces difficultés seront bientôt levées si nous nous expliquons mieux et il s'agira surtout de savoir si la description même nous justifie ». Texte disponible sur le site du *Gutenberg Projekt* (adresse : <http://gutenberg.spiegel.de/buch/3682/84>). Je cite ici la traduction de J. Porchat (J.W. v. Goethe, *Voyage en Italie*, Paris, 1878, p. 458)

Le lecteur entrera dans Creole à la manière de l'ethnologue arrivant sur son terrain : sans corpus prédéfini⁵⁶, sans carte délimitant à l'avance le territoire d'investigation, sans sésame théorique déterminant les problèmes à résoudre. C'est d'un itinéraire qu'il s'agit : formulant les questions au fur et à mesure des situations observées et faisant porter l'attention sur les problèmes de description plutôt que sur le cumul des données⁵⁷.

Je prendrai pour point d'ancrage ce moment singulier, *a priori* datable et localisable, que constitue mon arrivée sur le terrain⁵⁸. Le 12 octobre 2006, j'arrive à Berlin pour enquêter sur un événement qui doit avoir lieu une semaine plus tard à l'Atelier des Cultures, une institution interculturelle financée par le Sénat de Berlin et située à la jonction des quartiers de Kreuzberg et de Neukölln. Je n'arrive pas en terrain inconnu. L'enquête que j'ai réalisée dans le cadre de mon master portait en partie sur des concerts organisés par l'Atelier des Cultures, et d'autres chercheurs ont enquêté avant moi sur cette institution. Cette enquête me fait en outre retrouver un certain nombre de personnages institutionnels plus ou moins familiers : « Berlin », « Kreuzberg », « Neukölln », « l'interculturel », la catégorie de « musique(s) du monde » (ou plutôt de « *Weltmusik* »), une idée de « festival ». Pour relater cette arrivée sur le terrain, il ne suffit donc pas de décrire le lieu dans lequel j'arrive, il me faut aussi restituer cet arrière-plan de connaissances et de représentations qui informent un horizon d'enquête.

L'étape suivante du récit consistera à se demander comment on entre dans un événement tel que celui-ci : *Creole. Prix pour les musiques du monde de Berlin et Brandebourg*. Je m'arrête ici sur les « seuils »⁵⁹ de l'événement (les textes de présentation, les programmes, les annonces) puis sur les attentes différenciées des participants que j'ai rencontrés avant la compétition. Vient ensuite le moment de l'observation *in situ*. Dans les jours précédant le festival et pendant celui-ci, je note, compile et enregistre certaines des

⁵⁶ La notion de corpus qui fondait une démarche d'ethnographie objectivante a été remise en question par divers auteurs (dont Favret-Saada 1977). Daniel Fabre commente ainsi cet « abandon de la notion de *corpus*. [...] Il ne s'agit pas de se confronter à un ensemble clos de faits à décrire et à réduire à un modèle générale de fonctionnement ; l'approche suppose au contraire une construction progressive où les contours – factuels, historiques, géographiques même parfois – de l'objet sont produits, peu à peu, par le mouvement de l'analyse elle-même » (« L'ethnologue et ses sources » in Althabe/Fabre/Lenclud 1992, p. 49-50).

⁵⁷ Sur le problème de la cumulativité du savoir en anthropologie, voir Lenclud 2009.

⁵⁸ Moment qui constitue un *topos* des récits ethnologiques, dont la fonction est de souligner le contraste initial entre « soi » et les « autres » progressivement surmonté par l'ethnologue. Si je pars ici de ce moment, c'est plutôt pour souligner la dimension à la fois familière et nouvelle de ce terrain d'enquête berlinois qui participe d'une ethnologie du proche visant à surmonter ce grand partage. Cf. biblio : Althabe / Fabre / Lenclud 1992, Kaschuba 1999, Dietzsch / Kaschuba / Scholze-Irrlitz 1997, Augé 1997.

⁵⁹ Au sens de Gérard Genette qui désigne par ce terme l'entour du texte littéraire : tout ce qui l'accompagne et le fait exister en tant qu'objet accessible à un public de lecteurs, de la présentation éditoriale aux commentaires critiques (Genette 1987).

séquences d'actions contribuant à fabriquer Creole : des séances de réglage, des interviews à la radio, des séances de photographie, des discours et des concerts, des délibérations en huis clos, jusqu'à la cérémonie de clôture. Lorsque l'événement prend fin et que la fièvre de la collecte retombe, une incertitude se fait jour : où est « le festival » ? Qu'ai-je observé en observant *ce* festival ?

Un lieu de musiques et de cultures

Tout a commencé à l'Atelier des Cultures (*Werkstatt der Kulturen*) de Berlin. C'est là que les organisateurs de la compétition Creole situent la naissance de leur projet : ils le présentent comme un projet « venu de Berlin » et plus précisément de l'Atelier des Cultures qui organisait depuis 1995 une compétition intitulée Musica Vitale⁶⁰. C'est aussi là qu'a surgi mon intérêt pour cette manifestation dans la continuité d'une précédente enquête consacrée à l'analyse de concerts de musique turque se déroulant, entre autres lieux, à l'Atelier des Cultures⁶¹.

On n'arrive pas par hasard dans ce lieu – encore moins si l'on est ethnologue. Il faut déjà repérer le site. L'Atelier des Cultures est un îlot culturel installé dans les locaux d'une ancienne brasserie⁶², dans une rue vouée en premier lieu à la résidence et aux grandes surfaces : la *Wissmanstrasse*, à proximité de la *Hermannplatz*⁶³, quartier réputé pour son fort taux d'immigration et sa vie nocturne, situé à la jonction des arrondissements de Kreuzberg et de Neukölln⁶⁴. Cette situation périphérique s'explique par la nature de l'institution qui se définit comme un centre socio-culturel⁶⁵ et par sa vocation particulière à promouvoir l'action

⁶⁰ Sur ces « origines » de la manifestation et la formation du collectif « Trägerkreis Creole », voir le chapitre 3.

⁶¹ Mon mémoire de master (Bachir 2006) portait sur des concerts de « musique turque » organisés dans divers lieux de musique berlinois (l'Atelier des Cultures, la Philharmonie, le Musée d'ethnologie de Dalhem, un théâtre, des cafés de Neukölln et Kreuzberg). L'enjeu de ce « terrain éclaté » sur le plan des lieux comme des styles musicaux était de rendre compte de la fabrique de « la musique turque » comme d'une expérience publique mettant en jeu des composantes esthétiques, sociologiques, politiques, culturelles.

⁶² Tout comme d'autres bâtiments du patrimoine industriel aujourd'hui reconvertis en lieux culturels : la *Kulturbrauerei* de Berlin, le *Zollverein* d'Essen etc. Voir sur ce thème l'analyse d'Abélès sur une friche à Pékin (Abélès 2011).

⁶³ Cette place qui a connu une période de rayonnement au moment de la construction du Karstadt (1929), le plus grand magasin d'Europe de l'époque, est aujourd'hui perçue comme un quartier peu sûr. Elle constitue cependant un pôle d'attraction lors de l'organisation de grands événements comme la parade du Carnaval des Cultures.

⁶⁴ Ces deux arrondissements se situaient avant 1989 à la périphérie de Berlin-Ouest. Celui de Kreuzberg, rattaché à l'arrondissement de Friedrichshain depuis 2001, a fait l'objet de nombreuses transformations urbanistiques qui ont contribué à entretenir le mythe d'un quartier « alternatif » et « multiculturel » (voir l'étude de Barbara Lang, *Mythos Kreuzberg*, cf. biblio). L'arrondissement de Neukölln est resté relativement à l'écart de ce phénomène de *gentrification*.

⁶⁵ Cette appellation s'applique à toutes les structures adhérant à l'Association Fédérale des centres socio-culturels, quel que soit le régime sous lequel elles fonctionnent : tutelle municipale, associative ou individuelle (Cf. biblio, Laborier 1998). L'Atelier des Cultures de Berlin est géré par une association en concertation avec le Sénat de Berlin, qui lui accorde son financement principal. La grande majorité des événements organisés par l'institution ont lieu à Kreuzberg et Neukölln.

« interculturelle ». Pour les Berlinois et les Allemands qui connaissent la ville ne serait-ce que par les médias, le lien qui s'établit entre cette situation géographique et cette vocation est un lien d'évidence : les « cultures » au pluriel, ce sont ici les cultures des communautés immigrés (« *mit Migrationshintergrund* ») dont Kreuzberg et Neukölln sont réputés constituer des viviers privilégiés⁶⁶. Selon cette cartographie mentale, on aura donc tendance à trouver comme particulièrement plausible l'organisation d'événements « interculturels » au cœur de ces quartiers « multiculturels »⁶⁷ – même si les artistes présentés dans ces événements résident ailleurs⁶⁸.



III. 1 Entrée de la Werkstatt der Kulturen.



III. 2 « Tu as peur de Hermannplatz »⁶⁹.

Cette situation et cette vocation de l'Atelier des Cultures l'exposent aussi tout particulièrement aux enquêtes de chercheurs en ethnologie et en sciences de la culture. Avant même de venir assister à un concert dans ce lieu, je connaissais les enquêtes réalisées par des chercheurs berlinois sur l'Atelier des Cultures ou sur des événements organisés par cette institution dont le plus célèbre (et le plus étudié) est le Carnaval des Cultures, une fête de rue

⁶⁶ La Maison des Cultures du Monde de Berlin (*Haus der Kulturen der Welt*), située dans un quartier plus prestigieux et financée par le gouvernement fédéral, évoque d'autres associations aux Berlinois. On y présente les cultures du monde à travers les œuvres et performances d'artistes renommés sur la scène internationale des arts sans viser le public des « communautés ».

⁶⁷ Le terme « interculturel » est né dans les années 70 en Europe dans le contexte des débats sur l'intégration des migrants. A la différence de l'adjectif « multiculturel » qui renvoie plutôt à « une forme de constat » (celui de la présence de plusieurs communautés culturelles dans une société), le terme « interculturel » est employé dans une visée programmatique, « dans des situations où apparaît une « préoccupation de réguler l'interaction » (Bourse 2008) : par exemple le domaine de « l'éducation interculturelle » (Abdallah-Preteuille 1999) ou de la « pédagogie interculturelle » (Radtke 1996 ; Auernheimer 2003).

⁶⁸ Dans le cadre de mon enquête précédente, les musiciens turcs que que j'ai interrogés habitaient à Schönerberg, Prenzlauer Berg, Kreuzberg. La grande majorité de leurs concerts avaient lieu à Kreuzberg ou Neukölln.

⁶⁹ T-Shirt commercialisé par la marque Mushi. Cette publicité met en scène sur un mode humoristique plusieurs représentations identitaires enchâssées : le chapeau bavarois apparaît sur la tête d'une personne qui pourrait être d'origine turque ou d'Europe de l'Est mais qui revendique ici surtout son appartenance à un quartier réputé pour son animation nocturne.

organisée chaque week-end de Pentecôte à Kreuzberg⁷⁰. Je percevais dès le départ cette institution comme un objet de savoir investi de certains questionnements et notamment de ce souci devenu central dans la recherche en ethnologie allemande pour les mises en scène des cultures issues de l'immigration dans les discours politiques (Kaschuba 1994 ; Kaschuba 1998) et dans des événements célébrant la diversité culturelle (Welz 1996 ; Knecht 2007). Enquêtes qui avaient en commun de porter un regard critique sur les usages politiques de la notion de culture et sur une dérive essentialiste décrite comme une forme de « culturalisme » – ce par quoi elles rejoignaient un certain nombre de travaux venant de l'anthropologie américaine explorant la fabrication de la culture comme objet d'intervention publique (par ex. Kirshenblatt-Gimblett 1998). En revanche, l'Atelier des Cultures et de manière plus générale, les institutions interculturelles d'Allemagne n'avaient pas jusqu'ici pas fait l'objet d'enquêtes prenant en compte plus spécifiquement la question de la musique et de l'appréciation esthétique⁷¹.

Dans les présentations que l'Atelier des Cultures proposait de lui-même sur internet au moment où j'ai commencé ma première enquête (octobre 2005), on pouvait apprendre ceci. L'institution a été créée en 1993 à l'initiative de la responsable des affaires d'immigration du Sénat de Berlin à une époque où fleurissaient les débats sur l'identité allemande et le multiculturalisme⁷². Dirigée à partir de 1995 (et jusqu'en 2009) par Andreas Freudenberg⁷³, elle se présente alors comme un atelier à l'image du grand « atelier d'intégration » que constitue la ville de Berlin : nouvelle capitale et symbole de la « nouvelle Allemagne », réputée depuis longtemps comme un « laboratoire » d'idées et de créativité, comme un creuset de la « modernité » et une « métropole » microcosme du monde (*Weltstadt*). Ce sont ces mythologies anciennes et nouvelles⁷⁴ qui sont évoquées dans le « profil » officiel de l'institution (cf. encadré).

⁷⁰ Cf. Frei 2003, Knecht / Soysal 2007.

⁷¹ Dans le domaine des études musicales, ce sont surtout les pédagogues qui ont investi le terme d'interculturel comme un enjeu pratique de questionnement (Merkt 1993 ; Almut 1997), rejoignant le domaine plus large – et particulièrement développé en Allemagne – de la pédagogie interculturelle (Radtke 1996, 2002, 2005). Du côté des chercheurs *Musikethnologie* et *Musiksoziologie*, il n'existe (à ma connaissance) par d'enquête ethnographique sur des événements musicaux contemporains mettant en scène la « *Weltmusik* ».

⁷² Cf. Leggewie 1990 ; Radtke 1991 ; Welz 1992 ; Ackermann / Müller 2002 ; Leggewie / Stemmler 2011. Sur la genèse de cette institution, voir la brochure éditée en 1993, disponible sur le site (adresse : http://www.werkstatt-der-kulturen.de/download/Brosch%C3%BCre_WdK_1993.pdf).

⁷³ Un personnage central dans l'histoire de l'Atelier des Cultures et du projet Creole qui sera plus longuement présenté aux chapitres 2 et 3.

⁷⁴ Sur la ville de Berlin, voir notamment Borneman 1991, Lang 1998, Grésillon 2000, Robin 2001.

Le « profil de l'institution » (extraits)⁷⁵:

La première partie du texte décrit le contexte d'émergence de l'Atelier des Cultures :

Quelques semaines après que le Sénat de Berlin eut accordé des subventions pour fonder l'Atelier des Cultures advint la Chute du mur de Berlin. Une année plus tard, le Parlement déclarait Berlin nouvelle capitale de l'Allemagne réunifiée. Les profonds bouleversements liés à ces deux événements furent résumés par le Sénat de Berlin dans une courte formule : « le Nouveau Berlin ». La responsable du Bureau du Sénat pour l'immigration présenta la nouvelle capitale comme un « atelier d'intégration » et à ce titre comme un exemple pour la République Fédérale. L'Atelier des Cultures releva le défi et se donna pour mission de donner une vie et un contenu à ces deux formules avec les moyens limités dont il pouvait disposer. Il s'agissait de mobiliser les potentiels du bâtiment de manière à contribuer à l'exploration, la refondation et la réinvention de cette jeune capitale au passé marqué de ruptures multiples pour en faire une métropole ouverte sur le monde.

La seconde partie présente le terrain d'action de l'institution en mettant en avant les événements qui ont lieu en extérieur. Le « terrain d'action » de l'institution est défini comme « la ville de Berlin » : les « manifestations qui ont lieu dans le local de la *Wissmanstrasse* ne suffisent pas », il s'agit plus largement « d'investir et de thématiser la ville » en développant des initiatives dans d'autres lieux, en promouvant un « travail de réseau » avec les associations de la ville et « en investissant les rues et les places publiques avec des événements à succès (*öffentlichkeitswirksam*) » tels que le Carnaval des Cultures et les 48 heures de Neukölln. « Le volume global des publics atteste la popularité de ces événements : environ 35000 personnes par an pour les manifestations organisées dans les locaux de l'Atelier des Cultures, 1,5 Million pour le Carnaval den 2003, 23000 pour d'autres manifestations en extérieur ».

La troisième partie du texte détaille les fonctions et les modes d'action de l'institution en cinq axes, définissant successivement l'Atelier des Cultures comme :

- un partenaire de dialogue et de coopération pour la scène des migrants de Berlin
- un forum pour les citoyens de la société multiculturelle
- un lieu d'apprentissage pour les relations inter-religieuses
- une scène expérimentale pour les multiples versions d'un art interculturel
- un laboratoire pour une culture de l'avenir.

Cette présentation met en œuvre une forme de « rhétorique institutionnelle » (Abélès 1995) dont le succès repose sur une rhétorique projective et la référence à des représentations consensuelles : des mythologies locales, une vision aujourd'hui répandue des « métropoles », des valeurs et des axes d'action définis de manière générale (il s'agit des « migrants », des « relations interreligieuses », de « l'art interculturel » et jamais d'une religion ou d'une culture en particulier), de preuves chiffrées attestant de la popularité de certains « événements à succès ». C'est cette forme de discours consensuel que relève et critique Michi Knecht dans son analyse du Carnaval des Cultures :

⁷⁵ Source : www.werkstatt-der-kulturen.de (consulté le 20 mars 2006). Ce texte a été retiré en 2009 après un changement de direction qui a été suivi d'une refonte complète du site internet.

Le succès du Carnaval fait l'objet d'un consensus frappant chez les acteurs politiques et parmi son public. « Du pur *Multikulti* », disent les passants ou encore : « un mélange étonnant de couleurs », « on peut découvrir tous les pays », « toute la diversité des peuples et des cultures ». Et dans les journaux, quelle que soit leur ligne politique, c'est le même son de cloches [...] Les politiques de la ville, enfin, saluent dans le Carnaval le symbole d'une capitale ouverte, tolérante, dans laquelle il fait bon vivre, et y voient même la « preuve de l'intégration réussie des minorités étrangères à Berlin » (« Wie der Karneval der Kulturen denkt, lernt und Kulturschafft », Levent/Soysal 2007, p. 14-15).

Une institution peut être appréhendée par le biais de ce discours convenu. Mais il suffit en général de se pencher sur un seul des événements qu'elle organise pour voir que le discours que tiennent les membres de l'institution n'est ni constant, ni le reflet exact des pratiques⁷⁶. C'est ce qui justifie d'aller au-delà d'une analyse purement discursive⁷⁷ et de viser, selon l'anthropologue Marc Abélés (*op. cit.*), une approche non institutionnelle des institutions, qui parte de l'observation des interactions quotidiennes contribuant à fabriquer un événement.

Dans le cadre de ma précédente enquête, j'avais découvert l'Atelier des Cultures parce que cette institution accueillait régulièrement les ensembles de Nuri Karademirli, une figure cardinale de la scène musicale turque berlinoise⁷⁸. De cette enquête, il était ressorti un certain décalage entre l'observation des événements et la saisie de l'institution dans laquelle ils avaient lieu. J'étais bien à l'Atelier des Cultures (le local situé dans la *Wissmannstrasse*) le soir du 16 décembre 2005 pour écouter le concert de Nuri Karademirli et de l'ensemble du Conservatoire de musique turque. Mais aucun des membres de l'équipe organisatrice n'était présent. L'institution « Atelier des Cultures » restait ici cantonnée à un rôle discret de « plateforme » (selon le terme employé dans la description du profil) mettant à disposition une infrastructure et un personnel technique moyennant un partage raisonnable des recettes du concert (1/3 des recettes pour les hôtes, 2/3 pour les locataires). De là venait un autre décalage, sur le plan des appréciations. Pour les musiciens et auditeurs du concert, il s'agissait d'un événement incontournable. Tous étaient turcophones, visiblement familiers des

⁷⁶ J'ai développé ce point dans une communication orale intitulée « Whose discourse ? Looking at the festival as an institution », Centre Marc Bloch de Berlin, septembre 2010.

⁷⁷ Dans un numéro de la revue *Langage et société* consacré à la comparaison des usages de « l'analyse du discours en Allemagne et en France » (2007/2, n° 120), Johannes Angermüller rappelle le paradoxe suivant : « si Foucault est souvent considéré par les autres Européens comme le représentant de l'analyse du discours 'à la française', les praticiens et les spécialistes de l'analyse du discours en France, moins connus à l'échelle internationale, ont une relation ambivalente à son égard ». En Allemagne, le paradigme foucauldien est cependant contrebalancé par une tradition herméneutique qui remonte à la sociologie compréhensive de Max Weber et a donné lieu depuis les années 1970 aux courants de la phénoménologie sociale et de l'herméneutique sociale visant à cerner le « monde vécu par l'acteur et le savoir intersubjectif partagé par les individus d'une société » (Angermüller 2007, p. 16). Cf. Schütz/Luckmann 1975.

⁷⁸ Pour une présentation de cette figure, voir la première partie de mon mémoire de master (Bachir 2006) et l'étude de Martin Greve sur les musiciens turcs d'Allemagne (Greve 2003).

répertoires de musique turque et des codes régissant sa présentation et la plupart connaissaient probablement aussi déjà le personnage de « Nuri Karademirli » (professeur et directeur du Conservatoire de musique turque de Berlin), qui pouvait prendre le micro longuement entre les morceaux pour s'adresser à son public sur la base d'une intimité culturelle partagée⁷⁹. Pour les employés de l'Atelier des Cultures en revanche, l'essentiel était ailleurs. Lorsque j'interrogeai Anette Heit, chargée de la programmation musicale à l'Atelier des Cultures, elle me décrit les concerts du Conservatoire comme des événements marginaux. Pour elle, il n'y avait pas vraiment de sens à parler de « musique turque » à l'Atelier des Cultures puisque cette institution se voulait avant tout être un forum d'expérimentation interculturelle :

En fait, les seules occasions où nous présentons de la musique turque proprement dite, c'est quand nous travaillons avec le Conservatoire [...] Ce qui nous importe, c'est surtout de créer des liens entre les différentes scènes. (*Entretien avec Anette Heit, le 27 février 2006*)

Anette mentionnait dans ce même entretien de multiples projets impliquant des musiciens turcs mais en précisant qu'il était difficile d'en parler comme d'un genre musical spécifique : « c'est toujours une affaire de contexte [...] Je connais peu de groupes aujourd'hui qui font de la musique vraiment turque ». D'un côté, elle critiquait l'aspect artificiel de cette catégorie, de l'autre elle continuait à penser que les concerts de Nuri Karademirli constituaient bien « de la musique turque proprement dite »⁸⁰ – bien qu'ils intègrent des références au jazz, à la musique savante occidentale, au flamenco.

A l'inverse de ces concerts organisés à une fréquence régulière (deux à trois fois par an) mais considérés comme non représentatifs de l'institution, Anette Heit mentionnait deux temps forts de la programmation de l'Atelier des Cultures : le Carnaval des Cultures, organisée chaque week-end de Pentecôte, et une compétition intitulée Musica Vitale organisée à un rythme bi-annuel. C'étaient ces événements, me disait-elle, qui reflétaient le mieux la vocation de l'Atelier des Cultures à créer « des liens entre les différentes scènes », à promouvoir un « art interculturel ». Pourtant – et c'est ce qui m'amenait à formuler dans le dernier chapitre de mon mémoire de master 2 un projet de thèse axé sur les festivals de musiques du monde – l'alternative n'était pas aussi tranchée en pratique. Il s'avérait en fait bien délicat de tracer une frontière entre des événements interculturels et des événements présentant des cultures homogènes, entre des formes d'art interculturel et des formes d'art mono-culturel. La musique jouée lors des concerts de Nuri Karademirli n'était pas purement

⁷⁹ Pour la description de ce concert, voir Bachir 2006, p. 60-62.

⁸⁰ C'est un paradoxe circulaire auquel n'échappent pas les chercheurs et experts culturels : comment concevoir un phénomène « interculturel » sans présupposer qu'il y a quelque chose comme des « cultures » ?

« turque » (pour autant que l'on puisse trouver un tel objet en Allemagne ou en Turquie⁸¹). Les musiciens non plus : il y avait par exemple un guitariste dénommé Hubertus qui prenait des cours avec Nuri Karademirli et était présent lors de ces concerts. Mais ces événements apparaissaient comme plus représentatifs de « la musique turque » parce qu'il constituait un lieu de rassemblement pour une communauté turcophone perçue (de l'extérieur) comme homogène. Les mêmes musiciens pouvaient se produire dans le cadre du Carnaval des Cultures ou la compétition Musica Vitale (Nuri Karademirli y avait gagné un prix en 2004), on les considérait alors comme les acteurs d'un événement « interculturel » – sans renoncer pour autant à supposer qu'ils présentaient une forme de « musique turque ». L'opposition que traçaient ainsi parfois les acteurs entre ces deux domaines tenait moins à des caractéristiques des objets ou des événements qu'à la mouvance des critères d'attribution d'une identité culturelle : selon les cas, ils invoquaient l'origine des répertoires, celle des styles musicaux, celle des musiciens ou celle des spectateurs.

Plutôt que de considérer que ces visées s'opposent ou d'envisager, comme l'avaient fait certains chercheurs, la double vocation de l'Atelier des Cultures (comme « plateforme » pour les communautés et comme « forum interculturel ») comme une anomalie de management⁸², je résolus donc de prendre au sérieux ces paradoxes persistants et de les considérer comme une composante ordinaire du fonctionnement de l'institution. J'en arrivais ainsi à un projet d'enquête intitulé « faire les musiques »⁸³ : visant à explorer la manière dont une société fabrique la diversité des musiques comme enjeu d'une expérience publique à partir de l'observation d'un événement singulier : Creole – ou plutôt, de ce qui s'appelait jusqu'ici Musica Vitale.

Quand commence Creole ?

Parmi les deux événements que mentionne Anette Heit dans notre premier entretien, l'un a déjà fait l'objet de plusieurs enquêtes : il s'agit du Carnaval des Cultures, une fête de rue accueillant chaque année plus d'un million de spectateurs sur le bord du Canal de Kreuzberg pendant le week-end de Pentecôte. Outre les quatre scènes en plein air sur

⁸¹ Les phénomènes d'échange entre les traditions musicales de Turquie et les musiques d'Europe ou d'Occident ne datent pas d'hier. Cf. Cler 1998, Greve 1995, Greve 2003.

⁸² Thèse défendue dans un rapport rédigé par une équipe de la *Freie Universität* sous la direction de Frithjof Hager et de Klaus-Peter Pollück : *Ein Kursbuch für eine zukünftige Kultur, Beiträge zur Werkstatt der Kulturen in Berlin*, Berlin : Freie Universität, 2005. Selon les enquêteurs, « le profil de l'institution n'est pas clairement défini » (p. 38) et son ambiguïté tient notamment à la combinaison de visées sociales et artistiques (p. 70).

⁸³ Selon une formule commune à Denis Laborde et Jacques Cheyronnaud qui défendent un programme d'anthropologie explorant comment nos sociétés font « la musique » dans une perspective interactionniste et pragmatique. Cf. Cheyronnaud 2003, Laborde 2009, Cheyronnaud 2009, Pecqueux/Roueff 2009.

lesquelles défilent pendant quatre jours près de cent cinquante ensembles de musique, le Carnaval comprend aussi une grande parade à laquelle prennent part entre 4000 et 5000 personnes représentant les associations culturelles et sportives de la ville, des centaines de stands de restauration et d'artisanat, des prestations artistiques « *off* » dans les parcs attenants, des discours et des débats, des cérémonies (comme la remise du prix du Carnaval) ainsi qu'une foule de manifestations parallèles (ateliers, expositions temporaires, pique-niques, programmes pour les enfants etc.). Après avoir assisté à cette manifestation en juin 2006 et lu les comptes-rendus de diverses enquêtes (Frei 2003, Levent/Soysal 2007), je décide de me pencher sur le second événement qui n'a quant à lui pas fait l'objet d'enquête et fonctionne selon un format plus resserré : Musica Vitale, une compétition bi-annuelle ouverte aux musiciens de Berlin et du Brandebourg. Les concerts ont lieu dans la salle de l'Atelier des Cultures sur une seule scène (contre quatre pour le Carnaval), dans un temps creux de la saison festivalière (à l'automne alors que les grands festivals et carnivals ont lieu l'été), en soirée (alors que ceux du Carnaval ont lieu de 11h à 1heure du matin), devant un public plus restreint (la salle de l'Atelier pouvant contenir jusqu'à 500 spectateurs⁸⁴). Ils font l'objet d'une évaluation en direct par un jury d'experts présents dans le public⁸⁵. Toutes ces conditions me semblent mieux concorder avec le projet d'enquête que je forme à la fin de mon master : analyser les situations de « fabrication de la diversité » en réintégrant « la question de l'appréciation esthétique » (Bachir 2006), que tendent à exclure les approches centrées sur les discours des médiateurs culturels (Welz 1996) ou sur les expériences de certains « acteurs »⁸⁶.



III. 4 Programmes de Musica Vitale (1995-2004)

⁸⁴ Comme c'est majoritairement le cas pour des concerts et festivals de musiques du monde : qui ont le plus souvent lieu dans des salles accueillant moins de 250 personnes (30%) ou entre 250 et 500 personnes (50%), selon Hövelmann 2006, p. 26.

⁸⁵ Pour le prix du Carnaval des Cultures, les jurys examinent les prestations des candidats sur dossier. Pour Musica Vitale (puis Creole), la première phase de sélection a lieu sur dossier mais la seconde phase est publique.

⁸⁶ Dans l'enquête dirigée par Michi Knecht (Knecht/Soysal 2007), les étudiants se sont centrés sur le point de vue de ceux qu'ils appellent les « acteurs » du Carnaval, soit en fait une catégorie particulière d'acteurs : des personnes impliquées dans le défilé du dimanche, ce qui les a conduits à minorer les points de vue d'autres participants (organisateur, musiciens et techniciens, jurés et spectateurs de l'événement). Cette réduction ne serait pas un problème si elle ne reposait implicitement sur une opposition duale entre le discours (factice) de célébration de la diversité et les (vraies) expériences des acteurs. C'est appliquer une forme d'analyse asymétrique qui ne rend pas vraiment compte des tensions expérimentées par tous les participants.

Voici pour le projet initial. Vient le moment de l'enquête ethnographique dont un aspect est l'ouverture aux imprévus (Dodier /Baszanger 1997), entraînant une révision des projets.

Au début du mois de juin 2006, j'apprends que Musica Vitale ne s'appelle plus ainsi. La prochaine session programmée pour octobre s'intitule « Creole. Prix pour les musiques du monde d'Allemagne » (*Preis für Weltmusik aus Deutschland*). Le collectif des organisateurs qui comprenait jusqu'ici deux institutions (l'Atelier des Cultures de Berlin et l'association Al Globe du Brandebourg) s'est élargi à un cercle fédéral, le *Trägerkreis Creole*, doté de sept antennes régionales (Creole Rhénanie-Westphalie, Creole Berlin & Brandebourg etc.), qui organisent ensemble une compétition fédérale (« *Bundeswettbewerb* »). L'objet de mon enquête n'est donc plus, comme je le pensais au départ, un événement « berlinois » mais c'est devenu de par la nouvelle forme de l'événement un objet d'ampleur « fédérale », incluant entre autres scansions une session berlinoise. C'est aussi un objet dont l'apparition devient plus difficile à dater. Si l'on s'en tient à l'intitulé, il s'agit d'un événement inédit en 2006. Mais pour les Berlinoises qui ont participé par le passé à Musica Vitale, ce nouvel événement s'inscrit dans la continuité de cette manifestation plus ancienne. L'appel à candidatures que l'on trouve sur le site de l'Atelier des cultures est pour cela intitulé de manière double (« Musica Vitale / Creole 2006 »), avec la mention suivante : « le nom a changé, le principe reste le même ». Ce même événement s'inscrit en outre dans la continuité d'autres événements employant l'appellation de « *Weltmusik* ». L'intitulé n'est donc pas *entièrement* inédit, il fait référence à une catégorie musicale établie dans les usages et à un adjectif qui peut évoquer certaines résonances. Et ainsi de suite : puisque l'archéologie de la manifestation Creole (cf. *infra* chap. 3 et 4) nous fera rencontrer une foule d'histoires et de temporalités qui relativisent l'univocité d'une date de naissance, de même qu'elle nous fera rencontrer une multiplicité d'interprétations quant à la question de savoir si Creole constitue ou non la continuation de Musica Vitale⁸⁷.

Pour lors, mon enquête prend la manifestation Creole à un moment *t* de son histoire : quelques semaines avant la tenue de la première session berlinoise. Comme d'autres spectateurs, je commence par m'informer en recherchant le discours d'escorte de la manifestation. A la mi-août 2006 (deux mois avant le festival), le site de l'Atelier des Cultures mène vers un « site en construction » ne comportant pour lors qu'une seule page avec un texte de présentation (qui sera retiré et remplacé par un autre deux mois plus tard) suivi d'un calendrier et de la liste des partenaires du projet :

⁸⁷ Cf. *infra*, les interprétations de Chérif Khaznadar (fin du chap. 1) et Andreas Freudenberg (chap. 3). On verra que cette question de l'identité dans le temps (Lenclud 2009) se complexifie à mesure que l'on suit la manifestation Creole : chaque session faisant surgir parmi les spectateurs fidèles la question de savoir si cette manifestation demeure *la même* d'un lieu à l'autre et d'un cycle à l'autre.

Présentation de Creole (source: www.creole-weltmusik.de, consulté le 12 août 2006)

L'avenir est dans la connexion. Le métissage, autrefois méprisé, est aujourd'hui dans l'air du temps. C'est ce que montrent la composition des groupes actuels et les descriptions de la presse musicale. L'ensemble Dr Bajan, gagnant du prix Musica Vitale en 2004, se compose d'un Russe, un Ukrainien, un Suisse italien et deux Allemands. Leur style : du *speedfolkprogpunk*. Même s'il est difficile de reconnaître un genre dans ce merveilleux amalgame, une chose est claire : la musique *pop* se globalise, les différences entre la *pop mainstream* et les musiques du monde (conçues comme des raretés exotiques et exigeantes) deviennent obsolètes. C'est ce que nous prouvent Manu Chao, Panjabi MC mais aussi le groupe moldave Band-O-Zone et leur hit de l'été *Dragostea Din Tei*. Les nouveaux pôles ne sont plus Manchester et L.A. mais Barcelone, Beirut, Berlin. La nouveauté ne consiste pas seulement en une absorption impitoyable des sons de la globalisation mais en une jonction réalisée avec sensibilité entre les origines de musiciens (*der eigenen Herkunft*) et tout ce que l'on peut trouver dans le monde de la musique. C'est justement dans le souvenir du passé que réside la voie de l'avenir, écrit le critique musical Daniel Bax. Et de la chanteuse Urna, on dit par exemple qu'« elle garde l'honneur et l'esprit d'une Mongole tout en se fondant dans sa nouvelle identité cosmopolite ».

Ce sont ces tendances que *Creole – Musique d'Allemagne* cherche à explorer. Il n'y a qu'à voir le succès du *RnBesk* – cette musique arabo-turque avec des textes en allemand – pour comprendre que la combinaison de styles importés et d'une couleur locale peut faire surgir des choses tout à fait uniques (*ganz Eigenes*). Nous sommes à la recherche de groupes qui mettent en oeuvre dans leur musique un dépassement des frontières, des connexions transculturelles, une rencontre interculturelle. Les rubriques (*Weltmusik*, *pop*, musique traditionnelle etc.) sont sans importance. Nous invitons tous les « fusionnistes » d'Allemagne à se porter candidats car, comme l'a dit Jocelyn B. Smith, membre du jury en 2004 : « *We need the continuance of your dreams and your vision. Without this, our whole music system is going to die* ».

Dans l'encadré qui présente la session berlinoise, une fiche signalétique renseigne sur les organisateurs, les partenaires médiatiques, les noms des jurés et les noms des groupes sélectionnés. Ces informations fournissent des indices utiles pour les journalistes et spectateurs, qui permettent d'identifier les institutions, les personnes et les groupes participant à l'événement, de les reconnaître (si on les a déjà entendus) ou de retrouver leur trace sur internet. Même lorsque l'on ne les connaît pas, les noms des groupes (« Abdourahmane Diop & Griot Music Company », « Trio Fado », « Big Bazar Orchestra », « Nomad Sound System », « Lateral music », « Transalpin », « Lama Gelek & Free Tibetan Allstars »...) fournissent aussi souvent d'eux-mêmes des indices sur l'origine, le genre ou (à l'inverse) l'aspect difficilement localisable ou inclassable des musiques. Ils fonctionnent sur la base d'un système de classification commune de la musique reposant sur différents critères (géographiques, stylistiques, génériques) et distinguant différents types de collectifs musiciens (« trio », « groupe », « *Band* », « ensemble », « *company* », « orchestre »...).

A la fin du mois d'août, Anette Heit (que j'ai recontactée au début de l'été) m'envoie deux autres documents : le programme, sur lequel je trouve le même texte de présentation,

suivi de photos et de descriptifs des vingt-cinq groupes programmés dans le cadre du festival et une compilation sur laquelle figure un morceau de chaque groupe. Ces documents sont tous les deux conçus comme des anthologies⁸⁸ : déclinant, sur la base d'un invariant postulé (« *Weltmusik* »), une série d'occurrences censées illustrer une même catégorie – des groupes *de musique*, des morceaux *de musique*⁸⁹ – à travers une série d'objets conçus selon des formats constants (des descriptifs ajustés à la même mise en page ; des morceaux de 3 à 9 minutes). Les descriptions et la compilation permettent de compléter, en les confirmant ou en les infirmant, les inférences générées par les noms des groupes : Abdourahmane Diop « vient de la tradition des griots d'Afrique de l'Ouest », il mêle avec les dix musiciens de sa « *company* » les « rythmes du *mbalax*, de la musique *higlife*, du *funk* et du jazz européen ». Le chanteur Lama Gelek est un « moine bouddhiste du Tibet », « combattant pour la liberté » qui se produit ici avec un joueur de trombone et DJ. L'ensemble « Trio Fado » n'est pas un trio et il ne joue pas que du fado etc. Les indices que fournissent les noms des groupes fonctionnent comme un jeu de pistes permettant d'éveiller certaines attentes ou au contraire de les déjouer. Ainsi que le soulignent de nombreux noms, l'enjeu premier n'est pas la fidélité à un genre ou à une tradition mais plutôt de montrer la mobilité et la multiplicité de styles et répertoires.

En septembre, je découvre enfin un autre texte de présentation, utilisé pour la session de la compétition Creole en Rhénanie-Westphalie (qui a eu lieu au début du mois de septembre 2006 à Dortmund et dont j'ai appris trop tard la tenue). C'est ce texte de présentation, rédigé par l'ethnomusicologue Martin Greve, qui s'imposera par la suite comme la présentation officielle de la compétition :

Lorsque la combinaison de plusieurs langues en fait jaillir une nouvelle – on parle de langue « créole ». Voilà précisément ce qui se passe aujourd'hui dans le monde de la musique, en Allemagne comme en Europe. De plus en plus de mondes musicaux se rencontrent [...]. C'est que le contexte de la globalisation amène aussi un élargissement constant des possibilités culturelles [...]. L'opposition entre les centres culturels (l'Europe) et les périphéries marginales (« Tiers Monde ») est devenue anachronique, le centre est décentré, le local est global.

Au seuil du festival, mon horizon d'attente du festival est donc informé, outre par ma connaissance de l'institution organisatrice et par mes lectures, par ces documents disposés à l'attention des spectateurs qui forment les seuils⁹⁰ de l'événement à venir : un site internet,

⁸⁸ Comme le souligne Philip Bohlman dans son « introduction » à la question de la *world music* (Bohlman 2003), cette catégorie s'est constituée dans la continuité de projets visant à inventorier différentes occurrences de musique : collectes de chants populaires, anthologies de musiques extra-européennes, guides et catalogues, compilations et anthologies, festivals qui ont contribué à entretenir l'idée que la musique constituerait un universel partagé (alors même que la catégorie de musique n'existait pas dans la plupart des sociétés étudiées).

⁸⁹ Sur les problèmes que posent cette ontologie platonicienne de « la musique », voir Laborde 2009.

⁹⁰ Cf. Genette 1987.

des textes de présentation et un programme (accessibles à tous), une compilation (distribuée aux journalistes et chercheurs). Mais lorsque j'arrive à Berlin une semaine avant le début du festival, un décalage surgit. Je suis venue de France spécialement pour Creole. Or la plupart des personnes que je rencontre à Berlin dans les jours précédant le festival n'ont pas entendu parler de *Creole*. D'où la première interrogation qui se fait jour dans mes notes de terrain : qui est au courant de cet événement – et qui s'estime concerné ?

D'une question d'information au problème du concernement

Extrait de la synthèse de terrain *Creole Berlin*⁹¹

Le 13 octobre (une semaine avant le début du festival), je rends visite à Turgay Ayaydinli dans son local du studio du *Kokona Verlag* (situé à Kreuzberg, *Oranienstrasse*). Turgay est juriste, musicien, producteur de disques, programmateur de festival. C'était un de mes informateurs privilégiés lors de mon enquête sur les concerts de musique turque : toujours au courant de tout, actif dans de multiples projets et chargé pour cette raison de la programmation musicale du *Bazaar Oriental*, une des quatre scènes du Carnaval des Cultures. De retour à Berlin, je lui parle de mon nouveau projet d'enquête et découvre avec surprise qu'il n'a pas entendu parler de Creole. Quand j'évoque Musica Vitale, il comprend mieux de quoi il s'agit : il ne connaît que trop bien, il a même été membre du jury il y a quelques années et n'en garde pas un bon souvenir – la « mauvaise acoustique de la salle », le « son qui laisse à désirer », les « discussions interminables » avec les membres du jury : tout cela fait qu'il n'a pas vraiment envie de renouveler l'expérience. A cela s'ajoute que pour sa part, il a renoncé à employer le terme de *Weltmusik* et préfère parler (pour les musiques qu'il produit) de *pop*, de *hip hop* ou de *pop turque*. Nous parlons d'autre chose : de ses projets musicaux et des groupes qu'il enregistre en ce moment – qui pourraient être programmés dans le festival mais ne le sont pas, de même que les groupes des musiciens turcs rencontrés lors de ma précédente enquête⁹². [...]

Dans les journaux que je consulte quelques jours avant les festivals (*Die Zeit*, *Berliner Zeitung*, *TAZ*), je ne trouve pas d'articles sur Creole. Le *Tip* et le *Zitty*⁹³ le mentionnent dans leur calendrier (avec de multiples autres concerts et festivals) mais ne lui consacrent pas d'article. Je ne vois pas non plus d'affiches ni de flyers dans les cafés et lieux culturels que je fréquente dans les jours précédents. A l'Atelier des Cultures, une grande banderole annonce l'événement –

⁹¹ Document électronique rédigé en janvier 2008. J'ai rédigé des synthèses de mes observations sur les différents festivals Creole entre janvier et mars 2008, soit environ un an après les carnets de terrain. Dans ces synthèses, je rédige les notes prises dans mes carnets et y ajoute parfois de nouvelles sections (comme ici sur la presse). Sauf mention contraire, les extraits qui suivent seront tirés de cette synthèse.

⁹² Un autre musicien que j'avais suivi lors de cette enquête, Derya, s'est porté candidat pour la compétition berlinoise mais il n'a pas été retenu lors de la phase de présélection. Cette discussion avec Turgay montre en tout cas le décalage qu'il peut y avoir entre le monde de la musique turque et celui de la *Weltmusik*, notamment chez les musiciens qui se rattachent à des genres de musique internationaux (*pop*, *rock*, *punk*, musique électronique) et tendront à afficher une distance plus marquée à l'égard de « la niche *Weltmusik* » ou alors (lorsqu'ils se portent candidats) à être vus par les jurés comme des ensembles sortant du cadre de la *Weltmusik* (cf. le cas de Kent Masali au chap. 2, celui de Phunk Mob au chapitre 5). Au début de mon enquête, j'étais partie de l'idée que la musique turque constituait une « musique du monde » parmi d'autres, mais ce postulat a été démenti par l'observation des festivals. Voir par exemple au chapitre 8 le cas de l'ensemble Iki Dünya.

⁹³ Deux magazines bi-mensuels qui documentent l'actualité des manifestations culturelles des grandes villes.

mais qui passe dans cette rue résidentielle si ce n'est des personnes qui viennent de toute manière à l'Atelier des Cultures ? Le mystère reste entier : qui est au courant de *Creole* ?

A ce décalage, je peux aujourd'hui trouver quelques explications. Tout d'abord, je me suis mise à chercher trop tôt : comme je m'en apercevrai en consultant après coup le coup le catalogue des recensions dans les médias (le « *Medienspiegel* »⁹⁴), la plupart paraissent pendant le festival ou dans les jours et semaines qui suivent. En outre, je ne savais pas encore où chercher : j'ai commencé par consulter la presse écrite généraliste mais je n'ai pas pensé aux revues spécialisées ni à la radio (dont j'apprendrai au cours de mon enquête qu'elle constitue le vecteur privilégié de l'information en matière de *Weltmusik*) et notamment aux deux stations du canal RBB (Radio Berlin und Brandenburg) qui étaient partenaires de la manifestation *Creole* à Berlin : Radio Multikulti⁹⁵ et RBB Kulturradio. Ces erreurs proviennent aussi du fait que je ne faisais pas (pas encore) partie du réseau de l'Atelier des Cultures⁹⁶. Si j'avais fait partie de la *mailing list* de cette institution, j'aurais su qu'il fallait écouter Radio Multikulti et j'aurais par exemple pu y entendre le communiqué publicitaire suivant, diffusé à intervalles réguliers :

Un jingle sur une rythmique funk, on entend une voix de femme sur fond de boîte à rythme : « Radio Multikulti présente Creole : le concours de Weltmusik pour Berlin et le Brandebourg, à l'Atelier des Cultures. Les meilleurs sons globaux de Berlin et du Brandebourg dans un format compact ! 25 groupes sur trois soirées, du 19 au 21 octobre. Les gagnants rejoueront le dimanche 22 octobre. Chaque soir à partir de 20h à l'Atelier des Cultures. » On entend en bruit de fond des applaudissements, une annonce au haut-parleur: « and the winner is... » La voix féminine reprend : « Creole. Preis für Weltmusik aus Deutschland, présenté par Radio Multikulti ! »

Cinq jours avant le festival, l'émission *Meridian 13* de Radio Multikulti est consacrée au festival *Creole*. Anette Heit (Atelier des Cultures) y répond aux questions de la journaliste Elisabeth Gadoni. L'existence de *Musica Vitale* est supposée connue des auditeurs. Aussi la journaliste commence-t-elle d'emblée par demander :

⁹⁴ Littéralement, « miroir des médias ». Je commente plus longuement ce terme et cet usage au chap. 3.

⁹⁵ Radio Multikulti a été créée en 1994. Elle constituait (jusqu'à sa fermeture en 2008) une plateforme pour les représentants des communautés (avec des émissions en plusieurs langues) et les amateurs de cultures du monde de Berlin. Elle a dû fermer ses portes le 31 décembre 2008 en raison de réductions de budget. Certains journalistes travaillent depuis lors pour la station Funkhaus Europa (basée en Rhénanie) tandis que d'autres ont fondé une radio internet (Radio Multicult 2.0) qui a obtenu quelques heures de diffusion sur un canal de la radio (sous le nom de *multicult.fm*). La Radio RBB Kulturradio se consacre à des objets de culture sérieuse, selon un partage qui se retrouve dans d'autres radios régionales (par exemple WDR, dont le canal WDR3 se consacre à la culture alors que le canal WDR5 se consacre aux musiques *pop-rock*).

⁹⁶ En interrogeant les candidats et certains spectateurs de la compétition, je me rendrai compte que la majorité d'entre eux n'ont pas été avertis par les médias mais par des mails, des courriers ou des appels téléphoniques des organisateurs. En ce sens, la question de la « médiatisation » tel qu'on l'envisage communément (une mesure quantitative du nombre de recensions et une évaluation de sa qualité fondée sur une hiérarchie des réputations : presse nationale, régionale, locale) est mal posée : ce n'est pas le *Medienspiegel* qui nous permettra de comprendre qui vient au festival et pourquoi. Il faut aussi considérer le travail entrepris depuis plusieurs années par l'institution organisatrice pour constituer un réseau de partenaires, de candidats et de spectateurs. Voir sur ce point le chapitre 2 et le chapitre 6 (sur le cas rhénan).

E. Gadoni – Pourquoi la compétition s’appelle-t-elle Creole et non plus Musica Vitale ?

A. Heit – Nous avons choisi ce nouveau nom pour désigner la nouvelle musique qui émerge de la créolisation, de la coexistence de plusieurs langages [...] Surtout, c’est la première fois que la compétition a une dimension fédérale. Nous y avons longuement travaillé et nous avons créé un cercle d’organiseurs (*Trägerkreis*) avec des personnes venues de toute l’Allemagne qui se sont dit : « Nous invitons des musiciens du monde entier mais nous ne connaissons même pas les groupes intéressants qui se trouvent dans notre région » ! [...] Nous les avons invités à faire partie des jurys des précédents Musica Vitale et ils ont trouvé le projet génial !

E. Gadoni – Ils ont été conquis...

A. Heit – Oui !

E. Gadoni – ... conquis par votre enthousiasme ! Mais alors, qu’est ce qui a changé dans le fonctionnement de la compétition ?

A. Heit – Le principe reste le même. Il y a d’abord un appel à candidature dans chaque région, où nous appelons tous les musiciens de cette vaste scène à se porter candidat. Puis un jury sélectionne les participants à la compétition qui vont se présenter devant le public : c’est la seconde phase de la compétition, à laquelle nous allons assister la semaine prochaine...

E. Gadoni – Et qu’y a-t-il à gagner ?

A. Heit – Il y a trois prix dotés de manière égale : 2000 euros. Mais attention : l’argent est une chose. L’autre aspect, c’est la mise en réseau (*die Vernetzung*). La compétition permet de réunir les musiciens [...] Ils sont ensemble pendant quatre jours, ils écoutent ce que font les autres. Ce qui compte, c’est la diversité et les échanges. Vraiment, les auditeurs qui seront présents au festival vont découvrir quelque chose de passionnant : c’est une superbe scène, des musiciens de talent ! D’habitude, ils font leurs propres concerts dans des clubs ou des salles de concerts chacun de leur côté. Mais ils sont ici réunis de manière exceptionnelle, grâce à Creole. Ils échangent autour de leurs concepts, découvrent ce que font les autres, voient qui a évolué dans cette scène, s’inspirent mutuellement. Cet échange, ce travail de réseau, c’est ce qui importe vraiment pour nous !⁹⁷

L’entretien répond à plusieurs fonctions. C’est d’abord un exposé informatif renseignant sur les caractéristiques de l’événement et structuré selon un certain ordre de présentation : on part de « l’idée qu’il y a derrière l’intitulé »⁹⁸ (« Creole ») puis on en arrive au fonctionnement de la compétition et à ses objectifs. Les interventions régulières de la modératrice rythment cette présentation et permettent d’assurer la clarté de l’exposé en distinguant les questions et en effectuant des rappels réguliers pour les auditeurs qui ont rejoint l’émission en cours de route. Mais il s’agit aussi, tout en informant, de convaincre de la pertinence de cet événement. Pour cela, l’organisatrice fournit un certain nombre d’arguments fondés sur les expériences du passé et présente aussi un certain nombre de preuves (les morceaux de musique de la compilation *Musica Vitale*, qui sont insérés à

⁹⁷ *Meridian 13*, 14 octobre 2006, Radio Multikulti. Transcription de l’émission en annexe 1.2.

⁹⁸ Selon une formulation que l’on trouve sur le site internet www.creole-weltmusik à partir de décembre 2007.

intervalles réguliers tout au cours de l'émission). Surtout, elle y met le ton enthousiaste d'une militante engagée ce qui contribue à actualiser une autre fonction de l'entretien : entretenir une croyance en une communauté de valeurs. Il apparaît clairement, dans les réponses d'Anette, qu'elle y croit et qu'elle n'est pas seule à y croire puisqu'elle est engagée dans un collectif qui, au-delà du *Trägerkreis*, peut aussi être perçu comme une source d'identification à une échelle plus large : « nous » au sens de « nous autres Berlinoises », « nous autres Allemands », « nous autres citoyens du monde » et « amateurs de musique ».

La liste des recensions établie par la responsable de la communication de l'Atelier des Cultures Marita Czepa (cf. **annexe 1.3**) montre que l'information a bel et bien circulé mais qu'elle a circulé – comme pour tout autre événement – dans certains médias (*Radio Multikulti*, *RBB Kulturradio*, *Tageszeitung*, *Berliner Morgenpost*, *Folker*) et à travers certains réseaux ciblant des publics spécifiques. Mais même cette liste ne permet pas encore de mesurer l'impact effectif de ces annonces. On peut être informé sans se sentir concerné comme Turgay, cet « informateur » de ma précédente enquête qui n'a pas souhaité assister au festival (cf. *supra*). On peut aussi être au courant et s'estimer concerné pour des raisons variables d'une personne à l'autre :

Rencontre avec Anastacia Azevedo (14 octobre)

Anastacia est la première qui répond au mail que j'adresse dix jours avant le début du festival aux musiciens participant à la compétition. Elle me propose de venir prendre un café chez elle le week-end précédant le festival. J'arrive avec un appareil d'enregistrement et une armée de questions. Elle me relate son parcours (du Brésil à Berlin-Est, où elle est arrivée en février 1989), les difficultés du métier de musicien (dont elle et son mari ne peuvent pas vivre), ses expériences passées à Musica Vitale (elle y a déjà participé à plusieurs reprises sans jamais gagner). Ses motivations : pour elle, c'est surtout un « moyen de publicité » bien que « les dernières fois, cela ne lui ait finalement pas apporté de nouvelles dates ». Elle fait aussi cela « pour faire plaisir à Anette » [Heit], son amie. Côté financier : elle ne gagne pas d'argent. La somme symbolique de 150 Euros versée à chaque groupe sera partagée entre le bassiste et le batteur à qui elle « ne peut demander de jouer sans les payer un minimum ». Nous parlons des attentes du jury : selon elle, « le jury attend des groupes de folklore », des « musiques typiques » comme cela a toujours été le cas par le passé. Quand je parle d'un groupe de *hip-hop* programmé le samedi soir, elle fronce les sourcils, à l'air surprise. Nous parlons de la notion de *Weltmusik* enfin, dont elle apprécie « l'ouverture » mais dont elle se demande si elle n'est pas « simplement synonyme de musique ? ».

Retrouvailles avec Martin Greve (15 octobre)

Martin est ethnomusicologue, spécialiste des musiques de Turquie (Cf. Greve 1995 et 2003), journaliste et conseiller pour diverses institutions (Philharmonie de Berlin, compétition *Jugend Musiziert*, *World Music Academy CODARTS* de Rotterdam). C'est un de ces passeurs sans

lesquels la musique turque ne pourrait pas exister dans les institutions d'Europe⁹⁹. Il est aussi directement impliqué dans la manifestation *Creole* : il a rédigé le texte de présentation figurant sur le site internet à partir d'octobre 2006 (cf. *supra*). Il a participé au jury de la première session régionale, le *Creole Rhénanie Westphalie*, qui a eu lieu au début du mois de septembre à Dortmund. Enfin, il a assisté en tant que spectateur à plusieurs sessions passées de *Musica Vitale*. Lorsque nous nous retrouvons quatre jours avant le début du *Creole* de Berlin, j'ai tellement de choses à lui demander que je renonce à établir une liste de questions. Je ne juge pas non plus adéquat de l'enregistrer et me contente de prendre des notes.

Martin commence par me raconter comment il est devenu juré de *Creole*. Andreas Freudenberg (directeur de l'Atelier des Cultures) l'a appelé. Au départ, il ne voulait pas, il était même très contre. Quelques années plus tôt, il avait écrit un article dans *Zitty* pour dénoncer la catégorie de *Weltmusik*. Aujourd'hui, il n'est plus aussi négatif que par le passé : selon lui, il y a désormais « moins d'exotisme » et « davantage de connexions » entre les répertoires. Cela peut aussi poser un problème parce qu'en valorisant les mélanges, on met de côté la « musique des migrants » (*Migrantenmusik*) : par exemple les musiques de mariage ou d'autres genres dont l'audience est majoritairement turque. C'est le problème avec la catégorie de *Weltmusik*, me dit Martin : « elle n'est pas tendue vers ce qui existe déjà dans la société mais vise à créer autre chose » (il ne précise pas quoi). Finalement, malgré ces réserves, il a accepté de participer à un jury, ne serait-ce que pour peser dans ces choix. Et il ne le regrette pas. Il parle du festival de Dortmund avec enthousiasme. Selon lui, j'ai à coup sûr raté « le meilleur *Creole* » ! Le « niveau est bien plus haut en Rhénanie-Westphalie qu'ailleurs ».

Martin me relate le travail des jurés et les critiques qui ont suivi l'énoncé des verdicts (les jurés auraient délibéré trop vite, ils auraient choisi intentionnellement « un groupe par soirée », ce qui n'est pas vrai). De toute manière, pense-t-il, « ces décisions ne peuvent jamais être tout à fait justes ». Il y a les problèmes que pose le règlement de la compétition (à son avis, il est injuste de retenir trois groupes dans chaque région, étant donné les différences dans le nombre de candidatures et dans le niveau des groupes) ; la dynamique des délibérations (comment « les critères se sont transformés petit à petit, au fil des cas ») ; les problèmes que pose un « prix du public » (ceux qui amènent le plus de fans gagnent). Il pense que cela va être encore plus difficile à Berlin : comment Tobias Maier (Radio Multikulti), fan de hip hop, et Chérif Khaznadar (Maison des Cultures du Monde de Paris), défenseur des patrimoines musicaux traditionnels, pourraient-ils se mettre d'accord ?

Enfin, nous parlons de « l'accompagnement scientifique » (*wissenschaftliche Begleitung*) que Martin compte organiser pour la finale de *Creole* : un séminaire avec les étudiants de la *Musik-hochschule* de Cologne, débouchant sur un rapport formulant des recommandations aux organisateurs et musiciens.

En m'en remettant à mes « contacts » – soit à des personnes que j'ai identifiées comme potentiellement concernés par le festival *Creole* – je découvre donc que l'appartenance au

⁹⁹ En Allemagne, Martin Greve est sollicité à chaque fois qu'il s'agit de rédiger une brochure, de programmer un cycle de concerts ou de participer à des débats sur la musique et l'immigration. Il dirige également le département de musique turque de la *World Music Academy* de Rotterdam qu'il a sauvé de la débâcle après une première expérience peu fructueuse.

réseau ne suffit pas pour se sentir concerné (Turgay), que le soupçon à l'égard de la notion de *Weltmusik* (présent chez Turgay, Anastacia, Martin) n'empêche pas que l'on participe soi-même à un festival de *Weltmusik* – quitte à ce que cette expérience nous fasse changer d'avis (Martin). Enfin, ces cas montrent aussi combien les attentes des participants à l'égard d'un même événement peuvent être différentes selon la position qu'ils occupent dans le « système de places » (Favret-Saada 1977) du festival (organisateur, expert, juré, musicien et/ou spectateur) et selon leur régime d'engagement actuel¹⁰⁰ : selon qu'ils rédigent un projet (tel que le texte de présentation rédigé par Martin), qu'ils se trouvent en situation de concert ou qu'ils en parlent après coup.

Du coup, la question se déplace de la seule information (qui est au courant ?) à celle du concernement¹⁰¹ et aussi à celle, plus complexe encore, de l'articulation entre les expériences passées et les attentes¹⁰². Ce que j'ai décrit plus haut comme le discours d'escorte de la manifestation nous renseigne sur le projet des organisateurs et sur un certain *public visé*¹⁰³ conçu comme une communauté regroupée autour de valeurs communes et consensuelles. Mais il ne permet pas de rendre compte des attentes effectives de tous les spectateurs qui donnent sens (ou non) à leur participation en s'appuyant sur la mémoire de leurs expériences passées : ce qu'ils connaissent de Musica Vitale, de Creole, de l'Atelier des Cultures, de la *Weltmusik* à Berlin et ailleurs. De leur point de vue, Creole n'est pas simplement un événement inédit mais il est perçu en continuité et/ou en rupture par rapport à une série d'événements antérieurs¹⁰⁴ – une histoire de Musica Vitale, une histoire de la *Weltmusik*, une vision du « monde global » marquée par le paradigme des « tournants ». Alors que le discours d'escorte officiel tend à minimiser cette profondeur historique en mettant en avant une vision projective et instantanéiste de l'événement, mes interlocuteurs perçoivent celui-ci en l'articulant, de manières diverses, aux expériences passées : Turgay connaissait bien Musica

¹⁰⁰ Par l'expression de « régime d'engagement », Laurent Thévenot (Thévenot 2006) décrit la capacité d'un sujet à être tendu (dans son corps, sa pensée, ses affects) dans une certaine direction. Cet engagement n'est pas entièrement déterminé mais il trouve son moteur et son unité conceptuelle dans le « jugement sur l'action », c'est-à-dire dans l'exercice d'une réflexivité en situation qui rend l'action irréductible à un modèle mécanique. L'auteur distingue entre trois régimes d'engagement, selon le degré de généralité des catégories de jugement mobilisées: le régime de justification (qui obéit à un principe général), le régime du plan (où il s'agit de montrer que l'on suit un projet), le régime de familiarité (reposant sur une large part d'implicites).

¹⁰¹ La notion de concernement « provient du terme *Betroffenheit* dont les Allemands usent fréquemment dans le contexte de la sociologie des mouvements sociaux. (...) Se sent concernée, en effet, toute personne qui se sent affectée par des situations voire qui adhère à des modes de vie qu'elle cultive. (...) La notion de concernement est indissociable, par conséquent, de l'intentionnalité de l'action et des finalités que les hommes poursuivent. » (in Gendron C., Vaillancourt J.G., Claeys-Mekdade C., Rajotte A., *Environnement et sciences sociales*, Laval, Presses Universitaires Laval, 2007, p. 120).

¹⁰² Sur l'articulation entre champ d'expérience et horizon d'attente, cf. Koselleck 1979.

¹⁰³ Sur la distinction entre public visé et public atteint, voir notamment les travaux de Jean-Louis Fabiani (Fabiani 2007 et 2008) et d'Emmanuel Ethis autour du festival d'Avignon (Ethis 2002).

¹⁰⁴ Un événement n'est signifiant que pour autant qu'il est perçu dans le cadre d'une série orientée par une intrigue : cf. Bensa / Fassin 2007.

Vitale et cette expérience évaluée *a posteriori* de manière déceptive explique son désintérêt actuel pour Creole. Selon Anastacia, Creole est un Musica Vitale de plus soit « un moyen de publicité » et une occasion de « faire plaisir à Anette ». Selon elle, le nom ne change rien aux attentes du jury et notamment de ce membre permanent du jury qui vient depuis plusieurs années à Berlin et est connu pour être un fervent défenseur des musiques traditionnelles : Chérif Khaznadar¹⁰⁵. Pour Martin, c'est parce que la *Weltmusik* a changé qu'on peut désormais s'y intéresser : Creole n'a plus grand-chose à voir avec ce qu'il imaginait et critiquait initialement sous l'appellation « *Weltmusik* ». Rien à voir avec du « folklore » ou des « raretés exotiques ». L'heure est à la connexion généralisée et à la mise en question des catégories musicales. Or cette multiplicité d'interprétations n'est pas seulement le fruit d'un arbitraire subjectif. C'est le discours d'escorte du festival qui fournit une multiplicité de prises dont l'efficacité tient précisément à leur caractère ouvert (« *Weltmusik* », « Creole »), à leur portée générale (« le monde devenu global, créolisé » etc.) et aux justifications plurielles (esthétiques, politiques, économiques, sociales...) auxquelles elles s'adossent. Loin de garantir l'établissement d'un horizon d'attente commun, ce discours d'escorte contribue déjà à organiser une prolifération d'interprétations différenciées (Fabiani 2007 ; Laborde 2000).

Résumons le parcours effectué jusqu'ici. Nous sommes partis d'un lieu de concert et des représentations qui y sont associées (« Berlin », « Hermannplatz », « interculturel », etc.). De là, nous en sommes venus aux supports annonçant un événement, diffusés au sein d'un réseau d'acteurs qui se conçoit comme une communauté unie autour d'un enjeu commun dont les membres ont néanmoins des conceptions plurielles. Mais ce discours d'escorte et ces dynamiques de concernement ne constituent qu'un aspect du processus de réalisation de l'événement. Pour que le festival ait lieu, il faut aussi l'inscrire dans ce cadre ritualisé qui organise la rencontre entre les musiciens et les spectateurs : le cadre du concert. Je dois pour cela quitter le registre de l'analyse discursive et inviter le lecteur à observer le cours des actions qui concourent à fabriquer ce moment public : ce que Denis Laborde appelle le « second concert »¹⁰⁶.

¹⁰⁵ Directeur de la Maison des Cultures du Monde de Paris, Chérif Khaznadar s'est illustré en France dans le débat autour des musiques du monde en prenant fermement position contre la *world music* (entendue au sens d'une entreprise commerciale d'uniformisation des cultures du monde) et pour « les musiques traditionnelles ». Membre permanent du jury de Musica Vitale depuis 1997, il participe encore au premier jury de Creole à Berlin en 2006 avant de se retirer (avec l'accord tacite des organisateurs) de cette manifestation dont il estime qu'elle a trahi l'esprit du projet d'origine. Cf. *infra*.

¹⁰⁶ Laborde 2001, p. 275 : soit « celui auquel l'ensemble des collaborateurs a travaillé afin de rendre possible l'autre concert, ce moment public avec son rituel si familier. Ce concert-là est formé de l'ensemble des interactions qui demeurent cachées au moment où l'autre concert a lieu. [Il] se joue dans l'agencement des dispositifs technologiques et des gestes de ceux qui sont impliqués dans la réalisation de l'œuvre ».

Avant les concerts : la fabrique collective d'un son de *Weltmusik*

Anette Heit me propose de venir à l'Atelier des Cultures trois jours avant le début du festival (programmé du 19 au 22 octobre) pour assister aux séances de réglage que l'on désigne en Allemagne par le terme anglais de « *Soundchecks* »¹⁰⁷. De cette manière, me dit-elle, je pourrai m'entretenir avec les musiciens avant ou après leur tour de passage. D'emblée, le lieu assigné pour mener mon observation est donc la salle de concert, au deuxième étage de l'Atelier des Cultures. Du lundi 16 octobre au jeudi 19 octobre, j'observe la fabrique de Creole depuis ce site particulier. D'autres espaces échappent à mon observation : les bureaux des membres de l'Atelier des Cultures situés au rez-de-chaussée dans lesquels règne une activité intense – coups de téléphone, imprimantes et fax en marche, accueil des arrivants (journalistes, musiciens) – dont je ne perçois que quelques bribes.

Carnet de terrain *Creole Berlin*

Lundi 16 octobre, 10h, Atelier des Cultures. Je frappe à la porte du bureau d'Anette Heit. Après des salutations chaleureuses, elle me remet divers documents dont une copie du planning des balances. L'emploi du temps est serré : pendant quatre jours jusqu'à jeudi vont défiler vingt-quatre ensembles – tous les participants sauf un : Jacaranda, qui joue en acoustique. L'ordre de passage n'est pas le même que celui des concerts¹⁰⁸. Je laisse Anette à ses occupations et monte à la salle de concert.

Cinq techniciens s'activent aux divers points de la salle, dont quatre sont chargés du son : deux sur la scène, circulant dans un enchevêtrement de câbles rouges, bleus, noirs, de micros et de hauts-parleurs reliés à une table de mixage disposée à l'arrière de la scène (pour les réglages des « retours ») ; deux autres dans la salle, dont l'un (Robert) dirige les opérations et pilote le son de la salle depuis une autre table de mixage disposée au milieu des rangées de sièges de spectateurs. Le cinquième technicien, Angelo, est chargé des lumières : il dispose d'un pupitre au fond de la salle et d'un échafaudage mobile permettant d'accéder aux projecteurs.

La première séance de réglage est prévue pour 11h avec Radio Marrakesh. Les musiciens d'un autre ensemble, Nakisa, sont arrivés quatre heures trop tôt : leur *soundcheck* a lieu à 14h et non à 10h comme ils le pensaient. Anette les conduit dans une salle du premier étage où ils s'installent pour répéter. Je m'entretiens avec Shoreh Giassi, la chanteuse originaire d'Iran, qui s'empresse de rectifier les informations du programme : l'ensemble ne s'appelle pas « Nakisa » mais « Raha » (« libre » en iranien), les noms des musiciens ne sont pas les bons et la photographie choisie par les organisateurs ne convient pas non plus (« elle n'est pas belle »). A cela s'ajoute le fait que Shoreh est grippée et qu'elle ne peut pas chanter (« espérons que ma voix revienne d'ici vendredi ! »). Les musiciens répètent des compositions du répertoire classique

¹⁰⁷ En français, on parle communément de « balances ». A ma connaissance, il n'y a pas de terme équivalent en allemand. Pendant ces séances, l'attention des musiciens est prioritairement centrée sur la dimension sonore, même si le technicien chargé des lumières profite aussi de l'occasion pour effectuer ses réglages.

¹⁰⁸ Dans la plupart des autres festivals que j'ai observés au cours de mon enquête, les balances avaient lieu le jour même ce qui permettait aux techniciens de garder en mémoire l'enchaînement des plans de scène (cf. infra, chap.2).

iranien, accompagnées à la guitare (Slamak Aslani) et aux percussions *daf* et *tombak* (Mohammed Mortazavi).

Retour à la salle de concerts. Les musiciens de l'ensemble Radio Marrakesh attendent sur le côté de la scène. Avec Dirk Engelhardt, nous parlons des différences entre les musiques du monde à Paris et la *Weltmusik* à Berlin. Dirk, qui joue d'ordinaire dans des festivals de jazz, n'aime pas le Carnaval des Cultures. Il y a trop d'amateurs, les musiciens ne sont pas payés, cela ne leur apporte rien en terme de publicité. Il espère tout le contraire de Creole. Vers 11h, les musiciens montent sur scène pour le *soundcheck*. Ils profitent de l'occasion pour répéter leurs morceaux dont je reconnais certains : *Lama Bada* (un air très connu en Egypte) et un air à quatre temps arabo-andalou, agrémentés d'arrangements jazz. A la fin de la séance de réglage, Angelo (le technicien chargé des lumières) fait une photo pour mémoriser les emplacements des musiciens et des micros.

12h45 : Pendant que les musiciens de Nomad Sound System disposent leurs instruments et leurs chaises sur la scène, je discute avec Anna, leur productrice. Elle m'explique que le groupe n'a pas participé à Musica Vitale les années précédentes parce qu'ils étaient « trop modernes pour ce concours ». Ce qu'ils font, un mélange de raï et de musique électronique correspond selon elle beaucoup mieux au profil recherché pour Creole. Les réglages commencent avec du retard, à cause d'un problème de branchement de l'ordinateur Mac du DJ. De nouveaux instruments qui n'étaient pas indiqués sur la fiche technique font leur apparition sur scène : un accordéon, des percussions, une guitare basse. Les techniciens plaisantent, l'ambiance est détendue. A la fin *du soundcheck*, je note que le son est « très fort, assez confus ». Les musiciens ont l'air satisfait. Fin de la séance à 14h30.

14h45 : les musiciens de Raha (annoncé sous le nom de Nakisa) montent sur scène. Il n'y a pas de fiche technique. Ils s'installent et jouent sans regarder les techniciens : c'est la suite de la répétition qui a commencé ce matin. A la toute fin, les techniciens découvrent qu'il y aura un quatrième musicien lors du concert dont Shoreh explique qu'il joue une « sorte de violon » (*unkementche*). Elle donne un enregistrement à Robert pour que celui-ci puisse entendre le son de l'instrument.

15h40. Trio Fado. Les musiciens sont quatre (une chanteuse, un chanteur et guitariste, un joueur de guitare portugaise, un violoncelliste). Ils connaissent bien la salle et l'équipe technique. Pas question dans leur cas de « répéter », il s'agit de profiter de l'occasion du *soundcheck* pour tester dont les différents paramètres du son. Les musiciens essaient plusieurs micros, circulent à tour de rôle dans la salle pour donner leur avis (le « son du violoncelle est trop lourd, il faut réduire les basses », « on n'entend pas assez la guitare », la « voix est trop agressive » etc). Ils font aussi (ce sont les premiers à le faire) des recommandations au technicien chargé des lumières, Angelo, et lui donnent un plan du concert. Pour le dernier morceau, ils viendront sur le devant de la scène pour chanter *a capella* et demandent donc aux techniciens d'ajuster les micros et les projecteurs. A la fin du *soundcheck*, tout le monde a l'air satisfait : les musiciens qui sont contents du résultat, les techniciens qui trouvent « l'ensemble superbe » (Robert) et Anette Heit, qui est venue saluer ces musiciens qu'elle connaît bien et qui applaudit avec enthousiasme le morceau de clôture et son effet de surprise (le guitariste maîtrise la technique du chant diphonique !). [...]

III. 6. Séances de réglage à l'Atelier des Cultures (16 au 19 septembre 2009)



Bernard Mayo & Horizon M



Tütek Ensemble



e la luna... ?



Romenca



Big Bazaar Orchestra

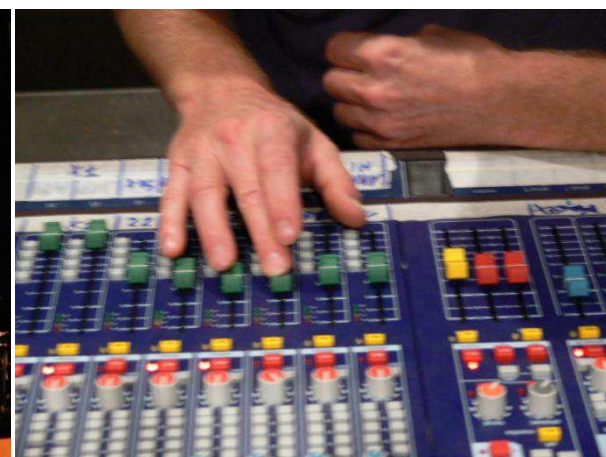


Table de mixage

Alors que mes notes de terrain documentent au coup par coup le défilé des musiciens sur la scène, la synthèse de terrain que je rédige un an plus tard rend compte de mon immersion progressive dans l'équipe et cherche à dégager certains principes de récurrence et certaines différences :

J'observe les premières balances installée sur un siège dans la salle. Assez vite gênée de rester assise avec mon carnet de notes, je propose mon aide aux techniciens dans la mesure de mes capacités : disposer des chaises, enrouler ou dérouler des câbles, parfois (lorsqu'on me le demande) dire mon avis sur l'équilibre sonore. Peu à peu, je m'insère dans cette équipe, partage leurs pauses et leurs repas tout en gardant une liberté de mouvement qui me permet de vaquer à d'autres occupations (entretiens, prise de notes). Je repère ainsi progressivement certains des « appuis conventionnels »¹⁰⁹ mobilisés pour fabriquer un son de festival : les fiches techniques envoyées par les musiciens avec leurs dossiers de candidature sur lesquelles les techniciens inscrivent des modifications, les couleurs des câbles (« prends un câble rouge »), les tables de mixage permettant d'équilibrer le son en direction du public et des musiciens (les « retours »), le moniteur (*Monitor*) qui permet d'enregistrer les réglages et de les retrouver par la suite, les photos que prend Angelo à la fin de chaque *soundcheck* pour mémoriser le plan de scène, les petites fiches sur lesquels il note les recommandations de certains musiciens etc.

Tous les *soundcheck* ne se déroulent pas de la même manière. Il y a ceux dont chacun sort satisfait (à la fin de celui d'E la Luna, tous les techniciens applaudissent : ce n'est pas seulement le son mais aussi la musique qui leur plaît !). Il y a ceux dont les musiciens et/ou les techniciens sortent mécontents : « tout ce temps passé pour arriver à un son aussi mauvais ! » s'exclame Robert à la fin de la séance avec Lex Barker Experience. Tantôt les musiciens font leurs essais sans prêter attention aux techniciens, tantôt ils demandent leur avis, font de multiples tests, circulent eux-mêmes entre la scène et la salle. L'intervention ponctuelle d'intermédiaires (les managers, Anette, moi-même) est parfois déterminante pour trouver un accord.

Pendant les balances, je réalise des entretiens avec les musiciens selon un mode semi-directif¹¹⁰, à partir d'une grille ouverte de questions (Comment êtes vous arrivés à Creole ? Comment faire un concert de 20 minutes ? Comment décrivez-vous votre musique ? Que vous évoque le titre « Creole » ? Et la notion de « *Weltmusik* » ? etc.). Avec certains, je me contente d'une discussion informelle : par exemple avec Marta, une chanteuse de flamenco que j'avais déjà rencontrée dans un café du quartier de *Schlesisches Tor*¹¹¹. Avec le guitariste qui l'accompagnait ce soir là, elle avait fait une forte impression sur l'ensemble des auditeurs. A la *Werkstatt der Kulturen*, c'est une autre ambiance. Elle est stressée, n'a pas envie de parler et est gênée par son niveau d'allemand. Je la retrouve dehors après le *sound-check*, avec les trois autres musiciens de son ensemble, l'atmosphère se détend. Ils me racontent l'histoire de Salitre (c'est le nom du quatuor), le « coup de foudre » entre Marta et « son guitariste ». Ils se sentent appartenir à la « la scène alternative » (elle a les yeux qui brillent quand elle prononce ce mot). Pour elle, c'est « très bizarre de jouer sur une grande scène comme celle-ci ».

A la fin des *sounchecks*, j'ai collecté vingt-deux entretiens, dialogué avec les techniciens et les managers des groupes, échangé parfois quelques mots avec Anette lorsqu'elle montait dans la salle. A mesure que le festival approche, l'ambiance est de plus en plus tendue entre elle et les techniciens. Du

¹⁰⁹ Cf. Dodier 1993.

¹¹⁰ Cf. Blanchet / Gotman 1992, Beaud / Weber 1997, Becker 2002.

¹¹¹ Un quartier à l'Est de Kreuzberg réputé alternatif du fait de sa situation périphérique et de la présence de nombreux *squat* et lieux de rassemblement non officiels.

coup, mon implication dans leur travail peut aussi s'avérer gênante. Deux incidents illustrent ce problème de positionnement dans le « système de places » du festival¹¹² :

- Jeudi à 18h (quatrième jour de travail pour les techniciens, deux heures avant le début du festival), les musiciens du groupe Ragatala, un ensemble de musique savante indienne, arrivent pour faire une nouvelle séance de balances. Ils sont déjà venus la veille mais une seconde séance leur a été accordée par l'organisatrice en raison de la particularité des instruments qu'ils jouent : les *tabla* (percussions indiennes) requièrent d'être installées à l'avance pour s'ajuster aux conditions de température et d'éclairage de la salle, et les musiciens souhaitent aussi « se chauffer » avant leur concert. Lorsqu'ils arrivent dans la salle, je leur dis ce que Robert vient à l'instant de me dire : que les techniciens prennent leur pause pour avoir le temps de manger avant le début des concerts. Les musiciens vont se plaindre à Anette. Celle-ci arrive très vite et me réprimande : j'aurais dû aller chercher tout de suite Robert. Il faut « prendre ces musiciens avec des pincettes », me dit-elle, « ils ont besoin de temps ». Elle va chercher les techniciens dans la cuisine, deux d'entre eux reviennent (en montrant leur mécontentement) dans la salle. Les musiciens répètent sur la scène pendant un peu plus d'une heure. Je note dans mon carnet : « les musiciens sont les rois dans ce genre d'événements »¹¹³.

- Jeudi, minuit passé. Le dernier concert de la soirée (Nomad Sound System) se passe mal. Un accident technique oblige les musiciens à s'interrompre au milieu du premier morceau. Le reste du concert se déroule de manière chaotique : son très fort et brouillon, déséquilibre entre les instruments, le chanteur n'entend pas sa voix dans les retours. La moitié des auditeurs sont déjà partis avant la fin du premier morceau. Le lendemain dans l'après-midi, le directeur de l'Atelier des Cultures Andreas Freudenberg fait une apparition dans la salle et demande à parler aux techniciens. Anette me demande de sortir pendant cette entrevue : « cela se passe entre les techniciens et eux ».

Qu'ai-je observé durant les balances ? Mon cahier de notes documente certains aspects du dispositif scénique et technologique, des manières de faire et des interactions (dans leurs composantes gestuelles, corporelles, psychologiques, instrumentales), quelques anecdotes. Mon attention n'est pas toujours centrée sur les réglages sonores et visuels (dont je ne maîtrise bien sûr pas tous les aspects techniques). Mais je profite aussi de la situation pour faire des entretiens, collecter des documents, écouter la musique. De même, les personnes que j'observe n'agissent pas non plus constamment en vertu d'une seule visée technique. Il arrive ainsi que la situation de *soundcheck* glisse vers un autre cadre d'interaction¹¹⁴ : une « répétition » (lorsque les musiciens enchaînent les morceaux sans prêter attention aux techniciens) ou un « concert » (lorsque les personnes présentes dans la salle agissent en spectateurs et applaudissent à la fin d'un morceau). Enfin, elles ne s'effectuent pas toutes avec le même succès. Il se produit des incidents de plusieurs

¹¹² Expression employée dans Favret Saada 1977, p. 52.

¹¹³ Cette généralisation était trop hâtive. Dans d'autres festivals ce sont les techniciens qui dirigent le cours des interactions.

¹¹⁴ Au sens d'Erving Goffman, un cadre est un « dispositif cognitif et pratique d'organisation de l'expérience sociale qui nous permet de comprendre ce qui nous arrive et d'y prendre part » (Joseph 1998). Dans divers ouvrages (Goffman 1964 ; Goffman 1974), Goffman examine l'enchâssement entre plusieurs cadres d'interaction et les diverses transformations qui peuvent affecter une situation. Le passage d'un cadre primaire (comme ici, le cadre *soundcheck*) à un cadre secondaire est appelé « modalisation ».

ordres : pièces manquantes (une fiche technique, un micro, un câble), changements imprévus, problèmes techniques inattendus, désaccords (sur le volume sonore notamment) et autres incertitudes qui peuvent contribuer à faire émerger un malaise ou un conflit et requièrent parfois l'intervention d'un médiateur pour rappeler les règles de l'échange ou une hiérarchie d'autorité. A *contrario*, lorsque tout fonctionne comme prévu, c'est que les musiciens et techniciens s'en remettent au dispositif technique et aux compétences des uns et des autres, ce qui rend superflu l'intervention d'un tiers.

Reste encore à confronter ces observations à celles que je ferai sur d'autres festivals. Voici pour lors ce que je peux retenir de ce premier cas d'enquête. Les séances de réglages, qui constituent aujourd'hui un passage relativement obligé pour tous les musiciens qui se produisent en concert ou en festival¹¹⁵, ne peuvent pas être appréhendées comme la mise en pratique d'un plan¹¹⁶. Elles requièrent de s'ajuster aux composantes plurielles – d'autant plus variées dans le champ des musiques du monde – de chaque situation (le nombre, les timbres et volumes des voix et des instruments, la disposition scénique, les micros etc.) : ce qui suppose (pour les techniciens) d'identifier les objets et les compétences des musiciens, de se familiariser avec la structure des morceaux et des concerts et (pour les musiciens et les techniciens) de tester différents agencements, de négocier sur des aspects indissociablement techniques, musicaux, esthétiques¹¹⁷. La fabrique du son n'est pas qu'une affaire de souveraineté technique mais elle suppose à chaque fois d'inventer un nouvel ajustement entre les personnes, les outils dont elles se dotent pour agir et les conceptions plurielles qu'elles peuvent avoir du son, de la musique et de l'art. C'est bien pour cela que la sonorisation, quoiqu'elle constitue un passage (et une portion de budget¹¹⁸) obligés des festivals, constitue aussi un terrain de débats sans fin (cf. *infra*, chap.8).

Pour lors, j'en arrive enfin à ce moment tant attendu auxquels se préparent tous les participants depuis plusieurs mois, semaines, jours : le moment du festival, pendant lequel se présentent les vingt-cinq ensembles sélectionnés pour participer à la compétition *Creole. Prix pour la musique du monde de Berlin et Brandebourg*.

¹¹⁵ Jacaranda, le seul ensemble du festival qui a choisi de jouer en acoustique, constitue une exception isolée qui s'explique à la fois par le parcours des musiciens (ils sont membres de l'Orchestre Philharmonique du Brandebourg) et par le volume des instruments qu'ils jouent (cuivres, cors des Alpes, didgeridoos, balafon, percussions).

¹¹⁶ Sur le problème que posent les conceptions de l'agir fondées sur un modèle de planification, voir notamment Joas et

¹¹⁷ Pour une analyse plus précise de ces règles d'interaction, voir en annexe VIII le portrait de Toshi Rösner, un technicien expert qui officiait lors des compétitions fédérales Creole à Berlin en 2009 et 2011.

¹¹⁸ Relevant de ce que l'on appelle les frais « logistiques » : jugés nécessaires pour que le festival puisse avoir lieu.

Le festival, un marathon

L'ouverture du festival¹¹⁹

Jeudi 19 octobre, 20h. La salle est presque pleine : environ 200 places assises, il reste de larges espaces sur les côtés pour les spectateurs debout. Sur la scène, un grand écran sur lequel est projeté le logo de *Creole*. Deux caméras sont disposées à droite et à gauche : celles de Frank et son associé (de l'agence Off Scene) engagés par l'Atelier des Cultures pour filmer le festival et réaliser un montage qui sera diffusé sur la chaîne locale Alex TV. La radio RBB enregistre les concerts, le son est mixé depuis le camion garé dans la rue. Je reconnais dans le public des musiciens, certains d'entre eux venus avec des amis (chaque groupe dispose de trois invitations). Avec l'aide d'Anette, je repère les membres du jury qui sortent tout juste de leur première réunion (dite « constitutive »¹²⁰).

La modératrice fait son entrée, prononce des paroles de bienvenue puis présente l'événement :

« Vous connaissez tous *Musica Vitale*... Pour ce qui est de la signification du nouvel intitulé *Creole*, ce sont les organisateurs qui viendront nous l'expliquer tout à l'heure ! »

Elle annonce ensuite la première prestation : celle de Dazaa Dazaa, un artiste hors compétition qui vient ici « pour chauffer la scène »

Dazaa Dazaa un talent multiple originaire du Nigeria qui a aussi quelque chose de bien à lui, un *healing spirit* qui ne peut-être que bénéfique pour les auditeurs... J'espère que cela va guérir ce lumbago que je traîne depuis plusieurs jours!

Rires et sourires dans la salle, l'ambiance est détendue. Dazaa Dazaa entre en scène en pagne, torse nu, avec des colliers de coquillages. Il chante en s'accompagnant de diverses percussions idiophones¹²¹ et d'une gestuelle évoquant des rituels de transe. A la fin, il lance un mot d'encouragement aux musiciens : « *Be full of confidence. This is the chance to show your talent, never give up !* ».

Cette ouverture me met mal à l'aise. Après trois jours d'observation séances de réglage, j'ai l'impression qu'elle est décalée par rapport à l'enjeu de la manifestation *Creole* : trop exotique? Les autres spectateurs n'ont pas l'air gênés¹²².

La modératrice revient sur scène et annonce le premier des vingt-cinq groupes candidats :

Mi Solar tient son nom des petites cours intérieures dans lesquelles on joue de la musique pendant des jours et des nuits, à Cuba. Seulement, comme tous les autres, Mi Solar devra s'en tenir pour cette fois à 20 minutes !

[...]

¹¹⁹ Récit rédigé au moment de la rédaction de la première version de ce chapitre (janvier 2008) à partir de mes notes de terrain et de la vidéo du festival.

¹²⁰ Une heure plus tôt, Anette m'a dit : « *Die Jury konstituiert sich* ». Concrètement, cela signifie que les membres du jury se sont retrouvés au restaurant avec le directeur de l'institution organisatrice (Andreas Freudenberg) afin de faire connaissance et de se familiariser avec les critères d'évaluation.

¹²¹ Dont le son est produit par le matériau de l'instrument lui-même (à la différence des percussions membranophones).

¹²² Revoyant la vidéo de cette performance un an et demi plus tard, mon sentiment a changé. Je note alors : « L'ensemble est sympa, bon esprit. Pourquoi ai-je été gênée sur le moment ? C'est qu'en tant que chercheuse enquêtant sur la *world music*, j'étais (surtout au début de mes recherches) soupçonneuse à l'égard de toute forme 'd'exotisme'. D'où le malaise en voyant apparaître un homme noir, torse nu, sur une scène 'occidentale'. » A cela s'ajoute le fait que le discours d'escorte de la manifestation *Creole* est adossé à une théorie de la « créolisation » qui postule une forme de fin ou de dépassement de l'exotisme, ainsi que le préconisent les travaux de chercheurs en sciences sociales (Pollig 1987 ; Todorov 1989 ; Volodine 1998 ; Bensa 2006), mais qui ne concorde pas avec l'expérience effective des spectateurs de festivals de musiques du monde.



programmablauf	
1. Wettbewerbskonzert am Donnerstag, den 19.10.2006	
Beginn: 20.00 Uhr	
20.00 – 20.10 Uhr	Begrüßung
	Dazaa Dazaa – special guest
20.10 – 20.30 Uhr	Mi Solar
20.35 – 20.55 Uhr	SALITRE flamenco
21.00 – 21.20 Uhr	Lateralmusic
21.30 – 21.50 Uhr	Balagan Band
Pause	
22.10 – 22.30 Uhr	Tütek Ensemble
22.40 – 23.00 Uhr	Abdourahmane Diop & Griot Music Company
23.10 – 23.30 Uhr	Rood Club
23.40 – 24.00 Uhr	Nomad Soundsystem
2. Wettbewerbskonzert am Freitag, den 20.10.2006	
Beginn: 20.00 Uhr	
20.00 – 20.05 Uhr	Begrüßung
20.05 – 20.25 Uhr	Ragatala Ensemble
20.30 – 20.50 Uhr	Nakisa
21.00 – 21.20 Uhr	... e la luna?
21.30 – 21.50 Uhr	Anastácia & banda
Pause	

III. 7 Le programme du festival *Creole Berlin & Brandenburg* 2006 (première soirée)

Le programme du festival Creole Berlin & Brandebourg prévoit quatre soirées de concert : trois soirées pendant lesquelles les vingt-cinq groupes préalablement sélectionnés par un comité de deux personnes (Etta Scollo et DJ Genetic Drugs¹²³) se produisent pendant vingt minutes chacun, et une soirée de clôture pendant laquelle les trois groupes gagnants pourront rejouer pendant 40 minutes. Un vrai marathon pour les organisateurs qui n'ont cessé de courir, téléphoner, répondre à leurs mails depuis plusieurs jours, pour les techniciens qui travaillent quotidiennement dix heures par jour depuis le début de la semaine, pour les jurés qui doivent se réunir à chaque pause pour délibérer, pour la modératrice qui doit faire preuve d'un égal intérêt du début à la fin des festivals et pour les auditeurs – à ceci près que ceux-ci sont libres d'aller et venir comme bon leur semble.

D'où l'importance des éléments contribuant à structurer cette expérience collective. Le festival est organisé comme une intrigue, menant d'une « ouverture » à une « clôture ». Chaque soirée de concert est elle-même conçue selon un certain principe de progression (en fin de soirée, le son tend à être plus fort et les spectateurs sont invités à danser) et rythmée par le retour régulier de la modératrice : qui relance l'attention du public, livre progressivement des informations sur *Creole* et sur les groupes qui vont jouer, invite les organisateurs et partenaires à venir prendre la parole. Ces prises de parole s'appuient sur le postulat d'une familiarité partagée (« Vous connaissez tous Musica Vitale »...) et d'un ancrage commun de tous les participants dans un monde berlinois : les musiciens sont tous des « locaux », le public est composé d'amis et de *fans*, de journalistes et de médiateurs culturels : tout un monde berlinois de la *Weltmusik* réuni autour de « ses » musiciens.

¹²³ Cette phase de présélection a eu lieu quatre mois avant le festival. Voir le chap. 7 pour la description de ce travail.

Voici pour le cadre général qui organise le festival. Mais comment décrire les concerts ? Dans mes notes de terrain, il est souvent difficile de distinguer ce qui relève d'une description ou d'une évaluation :

Première soirée de concerts¹²⁴

Mi Solar commence par un morceau spécialement conçu pour l'entrée en scène (ainsi que me l'avait annoncé la productrice pendant les balances). La chanteuse commence *a capella* en coulisse puis monte sur scène avec son micro. Les chanteurs choristes entrent ensuite en file indienne, suivis des autres musiciens du *big band* (10 en tout) qui rejoignent leur place et prennent leurs instruments. Le programme parle de « morceaux cubains et latino-américains traditionnels et modernes » et annonce un « pur *feeling* de Cuba ». Ambiance chaleureuse. Les musiciens jouent 24 minutes. Personne ne songe à les arrêter.

Changement de scène. Vient ensuite le quatuor **Salitre** : « sonorités du flamenco » entre « tradition et modernité » (*ibid.*). Les musiciens ont l'air un peu perdus sur cette grande scène, mais la voix de Marta fait vite oublier cette impression. Je suis une fois de plus impressionnée – même si le café de Kreuzberg était un lieu beaucoup plus adapté que cette scène.

C'est au tour de **Balagan** : qui veut dire en russe « joyeux chaos » (*ibid.*). L'ensemble réunit huit musiciens de sept pays d'Europe de l'Est qui créent « un univers sonore unique » (*ibid.*). Mark Chaet m'a expliqué que ces musiques ont été composées au départ pour accompagner un spectacle de « variété »¹²⁵ avec des acrobates. Pour le premier morceau, conçu à partir d'un air traditionnel de Bulgarie, les musiciens entrent en costume de scène tout en jouant, grâce aux micros sans fil (qu'ils ont amenés avec eux). Ils enchaînent avec un morceau au *tempo* très rapide, puis un morceau mélancolique, suivi d'un déchaînement festif. Pour le dernier morceau, ils descendent de scène, traversent la salle et sortent par la porte du haut tout en jouant, suivis par des spectateurs. Anette danse derrière la scène. L'enthousiasme est général.

C'est l'heure de **l'entr'acte**. Des boissons sont proposées à la vente dans une salle du premier étage. Je rencontre Darek Roncoszek qui a participé à l'organisation de la compétition Creole en Rhénanie-Westphalie et est accompagné de deux collègues de Cologne. La discussion porte sur les groupes que nous venons de voir. De l'avis de tous, Balagan est favori. Darek n'a pas apprécié Salitre : pas de « présence scénique » (*Bühnenpräsenz*), cela ne correspondait pas à son image du flamenco. A l'inverse, j'ai aimé parce que cela correspondait bien à l'idée que je me faisais du flamenco. Nous n'avons donc pas la même idée du flamenco. Le problème se complique d'autant plus que les référents changent avec chaque groupe : nous apprécions Mi Solar à l'aune de ce que nous imaginons être « la musique cubaine » et « Cuba », Balagan à l'aune de ce que nous connaissons des musiques d'Europe de l'Est et du cirque, etc. Mais comment les comparer entre eux ?

Deuxième partie de soirée : je m'installe sur les gradins. Nous entendons d'abord le **Tüttek Ensemble** : musiques traditionnelles d'Iran avec *balaban*, *garmon* (accordéon), *mandol*, *tombak* et *tar*¹²⁶. Le soliste Hossein Hamidi est largement en avant. Des transitions hésitantes, programme peu varié. Dans

¹²⁴ Pendant les concerts, je me suis contentée de quelques notes. Ce récit rédigé après coup reprend ces notes en les complétant sans viser pour lors une description précise des performances musicales (qui viendra au chap.8).

¹²⁵ En Allemagne, ce terme désigne des spectacles mêlant différents langages artistiques (musique, théâtre, cirque...)

¹²⁶ Le *balaban* est un instrument à anche double que l'on trouve notamment en Arménie, Turquie, Iran, Azerbaïdjan, Géorgie. Le *garmon* est un instrument de la famille des accordéons, le *mandol* et le *tar* sont deux instruments à cordes pincées, le *tombak* est une percussion en bois membranophone (également appelée *zarb*).

leur genre, ils ne sont pas très bons¹²⁷. Et est-ce vraiment une musique « créolisée » ? A la fin du concert, je fais connaissance avec Chérif Khaznadar (membre du jury venu de Paris). Il m'invite à m'asseoir à côté de lui. La modératrice revient sur scène. Elle parle des difficultés que vont avoir les jurés pour comparer les groupes. Elle cite leur nom, ils se lèvent l'un après l'autre, tous les spectateurs se retournent.

Abdourahmane Diop entre en scène avec son ensemble de huit musiciens. Il chante sur le devant de la scène, le dos tourné au public, les bras levés au ciel : « *Jerusalem, City of God !* ». Le son est très fort. On n'entend pas la *kora* ni le saxophone, les percussions couvrent le reste. Aucun commentaire de mon voisin : Chérif Khaznadar se contente de prendre quelques notes « pour se souvenir ». A la pause, Aly Keita [un musicien candidat que j'ai rencontré au moment des balances] me fait le commentaire suivant : « Abdourahmane est venu avec la famille. Ils ne s'adaptent pas vraiment à la situation ».

Vient ensuite le groupe **Rood Club** : quelques problèmes techniques perturbent le cours du concert. La guitare basse est beaucoup trop forte, le joueur de *bajan* est en sueur. Son micro finit par lâcher. Les musiciens finissent le concert tant bien que mal. Nous parlons avec Chérif Khaznadar : de la sonorisation, de l'origine du concours et du rôle qu'y a joué Habib Touma¹²⁸.

Dernier concert de la soirée : **Nomad Sound System**. Les musiciens entrent en scène, en T-Shirt, démarche nonchalante. Nouveaux problèmes techniques. Ils interrompent leur concert au milieu du premier morceau, puis reprennent. Le chanteur dit au public : « nous sommes le dernier groupe, alors vous pouvez danser ! » La salle s'est vidée de moitié, une poignée de spectateurs dansent devant, les autres restent assis sans bouger. Fin du concert à 1h du matin.

La soirée m'a paru très longue : 4h30 de musique ! On ne fait pas de concerts aussi longs, pourquoi en va-t-il autrement pour des festivals ? Discussions avec les techniciens : Balagan est déclaré « favori ». Salitre, mon groupe préféré, n'a pas plu à Robert. Il a quant à lui préféré Nomad Sound System parce qu'il n'avait « jamais entendu quelque chose de ce genre ». Pour moi, ce n'est pas très original peut être parce que le *raï* n'est pas si nouveau en France qu'en Allemagne ?

Pendant les concerts, je tends à me focaliser (tout comme les autres auditeurs) sur la performance des musiciens. Nous ne prêtons pas attention aux modifications du cadre scénique ni à l'intervention des techniciens – dont on ne note l'existence qu'en cas d'accident. Nous reproduisons sans y penser les codes intériorisés du concert (rester assis, silencieux, applaudir à la fin de chaque morceau...). Pour apprécier les performances, nous nous appuyons sur les informations fournies dans les programmes, par la modératrice et par les musiciens : des descriptions qui ne livrent pas de simples caractéristiques factuelles mais s'articulent à un ensemble de valeurs et de normes orientant la description des faits de musique¹²⁹. Certains spectateurs (jurés, chercheurs, journalistes) prennent

¹²⁷ Comme me le fera remarquer Martin Greve lorsque je lui donnerai mon avis sur ce groupe, « on est toujours plus sévère avec ce que l'on connaît bien ». A l'inverse, l'effet de découverte peut jouer un rôle déterminant dans l'appréciation que porte un spectateur sur une performance.

¹²⁸ Ethnomusicologue spécialiste des musiques arabes, installé à Berlin, qui a joué un rôle central dans les premières compétitions « Musica Vitale ». Cf. chap. 3

¹²⁹ Problème sur lequel je reviens au chapitre 5(à propos des descriptifs des dossiers de candidature) et au chapitre 6 (sur la rédaction des programmes).

des notes « pour se souvenir » (Chérif Khaznadar) et afin de pouvoir par la suite décrire ou évaluer les prestations musicales. Dans mes notes, certaines performances font l'objet de plus de commentaires (ce qui est déjà le signe d'une appréciation). Pour d'autres, je me contente de relever quelques éléments ou de formuler un jugement.

Comme les autres auditeurs, je me suis prise au jeu de la compétition : pendant les pauses, nous confrontons nos préférences subjectives et nos pronostics sur les « favoris »¹³⁰. Nous jouons le jeu en dépit même de l'artificialité de cette situation que chacun ressent de plus en plus à mesure que s'enchaînent les concerts : chaque cas amenant avec lui un nouveau lot de questions et de critères d'appréciation. S'agit-il d'un (bon) groupe de « flamenco » (Salitre)? S'agit-il de *Weltmusik* ? S'agit-il de musique ou de spectacle (Balagan) – de musique ou de religion (Abdourahmane Diop) ? Si chacun se prend au jeu malgré cette difficulté à comparer, c'est parce que cette compétition s'adosse à un cadre de présentation dans lequel la diversité ne constitue pas un problème, mais une règle : dans un festival, il importe notamment que les prestations soient variées – ce qui permet de tenir une durée de quatre à cinq heures alors que celle-ci poserait problème pour un concert d'un seul ensemble. Plus généralement, cette situation artificielle s'alimente aussi d'une modalité relativement ordinaire de l'appréciation esthétique : qui n'est jamais le reflet de critères constants mais suppose constamment d'ajuster l'appréciation des cas à des catégories et des valeurs variables¹³¹.

Ces notes de terrain, pas plus que les descriptifs des programmes, ne livrent une description objective de la musique (telle que celle que pourrait par exemple viser un musicologue à travers une analyse musicale¹³²), des performances (telles que pourraient les décrire des spécialistes des *Performance Studies*¹³³) ou de la situation de concert (telle que pourrait la décrire un ethnométhodologue)¹³⁴. Elles me permettent ici du moins de formuler un problème qui va resurgir de manière persistante dans les chapitres suivants : peut-on décrire un fait de musique sans l'évaluer ? Pour lors, j'en viens à l'observation des délibérations du jury dont l'enjeu est précisément de produire une évaluation : mais comment comparer ces prestations incomparables ?

¹³⁰ Sur la distinction entre préférences et pronostics (qui relèvent d'un jugement de plausibilité), voir le chapitre 7.

¹³¹ Cf. biblio, Schaeffer 1993 et 2000. Je reviens plus longuement sur cette question au chapitre 7.

¹³² Soit une méthode de description qui n'est en réalité ni neutre ni unifiée. Cf. Campos/Donin 2009, Buch/ Donin/ Feneyrou 2012.

¹³³ Cf. Turner 1987, Schechner 1988. Sur les usages de la notion de « performance » en ethnomusicologie, j'ai rédigé un article dans un numéro des *Cahiers d'Ethnomusicologie* consacré à cette notion (Bachir 2007).

¹³⁴ Soit au sebs d'une méthode développée par Harold Garfinkel dans la lignée des travaux d'A Schütz, orientée vers la compréhension des règles et raisonnements gouvernant les activités ordinaires. Je m'essaie au chapitre 8 à une description ethnométhodologique de la situation de concert, tenant compte de la spécificité des performances musicales et des critères pluriels qui gouvernent leur appréciation.

Délibérations

Creole est à la fois un festival et une compétition. Dans le cadre du festival, les spectateurs se livrent à des appréciations qui peuvent parfois (pas toujours) déboucher sur des sanctions évaluatives. Dans le cadre de la compétition, la fonction d'évaluation est confiée des experts qui sont tenus de comparer, de manière systématique et fondée, les performances des groupes candidats de manière à produire un verdict. Les délibérations qui conduisent à ce verdict se déroulent à l'insu du public. Pour y assister, il me fallait préalablement négocier un droit d'accès.

Entrée dans le jury

En arrivant à Berlin, j'ai demandé à Anette Heit si je pourrais assister aux délibérations, elle m'a répondu par la négative. Le premier soir du festival, je discute entre deux concerts avec « l'invité de Paris » Chérif Khaznadar, qui occupe une place particulière dans ce jury¹³⁵. Je m'installe à ses côtés, nous parlons de la sonorisation, de l'évolution de *Musica Vitale*, du déroulement des délibérations. Les critères officiels ont été repris de *Musica Vitale* : l'originalité du concept, la variété du répertoire, la qualité et la complexité de la musique (compositions et arrangements), le charisme, la qualité de la performance. Les jurés se retrouvent avant le concert, à l'entr'acte puis à la fin de la soirée pour délibérer. Ils procèdent en éliminant progressivement les groupes : « Ce soir nous en retiendrons deux ou trois que nous comparerons à ceux de demain ». Chérif Khaznadar est confiant sur le déroulement des discussions : « cela s'est toujours bien passé ». Il pense qu'il serait très intéressant que j'y assiste. Le lendemain, il demande à la pause aux autres jurés s'ils sont d'accord. Lorsque les concerts reprennent, il me confirme que je pourrai assister à la prochaine séance de délibérations.

Après la deuxième soirée de concert, je rejoins l'espace réservé au jury : une salle de réunion, au dernier étage de la tour de l'Atelier des Cultures. Chérif me présente aux autres membres du jury : Etta Scollo (une chanteuse italienne de Berlin), Ulrich Doberenz (organisateur du Creole Mitteldeutschland et du festival TFF Rudolstadt), Tobias Maier (rédacteur en chef des programmes musicaux de Radio Multikulti), Hanni Bode (RBB Kulturradio). Andreas Freudenberg, directeur de l'Atelier des Cultures, modère la discussion. J'assure que je resterai discrète : pas d'enregistrement, pas de notes.

Après un petit en-cas, les jurés prennent place autour de la table ronde. Il est 00 :45. Je m'installe en retrait. Chérif me propose de m'asseoir à côté de lui. Je serai « sa traductrice » : jusqu'ici, les délibérations étaient conduites en anglais, langue que ne comprend pas bien l'un des jurés, qui vient de l'ex-RDA). Désormais puisque je suis là, la discussion pourra se faire en allemand. Du coup, Chérif ne peut plus intervenir aussi spontanément qu'auparavant : il doit attendre ma traduction et ses réactions s'en trouvent reportées.

Mon observation du jury de Berlin n'était pas prévue et elle s'est faite d'une manière particulière. J'ai été introduite par un certain membre du jury, « l'invité de Paris », connu pour ses

¹³⁵ Outre qu'il est le seul juré venu de l'étranger, Chérif Khaznadar est aussi le seul à avoir participé aux jurys précédents de *Musica Vitale*. Il occupe aussi une place particulière en ceci qu'il est connu pour être un défenseur des « musiques traditionnelles » et décerne une distinction spécifique (le prix « Habib Touma » du nom d'un ethnomusicologue de Berlin qui a joué un rôle dans les premiers *Musica Vitale*). Cette année-là, il renoncera pour la première fois à élire un groupe pour ce prix.

prises de positions tranchées en faveur des « musiques traditionnelles »¹³⁶. Voulant observer les délibérations, je m'y suis retrouvée impliquée, en tant que simple traductrice certes (pas question de formuler mon avis), mais contribuant par là à modifier les modalités de l'échange. Comme je m'en rendrai compte bien plus tard, je me suis aussi retrouvée aussi de ce fait « affiliée » à l'invité de Paris : peut-être du fait de notre origine commune (nous sommes venus de France et avons tous deux des noms aux consonances arabes) et de mon implication en tant que « sa traductrice », deux personnes du jury ont conçu l'idée que j'étais la fille de Chérif Khaznadar¹³⁷. Par là-même, je me suis aussi retrouvée impliquée malgré moi dans un rapport de forces qui opposait deux camps au sein de ce jury : celui des « traditionalistes » et celui des « modernistes ». Impossible, en somme, d'en rester à la position d'une observatrice non engagée¹³⁸.

Biographie de Chérif Khaznadar (Source : www.quaibrantly.fr)



Né d'un père syrien et d'une mère française à Alep en Syrie, Chérif Khaznadar a fondé le premier festival des arts traditionnels consacré aux musiques du monde, à Rennes, puis en 1982 la Maison des Cultures du Monde. Diplômé de l'université américaine de Beyrouth, Chérif Khaznadar est d'abord critique littéraire et dramatique puis metteur en scène de théâtre et réalisateur de télévision en Syrie (1963-1964), journaliste en Algérie (1964), puis directeur du Centre culturel international de Hammamet en Tunisie (1965-1967). Responsable du bureau d'étude des dramatiques à l'ORTF (1968 et 1974), il dirige à Rennes la Maison de la culture (1974 à 1982), l'Opéra (1978 à 1983), et crée le Festival des Arts Traditionnels (1974-1983). Directeur (1982-2007) et depuis Président de la Maison des Cultures du Monde qu'il a fondée, il a également été directeur du Rond-Point / Théâtre RenaudBarrault (1992 à 1995), et a créé en 1997 le Festival de l'Imaginaire. Il est depuis 2008 Président de l'Assemblée générale des États parties à la convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel de l'Unesco.

¹³⁶ Le journaliste (toujours sarcastique) Johannes Theurer le présente ainsi dans l'émission *Meridian 13* du 20 octobre : « Chérif Khaznadar de Paris, directeur de la Maison des Cultures du Monde, représente la sagesse des Anciens et la tranquillité de l'ethnomusicologue souverain. »

¹³⁷ Interrogeant des musiciens à Leipzig quelques mois plus tard, je découvre qu'ils me prennent pour la fille d'un « organisateur de festival de Paris ». Par la suite, je comprends en parlant avec Ulrich Doberenz (qui était dans le jury à Berlin et organise le festival Creole Mitteldeutschland) qu'il pensait que j'étais la fille de Chérif Khaznadar et qu'il a diffusé cette rumeur auprès des participants de cette compétition.

¹³⁸ Ceci vaut non seulement pour les délibérations mais aussi plus largement pour l'observation du festival. En tant qu'« ethnologue », je jouis d'une liberté de mouvement qui me permet de varier les postes d'observation mais qui suscite en même temps des interférences pouvant être sources de malaise : par ex. lorsque surgit un désaccord entre les techniciens et organisateurs (cf. *supra*) ou lorsque des musiciens avec qui j'ai noué un lien pendant les séances de réglage me voient avec les jurés (cf. *infra*). C'est que la compétition fonctionne comme un « système de places » requérant de la part d'un observateur « d'expérimenter pour son compte personnel (pas celui de la science) les effets réels de ce réseau particulier de communication humaine » (Favret-Saada 1990, 5).

Les délibérations du second soir

Nous commençons à 00 :45. Les jurés ont déjà discuté à la pause sur les groupes de la première partie de soirée. Mais comme ils n'étaient pas arrivés à une décision, ils reprennent depuis le début. Ils passent beaucoup de temps à discuter sur le premier dont il s'avère qu'il n'est favori pour personne. Il est éliminé. Le deuxième cas (un de mes préférés) est expédié en deux minutes : un des jurés donne d'abord son avis, ni pour ni contre. Les autres ajoutent quelques remarques : ni « oui » ni « non », une suite de commentaires qui ne mènent pas vers une décision. Ils passent au suivant. Je pense que ce groupe est éliminé mais il reparait plus tard sur la liste établie par Andreas Freudenberg. Le modérateur a-t-il pris l'initiative de sauver ce groupe ou a-t-il compris autre chose que moi ?

La discussion se poursuit, groupe après groupe, à des *tempi* variés. Le plus souvent, le premier avis énoncé s'avère déterminant. Les problèmes qui surgissent varient au cas par cas. Pour le Big Bazaar (un ensemble de dix musiciens), la question qui se pose est de savoir si le groupe a « une structure, un centre ». Pour Aly Keita, les jurés se demandent s'il s'agit vraiment d'un groupe ou d'un musicien soliste accompagné. Pour le Tütek Ensemble, si c'est un groupe « créolisé ». Pour ...e la Luna ?, s'ils se trouvent à la « bonne compétition » (ne devraient-ils pas aller plutôt à un concours de chanson) ? Pour Romenca, s'ils peuvent encore choisir un groupe « d'Europe de l'est » étant donné que Balagan est déjà favori ? A plusieurs reprises, le problème des frontières de la *Weltmusik* surgit : pour un juré, c'est la musique traditionnelle indienne qui n'en fait pas partie. Pour un autre, c'est Nomad Sound System parce que ce n'est pas une musique rattaché à une « culture locale ».

Je traduis ce que je peux à Chérif Khaznadar tout en sentant bien combien cette traduction est partielle. Le temps que je traduise, la discussion se poursuit et je perds le fil. Lorsque je dois traduire une remarque qui me paraît problématique, cela ressort dans ma traduction (« Il dit que ce n'est pas de la *Weltmusik* ! »). Parfois, Chérif s'adresse à moi en particulier pour me demander une précision (« c'était qui déjà Mi Solar ? ») ou mon avis (« Mais ils n'étaient pas très bon, eux, non ? »). Lorsqu'il veut exprimer son avis, il parle en anglais.

Après une heure de discussions chaotiques, Andreas rappelle la nécessité de s'entendre sur des « favoris » provisoires. Impossible de restreindre la liste à trois groupes comme c'était prévu. Il note les noms de sept groupes. Des groupes qui avaient été éliminés la veille font leur réapparition dans cette liste. Tout le monde est fatigué. « On règlera cela demain ». Nous sortons de la salle à 2h30. Des musiciens restés au bar nous voient sortir. Holger, le guitariste de l'ensemble ...e la Luna ? me dit : « Mais tu fais partie du jury ? ». Je lui réponds : « Non, bien sûr, je ne fais que les observer ! ». Je n'ose pas rester boire un verre alors que je sais tout ce qui vient d'être dit.

Je rentre à l'hôtel, rédige trois pages de description et de critiques. « Personne ne s'entend sur les frontières de la *Weltmusik*, c'est donc un mauvais argument ! ». « Pourquoi ne pourrait-on pas choisir deux groupes d'Europe de l'Est ? Romenca et Balagan sont si différents ! » Pourquoi « Nomad Sound System représenterait-il mieux Berlin qu'un autre groupe ? » Une heure après, il est déjà difficile de se remémorer le cours des délibérations : une suite de commentaires qui n'étaient pas toujours reliés les uns aux autres, énoncés dans des langues (l'anglais, l'allemand, le français) et des langages pluriels.

L'observation des délibérations du jury soulève plusieurs problèmes qu'il me faut ici distinguer : un problème d'accès (il faut parvenir à négocier un droit d'entrée), des difficultés pour en rendre compte (pas d'enregistrement ni de notes, impératif de discrétion) et aussi une question

d'épistémologie : comment bâtir à partir de ces observations un compte-rendu scientifique ? La tentation serait grande en effet de ne retenir de ces processus de délibérations que les dimensions imprévisibles et arbitraires – bref d'en faire un prétexte à controverse ainsi que le fait Johannes Theurer, un journaliste de la (feu) Radio Multikulti bien connu des auditeurs pour son goût de la polémique.

Comment peut-on être juré ? Une interview de la présidente du jury par un sceptique

Samedi 21 octobre, 10h. J'accompagne Etta Scollo à Radio Multikulti où elle doit être interviewée. Dietmar, un journaliste qui connaît bien Etta, nous reçoit. Etta lui parle de ses difficultés en tant que jurée : elle se sent mal à l'aise, n'arrive pas à exprimer son opinion. Dietmar la comprend : il a été juré lors d'un Musica Vitale et il sait combien il est « difficile de discuter » avec des personnes qui ont des opinions tranchées (allusion à Chérif Khaznadar ? Tobias Maier ?)

Nous nous rendons ensuite au studio d'enregistrement. L'*interview* se déroule d'une manière curieuse. Le journaliste parle beaucoup, ne cesse de dire son avis, interrompt Etta à plusieurs reprises. Il se montre peu enthousiaste, sceptique voire sarcastique : « Je vous souhaite bien du courage pour ce travail complètement insensé pour lequel vous serez forcément critiquée à la fin ! ». Ou encore « Comment voulez vous comparer des choses aussi différentes [*Äpfel mit Birnen vergleichen*] ? ».

Du coup, Etta qui, quelques minutes auparavant, exprimait en privé son malaise au sein du jury, se retrouve ici en posture d'avocate de Creole. Elle explique comment elle se sent dans ce jury : « plutôt comme une observatrice » qui préfère « écouter » plutôt que donner son avis. Elle évoque « la diversité » comment un élément positif :

Cela montre qu'il se passe beaucoup de choses à Berlin sur le plan multiculturel. Il y a beaucoup de gens qui viennent d'ailleurs : de Turquie, de Grèce, ils se mélangent avec des artistes allemands et interagissent ensemble. C'est tout le sens qu'il y a à faire un festival de *world music*.

Elle parle aussi des différences au sein du jury : « chacun amène une autre perspective et en communiquant avec nos différences, nous arrivons peu à peu à une décision, c'est très intéressant... ». Et relativise la signification des prix :

Ce n'est pas pour dire que certains sont bons ou mauvais. En fait, nous allons choisir trois groupes mais tous les autres sont aussi bons ! C'est pour d'autres raisons qu'ils n'auront pas le prix. Ceux qui ne sont pas choisis ne doivent pas avoir l'impression qu'ils ne sont pas bons. C'est plutôt qu'il y a d'autres voies possibles : par exemple, quelqu'un pourrait davantage se tourner vers le hip-hop ou la chanson à texte (*Songwriter-Lieder*), parce qu'aujourd'hui, dans le domaine de la *world music*, l'orientation va vers ces styles [...] Tout cela ne revient pas à dire « c'est bon » ou « c'est mauvais ». C'est surtout une occasion pour se rencontrer, pour mettre plein d'énergie positive dans la musique et pour poursuivre tous ensemble !

Ce à quoi Johannes Theurer répond :

La présidente du jury a parlé. Et je peux bien la comprendre lorsqu'elle dit que tous les participants ont d'une certaine manière gagné. Parce qu'après, tous ceux qui n'ont pas eu de prix vont venir se plaindre et dire : « Le jury était nul, la présidente était nulle ! » Mais cela fait partie du boulot...

L'émission s'achève sur la remarque ironique : « Bonne chance pour les délibérations ! » Nous retrouvons ensuite Dietmar qui n'est pas surpris du déroulement des opérations. C'est « Johannes

Theurer »¹³⁹. Il n'a jamais apprécié *Musica Vitale* mais il assiste tout de même à chaque fois à la compétition et a même une fois fait partie du jury – d'où son malaise ?

Sans aller pour ma part jusqu'à la polémique, j'ai en tout cas passé les deux premières années de mon enquête à critiquer les délibérations en me concentrant sur leur aspect arbitraire. Dans le rapport que je soumetts aux organisateurs Creole à l'issue du premier cycle de compétitions Creole¹⁴⁰, je liste ainsi tous les facteurs qui contribuent à l'incertitude et à la labilité des verdicts : le flou des catégories, les goûts subjectifs et les convictions personnelles de chaque juré, leur disposition à discuter, le rôle du modérateur, etc. Une autre option d'enquête (que j'adopterai après avoir moi-même été invitée à tenir le rôle de jurée) consiste à accepter ces incertitudes et ces divergences comme une composante normale de la situation de délibérations et à observer comment les jurés travaillent alors à bâtir un verdict fondé sur des raisons et des valeurs qui ne sont ni purement arbitraires ni purement subjectives (cf. *infra* chap.7).

Au terme de ces processus de délibérations, des verdicts sont rendus publics. Mais ils ne constituent pas pour tous les participants le fin mot de l'histoire. La clôture du festival a lieu en plusieurs temps.

Les clôtures ou comment surmonter l'effet des verdicts

Le dernier morceau du dernier concert : « C'est fini », de Bernard Mayo et Horizon-M

Samedi, 00:30. Il y a plus d'une heure de retard sur le programme. Il ne reste plus qu'un groupe, Bernard Mayo et Horizon M, qui a déjà joué plusieurs fois dans la salle de l'Atelier des Cultures. Anette les connaît bien, elle sait que ce concert sera parfait pour clore le festival. La prestation est annoncée ainsi dans le programme : « un voyage musical de l'*afro-pop* à l'*afro-dance* en passant par des sonorités d'Amérique latine, des chants *a capella* et de merveilleuses ballades africaines. Les textes du musicien et peintre Bernard Mayo écrits en *lingala*, *kisuaheli*, français, *kikogo*, *chiluba*, parlent de la vie dans son pays natal, le Congo ».

Après une séquence *a capella* par Bernard Mayo et Jean-Pierre Musungay, le reste du groupe entre en scène, commence un morceau, s'interrompt brusquement. Bernard se penche sur le micro : « Et voilà, ce fut bref... ». Il laisse un temps de silence, sourit... Des éclats de rire dans la salle, les auditeurs ont compris : les « vingt minutes » ne sont pas encore écoulées ! La musique repart. Les instruments sont mal accordés, on n'entend pas bien le clavier, l'ambiance y est : des auditeurs se lèvent un peu partout dans la salle, dansent, les yeux fermés. Entre les morceaux, Bernard prend le micro, plaisante, raconte des histoires. Le concert s'achève par une chanson en français intitulée *C'est fini*. Le texte parle d'une rupture amoureuse dont il faut se consoler (« ça ne sert à rien de verser des larmes, puisqu'il est

¹³⁹ Johannes Theurer est journaliste (Radio Multikulti, puis Funkhaus Europa) associé à l'organisation du Womex et coordinateur des World Music Charts Europe. Ce sera à nouveau lui qui criera au scandale lors d'un débat sur les prix de musiques du monde organisé en 2009 à l'occasion de la finale de Creole à Berlin, cf. *infra* chap. 4 et annexe 4.5.

¹⁴⁰ *Ergebnisse aus der Beobachtung der Jurys*, texte reproduit en annexe (3.2) et commenté au chapitre 7.

parti... »). La chanson est jouée en petite formation (quatuor) avec des instruments acoustiques et une pointe d'humour à la fin (« c'est fini, c'est fini... aime moi »). Les musiciens sont acclamés. La présentatrice revient sur scène, reprend le micro : « *C'est fini, c'est fini* [en français]... On n'y croyait plus ! ». La série des vingt-cinq concerts vient de s'achever. Reste encore à attendre le verdict. En attendant, les participants et spectateurs sont invités à rejoindre la piste de danse pour une session de *datschadance* animée par le DJ Auflegewitsch Rajewsky.

Dernière séance de délibérations

1h05 du matin. Je rejoins les jurés en haut de la tour. Chérif et Etta chantonnent : « C'est fini... ». Etta dit que ce dernier morceau lui a rappelé « l'*unplugged* d'Eric Clapton ». Après une petite pause, les délibérations reprennent. Les groupes de la soirée sont examinés un à un. Au bout d'une heure, aucun consensus ne se dessine. Les jurés ne parlent plus des groupes mais de questions générales : quel type de groupes faut-il choisir ? Savants ou populaires ? petites formations ou grandes formations ? Et quelle est finalement l'intention des organisateurs avec *Creole* ? Andreas Freudenberg répond : « Il s'agit de favoriser des groupes innovants ». Un juré s'empare de cet argument pour défendre un groupe qui avait été éliminé le premier soir : du raï avec de la musique électronique, c'est un concept nouveau en Allemagne. « Mais ils ont fait un mauvais concert ! », réplique un autre juré. « Oui, mais c'est aussi de la faute des techniciens », répond le premier. Autre dilemme : qui choisir entre les deux groupes d'Europe de l'Est retenus sur la liste : dont l'un est favori (un « spectacle parfait », « rien à redire »), l'autre est le préféré de la présidente (parce que plus « spontané »). Finalement le choix s'arrête sur le premier.

Il est 2h45, il reste encore à choisir deux groupes. En bas dans la salle, les musiciens et les spectateurs attendent le verdict. Le modérateur propose plusieurs voies pour arriver à une décision : un système de comptage des points (qui ne donne pas de résultat déterminant). Puis un vote, pour lequel l'éventail des possibles se restreint soudain : deux jurés votent pour le groupe « innovant » du premier soir, deux autres pour un autre groupe. Le cinquième hésite, finit par rallier le premier choix (« l'innovation »). Du coup, Chérif Khaznadar (qui était contre) insiste pour que le troisième groupe soit le quatuor des musiciens de la Philharmonie du Brandebourg, Jacaranda. Au final, le désaccord s'est réglé par une forme de marchandage : les deux personnalités qui avaient le plus de poids dans le jury ont chacune réussi à imposer un gagnant.

Reste à rédiger les « justifications ». Etta Scollo, présidente du jury, ne dit plus un mot depuis 15 minutes. C'est Andreas Freudenberg qui s'occupe de rassembler les arguments auprès des défenseurs de chaque groupe.

L'annonce des verdicts

3h15, salle de concert. La salle s'est vidée, environ deux tiers des musiciens sont restés – sont partis ceux qui pressentaient que le prix *Creole* n'est pas fait pour eux : les musiciens de l'ensemble de musique traditionnelle d'Azerbaïdjan, ceux de l'ensemble de musique savante indienne. Des remous sur la scène annoncent que l'on va connaître le verdict. Le bruit des voix diminue, la musique cesse. Je me cache dans un coin sombre pour éviter de croiser les regards des musiciens qui savent que je sais.

La modératrice commence par les remerciements d'usage aux partenaires puis invite Andreas Freudenberg à prendre la parole. Celui-ci rappelle l'ancrage « des musiques du monde dans l'Europe » et « dans Berlin », évoque « les difficultés inouïes » qu'ont dû affronter ces jurés qui « comparent l'incomparable » et souligne l'importance, « au-delà du concours », du « respect » que se portent les

musiciens. Quand on demande à Etta Scollo, présidente du jury, d'annoncer le premier gagnant, elle refuse et demande à Andreas de le faire à sa place. Il s'agit de Balagan. Andreas lit la justification rédigée par les membres du jury : qui récompense ce groupe pour la qualité de leur « spectacle » (« *Bühnen-Spektakel* »), pour l'alliance qu'ils réalisent entre « un tempérament de feu, la mélancolie, la passion et la légèreté de comédiens », pour « leur liberté à l'égard des catégories communes du monde de la musique ». Les musiciens montent sur scène. Ils reçoivent une petite statuette figurant un bateau: le prix Creole.

Hanni Bode (RBB Kulturradio, membre du jury) prend le micro pour annoncer le second groupe: « Jacaranda ! ». Applaudissements, les musiciens montent sur scène, Hanni Bode poursuit :

Pour cet ensemble, nous ne nous sommes pas laissé impressionner par la réaction enthousiaste du public même si celle-ci a confirmé notre décision. Nous ne nous sommes pas nous plus laissé impressionner par la taille des instruments¹⁴¹ (*rires*) ni par la qualité de leur facture. Mais nous étions d'avis que tous ces objets étaient maniés avec une sensibilité virtuose, une imagination et un qualité de jeu d'ensemble qui ouvrent de nouveaux horizons. Ils font tomber les frontières entre différents styles mais aussi entre différentes scènes de la vie musicale de Berlin. Ces musiciens ont prouvé qu'ils peuvent se mouvoir ailleurs que dans une Philharmonie.

Tobias Maier (Radio Multikulti) annonce enfin le troisième lauréat :

Les musiciens de Nomad Sound System ont créé un mélange de musique orientale et de musique électronique qui représente à merveille la ville jeune, nouvelle, et multiculturelle de Berlin. C'était notre avis à tous (!)¹⁴². Ils chantent des chansons et leurs arrangements jettent un pont entre la *Weltmusik* et le monde de la pop... et c'est quelque chose d'assez unique en Allemagne.

Discussions

J'écris dans mon carnet : « Je ne suis pas d'accord ! » Impossible d'aller dormir. Je discute avec Andreas Freudenberg et Martin Greve jusqu'à 4h30. Une interrogation commune nous réunit : l'organisateur qui n'est pas satisfait de son jury, Martin qui a fait partie du jury à Dortmund et se demande aujourd'hui s'il a fait le bon choix, moi qui essaie de comprendre comment marche Creole. Nous savons qu'avec un autre jury, les résultats auraient été différents. « Il y a toujours une part d'arbitraire » (Martin) et pourtant, nous ne pouvons nous empêcher de nous demander comment faire pour que cela soit plus juste.

Un pot pour les musiciens

Le lendemain, dimanche 22 octobre à 18h, l'ensemble des musiciens et de l'équipe technique sont conviés à un pot. Anette remercie tout le monde, distribue des fleurs aux membres de son équipe, aux techniciens. J'ai aussi droit à une rose : je fais désormais partie de Creole en tant qu'« observatrice scientifique venue spécialement de France ». Je discute avec Dietmar (Radio Multikulti) et Marita (chargée de la communication à WdK) qui ont « hâte de savoir ce qui ressortira de cette observation ». Je réponds que je n'en suis qu'au début.

¹⁴¹ Le quatuor Jacaranda rassemble des instruments dont la taille contribue à un effet visuel particulièrement imposant : des cors des alpes, un didgeridoo, un balafon, des cuivres et des grands sets de percussions qui occupent tout l'espace de la scène (et requièrent, pour chaque concert, la location d'un camion).

¹⁴² Au moins deux personnes du jury étaient contre le choix de ce groupe. Ce « mensonge » s'explique cependant par la nature juridique des verdicts telle qu'elle est définie par le règlement de la compétition (cf.chap. 5) : il s'agit d'une décision collective et irrévocable que tous les jurés s'engagent à défendre en public.

Les concerts des gagnants

Dimanche, 20h. La salle est moins pleine que les jours précédents. Jacaranda joue à nouveau en acoustique. Leur performance m'apparaît comme identique à celle de la veille avec un morceau de plus. Je suis assise à côté de Holger, un musicien de l'ensemble ...e la luna ? A la fin du concert, nous constatons que nous avons tous les deux changé d'avis sur ce groupe : je n'avais pas aimé, cette fois j'ai apprécié. Lui c'est l'inverse. Les jurés ont-ils eux aussi changé d'avis ? Je ne les vois pas dans la salle. Vient ensuite Balagan, le groupe « favori ». Le « show » est toujours aussi parfait, le public toujours aussi enthousiaste. A la pause, je discute avec Bernard (un autre musicien perdant) qui trouve cela bien mais « trop parfait » : ce n'est « pas sa conception de la musique ». Je prends rendez-vous avec lui pour qu'on en reparle. Le troisième et dernier concert, de Nomad Sound System, se déroule sans problème technique, les musiciens sont à l'aise sur scène, dansent, invitent les auditeurs à danser. Un bon tiers d'entre eux quittent la salle entre le premier et le troisième morceau. Mon voisin part lui aussi avant la fin, mécontent : « ce n'est pas de la bonne musique ». Je note un fait « ironique » dans mon carnet : « ce groupe a été choisi parce qu'il correspondrait aux goûts du 'grand public' mais ce public là n'est pas venu ce soir.

Un communiqué de presse

Le lundi matin, Anette Schäfer (chargée des relations publiques) envoie un communiqué de presse avec les verdicts et les justifications officielles du jury (**cf. annexe 1.3**).

La clôture du festival a lieu en plusieurs temps : un temps pour la fête collective (animée par un DJ), un autre pour la remise officielle des prix (pendant lequel les organisateurs et les jurés sortent de l'ombre et s'exposent sous les projecteurs), un autre pour le partage convivial d'un « pot » avec les participants, un autre pour la célébration publique des lauréats (les concerts du dimanche). Suivront encore des émissions de radio, des compte-rendus journalistiques, des concerts, des DVD et des CD, de nouveaux projets musicaux (comme celui de l'ensemble « Cre-Hola » formé par des musiciens de différents groupes, cf. *infra*), jusqu'à la finale fédérale sept mois plus tard à Dortmund débouchant sur une nouvelle sélection, une nouvelle cérémonie de clôture, de nouvelles émissions, de nouveaux CD et DVD entretenant la mémoire du festival.

Voici le paradoxe. D'un côté, la compétition *Creole* s'achève par un verdict définitif qui tient en quelques lignes et que la plupart des journaux et sites internet se contenteront de reproduire tel quel sans commentaire. D'un autre côté, Creole vise « au-delà d'une compétition » à créer du lien social et ne peut donc pas s'arrêter là. Il faut qu'il y ait des suites et des effets durables, pour les gagnants mais aussi pour les autres participants. Les multiples suites et fins du festival sont là pour conjurer l'impression d'une coupure nette entre le festival et l'après-festival. De cette tension entre un verdict irrévocable et une fin qui ne veut pas être une fin, on pourrait faire l'indice d'une contradiction interne de la manifestation. Pourquoi ne pas faire simplement un « festival, sans compétition ? », demanderont par exemple certains candidats. Mais outre que cette option n'est pas vraiment réalisable pour les organisateurs (il faudrait rémunérer tous les musiciens et les journalistes viendraient moins nombreux), le fait de supprimer le cadre de compétition enlèverait

aussi un élément important contribuant à maintenir l'attention de tous les spectateurs. Le cadre de compétition fournit une forme de récit : il oriente le festival vers une fin. La question n'est donc pas tant de savoir si ces deux cadres sont compatibles (puisqu'en pratique, ils sont même fréquemment combinés¹⁴³) mais plutôt d'analyser comment cette multiplicité de cadrages se traduit sur le plan des expériences (Goffman 1974). A quels moments les participants ont-ils l'impression de se trouver (sans paradoxe) à un festival et à une compétition? A quels moments ces cadres apparaissent-ils comme contradictoires (cf. *infra*, chap. 8) ? Ou encore : à quels moments perçoivent-ils les divers enjeux de l'événement (politiques, esthétiques, économiques, etc.) comme particulièrement saillants ? Notons enfin que cette multiplicité de cadres et de régimes d'appréciation complique aussi d'autant plus la question de la mesure des effets. Sur quels types de faits faut-il se fonder pour mesurer l'impact du festival ? Et est-il vraiment possible de mesurer cet impact sur le plan des valeurs défendues : le « dialogue des cultures », la « créativité », « l'innovation » ?

Qu'en ont-ils pensé ? L'esprit du festival en question

Reste la question, tout aussi délicate, de savoir ce qu'« ils » en ont pensé : « ils », les personnes du public dans lequel je range tous les participants engagés à un titre ou un autre dans le festival – organisateurs, techniciens, musiciens, jurés, chercheurs et journalistes ou visiteurs occasionnels qui ont tous expérimenté le festival en tant que spectateurs et se sont forgé une idée à son égard. Sans prétendre à une description exhaustive, je peux ici du moins m'appuyer sur quelques recensions dans la presse (**annexe 1.4**) sur différents éléments de mes notes de terrain (les « sanctions diffuses »¹⁴⁴ entendues pendant le festival, les discussions auxquelles j'ai participées cf. *supra*) ainsi que des entretiens réalisés après le festival.

« Pas question d'y retourner » (Hossein Hamidi)

Originaire d'Iran, Hossein Hamidi a effectué des recherches sur les répertoires musicaux de ce pays et de l'Azerbaïdjan. A partir des airs qu'il a collectés dans diverses régions, il compose des arrangements pour des orchestres de chambre et de grands orchestres formés d'instruments de musiques traditionnels d'Iran. Hossein Hamidi a été invité à jouer en 2005 à l'Atelier des Cultures de Berlin. C'est à cette occasion qu'Anette Heit l'a invité à se porter candidat pour la compétition Creole. Mais il y a eu un malentendu, juge-

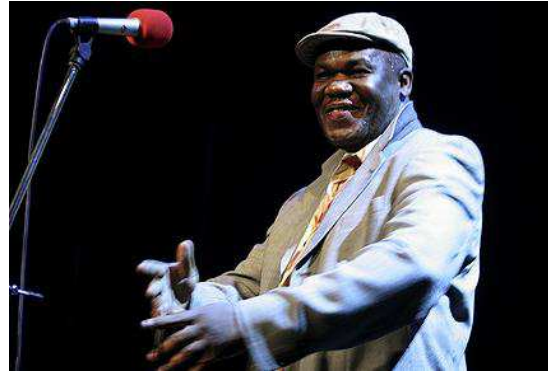
¹⁴³ Ainsi que l'ont souligné d'autres chercheurs enquêtant sur d'autres festivals prenant la forme de compétitions : le festival Sundance (Dayan 2000), le festival de Cannes (Ethis 2001 ; Fabiani 2003 ; Schwartz 2007).

¹⁴⁴ Au sens de Ruwen Ogien (Ogien 1990) qui reprend une distinction de Durkheim entre « sanctions organisées » et « sanctions diffuses ». Alors que les premières peuvent faire l'objet d'une « hiérarchie des peines que l'on peut quantifier », les « sanctions diffuses échappent à la mesure parce que nous les concevons comme des qualités » relevant d'un « ordre social informel ».

t-il après coup : il pensait que la compétition était faite pour des ensembles de « musiques traditionnelles » mais il découvre pendant le festival que la grande majorité des ensembles présents ne sont « pas du tout traditionnels ». « Pas question d'y retourner », me dit-il lorsque je le retrouve chez lui, deux jours après la compétition.



Hossein Hamidi



Bernard Mayo

**« La bonne musique, ce n'est pas forcément ce qui est carré mais c'est ce qui vit »
(Bernard Mayo)**

Le 23 octobre, je retrouve Bernard Mayo dans un café de Kreuzberg. Originaire du Congo, installé depuis 1994 à Berlin, Bernard Mayo combine les activités de journaliste, dessinateur de BD, caricaturiste, musicien, designer *web*¹⁴⁵. Pendant deux heures et demie, nous parlons du festival Creole et des critères d'appréciation de la musique. Cet entretien est tout sauf impartial : comme j'ai particulièrement apprécié le concert de Bernard et pense (avec quelques autres) qu'il aurait dû gagner, j'oriente d'emblée la discussion vers cette question polémique : le jury a-t-il fait un bon choix ? Pourtant (comme souvent lorsque l'ethnologue prend parti pour un « exclu »), il s'avère que Bernard ne détient pas non plus la vérité sur cette question et que sa vision n'est pas moins partielle.

Bernard Mayo – Le monde de la musique se divise en deux courants : l'un plus classique, l'autre plus traditionnel dirait-on ici, mais c'est un peu péjoratif. C'est, disons, un courant qui ne respecte pas forcément les critères européens. Jacaranda et Balagan, ce sont des groupes parfaits dans la composition, la chorégraphie, avec une discipline de fer, presque du théâtre. Chez nous, ce n'est pas le cas ! Ce n'est pas notre conception ! C'est pourquoi il serait peut-être mieux d'intégrer dans le jury des gens qui aient la compréhension d'autres modes d'écriture musicale. Peut-être que s'il y avait des hommes de couleur dans le jury...

TBL – Mais il y avait aussi dans le jury des personnes non allemandes. Peut-être que le problème tient au fait que certains ont une vision arrêtée de la *Weltmusik* : il faut qu'elle soit « traditionnelle » ou « moderne »¹⁴⁶.

¹⁴⁵ On trouvera une biographie plus détaillée et une présentation de ces diverses activités sur le site www.bmayo.de.

¹⁴⁶ Relisant cet entretien, je me rends compte que Bernard et moi n'utilisons pas le terme « traditionnel » dans le même sens. Chez Bernard, il s'oppose au pôle de la musique classique, et désigne un mode de pratique qui mise moins sur la

Bernard Mayo – Mais tout le problème est là ! Qu'est-ce que c'est que la *world music* ? Chez nous par exemple, pour les musiques africaines, nous n'avons pas les mêmes critères que le jury [...] Par exemple pour les arrangements, certains diraient que cette musique là elle est un peu pauvre pour ce qui est des arrangements. Mais les arrangements, cela se joue aussi dans la forme d'une chanson ! Et bon, c'est difficile de comparer cela avec des personnes qui viennent d'un orchestre symphonique, avec tous leurs instruments : cela fait de la couleur, cela impressionne... Je ne sais pas, c'est trop difficile de comparer. [...] Bon, tous ceux qui ont gagné, il faut reconnaître cela : ils ont bien joué ! [...] J'aurais souhaité qu'on ait en plus un prix du public, comme au KORA, ce grand festival de musiques du monde en Afrique du Sud. Pour libérer un peu la musique de tous ces spécialistes [...] Il faut donner voix au spectateur qui vient écouter de la musique parce que la bonne musique finalement qu'est-ce que c'est ? Il arrive que des musiciens jouent simplement comme ils veulent et que cela plaise...

TBL – Oui mais le problème c'est que le public est chaque soir différent. Ou alors, il faudrait que le jury tienne compte des réactions des spectateurs ?

Bernard Mayo – Mais là aussi ce serait difficile parce qu'il y a des groupes qui amènent leurs fans, d'autres non et ils seront désavantagés [...] Non, mais dans l'ensemble je pense que c'était très bien, je n'ai rien à redire. Je suis content d'avoir joué, j'ai eu du plaisir sur scène, le public aussi. C'était bien ! [...] Mais il y a une chose sur laquelle j'insiste s : la bonne musique africaine, qu'on l'appelle traditionnelle ou autrement... Il y a des gens qui en ont une vision qui n'est pas toujours la bonne : c'est une vérité qui dérange peut-être mais c'est ainsi ! Il y a des gens qui sont spécialistes de la musique africaine mais qui...bon... (*il rit*) sont loin, très loin de la musique africaine telle que nous, Africains, la concevons ! [...] Les groupes africains quand ils jouent, ils jouent ce qu'ils ont en eux. Bon, il y en a qui jouent pour vendre, il y en a d'autres qui font de la musique comme art. Moi quand je fais ma musique, je me soucie peu de ce que pensent les journalistes ou les spécialistes, je joue pour moi et mon public. Je pense que ce serait une bonne chose qu'on essaie un peu de comprendre cette autre façon de voir et d'écrire la musique parce que les groupes africains ne vont jamais essayer de jouer comme le font les classiques. Ils n'en ont pas envie !

TBL – Est-ce que ce sont seulement les musiciens africains ? Tu veux parler des groupes qui privilégient un contact direct avec le public ?

Bernard Mayo – Oui, par exemple, il y avait aussi le Tibétain [Lama Gelek]. C'est de la très bonne musique ! Je n'étais pas dans la salle mais j'ai entendu sur CD. Quand je travaille, j'écoute ce genre de musique.

TBL – Ah oui ? Mais le public n'était pas très enthousiaste...

Bernard Mayo – Moi j'ai beaucoup apprécié... Je ne sais pas moi, la musique ne doit pas forcément être conforme à certains critères préétablis ! C'est ça le drame aussi ! Beaucoup de gens ont leur image de ce qui est parfait, de ce qui est bien, de la musique philharmonique, sans erreur, *glatt* comme disent les Allemands. Mais il y a d'autres musiques, c'est beau, même s'il y a des ratés, c'est ça la musique ! C'est le genre de musique que j'aime ! Moi je dis à mes musiciens : écoutez, jouez mais ne faites pas

perfection compositionnelle que sur la communication. Du point de vue de Bernard, il n'y a donc aucune contradiction à faire de la musique traditionnelle en employant des instruments amplifiés, en chantant en français et anglais, et en puisant dans des styles et des références musicales récentes (le soukous, Lokua Kanza). Quand je parle de « musiques traditionnelles », j'ai quant à moi la catégorie instituée en France sous ce nom, désignant des musiques (savantes ou populaires) issues de traditions locales, utilisant des instruments acoustiques, par opposition au pôle « moderne » de la *world music* (amplifiée, à tendance commerciale). Lorsque je parle ici des personnes du jury qui « connaissent les musiques traditionnelle », je pense en fait à des personnes qui ne reconnaîtraient probablement pas à Bernard le statut de « musicien traditionnel ».

de stress jouez normalement. Pour moi, la bonne musique ce n'est pas forcément ce qui est carré, mais c'est ce qui vit. Il faut qu'il y ait de l'âme dans la musique, il faut qu'il y ait des larmes dans la musique. Et c'est ça pour moi la bonne musique. Je joue avec une guitare et même si je ne joue pas toutes les notes, les bémols et tout, cela touche les cœurs des gens...

L'entretien se poursuit encore pendant une heure. Nous revenons à la question de la comparaison et des critères d'appréciation de la « musique africaine » – que Bernard spécifie par la suite en différenciant les musiques « au Sénégal, au Congo, en Afrique du Sud ». Nous parlons encore : de l'Atelier des Cultures, des festivals qu'il y a organisés, de Radio Multikulti et des émissions qu'il y a animées. Quatre mois plus tard, je retrouve Bernard May et découvre qu'il a fondé, avec des musiciens rencontrés pendant le festival Creole, un collectif appelé Cre-Hola. Ensemble, ils ont composé une chanson en cinq langues (« Sous le soleil, sous la pluie ») qui gagne le prix du Carnaval des Cultures en mai 2007. Les perdants ont pris leur revanche.

**« Il faut faire la fête mais ne pas oublier qu'il y a des gens qui meurent... »
(Miloud Messabih, Nomad Sound System).**

L'ensemble Nomad Sound System réunit un producteur de musique d'origine japonaise, (Tomoki Ikeda, à l'ordinateur), un chanteur de raï tunisien (Karim Sfaxi), un accordéoniste et percussionniste algérien (Miloud Messabih) et deux musiciens allemands (David Beck à la guitare, au oud et guembri, Shazam à la basse et à la guimbarde). Le 23 octobre, je rencontre Miloud Messabih chez lui. Nous parlons du verdict du jury (il ne s'attendait pas à gagner), de son parcours, de l'histoire du projet Nomad Sound System et de leur manière de travailler¹⁴⁷. Lorsque j'en viens à la question de la langue, l'entretien prend un tour inattendu. Je découvre que ce musicien, qui joue dans un ensemble identifié comme une forme de musique festive pense quant à lui faire une musique sérieuse : sérieuse non pas au sens d'une musique savante certes mais parce qu'elle touche à des problèmes existentiels et notamment à ce conflit politico-religieux qu'il a vécu personnellement comme un traumatisme, la « décennie noire en Algérie ». D'où le problème que posent les paroles des chansons : comment faire si les Allemands ne les comprennent pas ? Ne vont-ils pas s'arrêter à l'apparence d'une musique festive ? Faut-il alors traduire les paroles ? Mais comment traduire le texte sans expliquer tout le contexte dans lequel il prend sens ? Voici un cas de malentendu tel qu'on en rencontre fréquemment dans un festival de musiques du monde :

Miloud Messabih – Les paroles, c'est Karim ou bien moi qui les écrivons. Karim joue plus sur la nostalgie, l'envie de revoir sa famille, son pays. Pour moi, ce sont des choses plus engagées...

TBL – Est-ce que vous expliquez les paroles au public allemand ?

¹⁴⁷ Cette section de l'entretien est reproduite au chapitre 5.

Miloud Messabih – Parfois, malheureusement pas très souvent parce que c'est un peu un problème. Quand il faut expliquer, il faut très bien expliquer sinon... mieux vaut ne plus expliquer.

TBL – Cela prend du temps...

Miloud Messabih – Non cela c'est bien, le contact avec le public. Mais il faut très bien maîtriser la langue et vraiment savoir ce que les gens comprennent ou bien ce qu'ils veulent comprendre. Parce que j'ai essayé une fois d'expliquer au public ce qu'on devait chanter. Cela se passait dans un festival pas loin de Dresden : une fête pour les étrangers, contre le nazisme. Et là on a chanté une chanson contre le terrorisme en Algérie. Une chanson qui évoquait « la décennie noire » que l'on a vécue là-bas, que j'ai vécue aussi en partie. Là-dessus, j'ai fait une chanson. Cette chanson elle dit : « Voisins, dites à vos voisins, on ramène avec nous les fusils et la poudre et vous ramenez avec vous les youyous ». C'était un appel, comme il pouvait y en avoir il y a longtemps de cela, quand les crieurs passaient dans la rue et disaient : « la famille un tel va célébrer un mariage... Voisins, dites à vos voisins ». C'est à dire qu'on ne faisait pas une invitation directe [adressée à telle ou telle personne] mais l'invitation était générale : « Dites à votre voisin, ramenez avec vous la poudre pour tirer, pour les fusils ».

TBL – Je ne comprends pas : pourquoi la poudre et les fusils ?

Miloud Messabih – Parce que chez nous, quand il y a un mariage, on tire en l'air. Mais on peut dire aussi : « Voisin, dites à votre voisin : ramenez le café ! ». C'est une invitation générale pour faire la fête. Et puis ce même cri, ce même appel je l'ai interprété un peu différemment pour dire : « Voisin dites à votre voisin : Ramenez la poudre et les fusils et les autres voisins ramènent les youyous ». C'est-à-dire : il faut se défendre maintenant, il y a un danger, il y a des enfants qui sont égorgés, des femmes qui sont violées ! Donc la signification de l'appel a changé : c'est devenu, « il faut se défendre avec la poudre et les femmes qui ne peuvent pas sortir peuvent nous encourager avec les youyous ». J'ai essayé d'expliquer cela...

TBL – C'est compliqué...

Miloud Messabih – Non, ce n'est pas compliqué mais quand ils ont entendu « *geschlachten* » (égorgé), ils ont crié : « Ah, c'est horrible ! ». C'est pourtant la vérité...

TBL – Peut-être parce que les gens étaient là pour faire la fête, pour danser, ils ne voulaient pas entendre ce genre de choses...

Miloud Messabih – Oui, c'est après que j'ai compris. Mais le message était que ces gens qui arrivent en Allemagne ne viennent pas seulement pour gagner leur pain ou pour améliorer leur situation comme certains Allemands ou Européens le prétendent. Ils ont fui le danger... Il n'y a pas plus atroce que ça, voir son enfant égorgé par un terroriste. Alors tu viens en Europe pour chercher la paix, pour sauver ta peau. Il faut bien un peu sensibiliser les gens : leur expliquer pourquoi les immigrés sont là. Ils fuient la guerre, ce n'est pas tellement qu'ils cherchent à gagner un butin... J'ai essayé d'expliquer ce message mais cela n'a pas vraiment marché. Enfin tout de même, deux personnes étaient là qui m'ont demandé : on a bien compris que tu voulais dire cela ? J'ai dit oui : vous avez très bien compris !

TBL – C'est délicat quand on parle de violence...

Miloud Messabih – Oui mais il ne faut pas faire la fête au détriment des autres. Il faut faire la fête mais ne pas oublier qu'il y a des gens qui meurent...

Les jurés ont-ils eu raison ? Un sondage

Dix jours après la compétition, j'envoie un questionnaire à tous les musiciens dont j'ai retrouvé l'adresse sur Internet¹⁴⁸. Deux musiciens me répondent¹⁴⁹. L'un, Shazam, fait partie d'un des groupes lauréats (Nomad Sound System). Il trouve que « l'atmosphère s'est beaucoup détendue » depuis Musica Vitale, que les attentes du jury étaient claires. Il est « bien sûr d'accord avec le choix du jury puisqu'ils ont gagné ». Mais « un de [s]es amis qui était présent et qui est journaliste pense que c'est un scandale d'avoir choisi Jacaranda : des musiciens de la Philharmonie, ils gagnent déjà bien leur vie ! ».

L'autre, Jotham (trompettiste du groupe Mi Solar), évoque les problèmes qu'il y a à comparer des musiques aussi diverses : « On ne peut tout de même pas dire : le balkan est mieux que le tango, la salsa que le klezmer, la samba que l'oriental, la fusion que le traditionnel... Comment peut-on comparer tout ceci ? » Il souligne la nécessité d'autant plus grande de s'en tenir à des critères objectifs : « la performance », « la qualité, la musicalité ». Selon lui, ces critères n'ont pas été pris en compte par le jury :

J'ai eu l'impression que les groupes qui ont eu le plus d'applaudissements ont gagné. Deux des groupes n'auraient pas dû gagner (pas de spectacle, mauvais musiciens, une prestation non professionnelle). Des vingt-cinq candidats, il y en avait environ quinze qui auraient mérité de gagner mais ils n'ont pas été choisis.

Sur le concept « Creole », Jotham écrit ceci :

Creole a, je pense, à voir avec des hommes de différentes cultures et origines. Le mélange de ces cultures est comme la combinaison de différentes couleurs qui font émerger un résultat artistique sur un tableau. Notre groupe se compose de Cubains, d'un Chilien, d'un Allemand et d'une Viennoise qui se consacrent à leur passion commune, le *timba*. Donc le concept de Creole nous correspond.

« Musica Vitale c'est fini, on passe à autre chose » : le point de vue de Chérif Khaznadar

Le 16 novembre, je retrouve Chérif Khaznadar dans son univers : la Maison des Cultures du Monde située Boulevard Raspail à Paris où il organise chaque année le Festival de l'Imaginaire, dédié aux musiques et danses traditionnelles du monde. Il me donne son point de vue sur Creole :

¹⁴⁸ Soit environ une vingtaine de personnes. Pour une part, ce questionnaire reprend des questions que j'ai posées en entretien. Je leur demande comment ils se sont préparés à la compétition, comment ils ont trouvé le festival, s'ils trouvent que quelque chose a changé depuis Musica Vitale, si le concept « Creole » leur semble adapté, si les attentes du jury étaient claires, selon quels critères ils auraient eux-mêmes choisi les gagnants et s'ils comptent revenir la prochaine fois.

¹⁴⁹ Les faibles résultats du sondage montrent le problème que pose un terrain d'enquête éphémère comme un festival. Dix jours après, la page est tournée : les participants sont pris dans d'autres projets et ne songent plus vraiment à interroger le fonctionnement de la compétition.

TBL – Pouvez-vous me parler de l'évolution du concours de Musica Vitale à Creole. Était-ce une évolution subite ou bien progressive ?

Chérif Khaznadar – C'était une évolution subite, une sorte de rupture. Jusqu'à il y a deux ans, il s'agissait de rencontres avec des musiques étrangères à Berlin. Certes, nous avons senti l'influence progressive et grandissante de groupes qui n'était plus des groupes de musique traditionnelle. Au début, il s'agissait de musiques traditionnelles. A la limite, tout ce qui n'était pas acoustique était exclu. Il y avait par exemple une chanteuse mongole qui n'a pas eu le prix parce que nous avons considéré que ce qu'elle faisait n'était pas vraiment de la musique mongole [...]. Elle avait une belle voix, mais ce n'était pas de la musique mongole¹⁵⁰. C'est pour vous dire qu'au départ, nous recherchions parmi les musiciens émigrés en Allemagne ceux qui avaient gardé leur tradition, ceux qui perpétuaient leur identité culturelle, à laquelle pouvaient bien sûr se mêler des Allemands qui partageaient cette même pratique. Par exemple il y avait un groupe de jeunes coréens et d'enfants allemands issus de ménages mixtes ou purement allemands qui travaillaient sur des tambours de Samul Nori¹⁵¹. Alors que cette année, c'était totalement autre chose. En fait, ce passage s'est fait petit à petit : des groupes sont venus qui pratiquaient des musiques de fusion mais qui restaient proches d'une certaine expression culturelle.

TBL – Il y avait un consensus dans le jury sur le choix de musiques traditionnelles?

Chérif Khaznadar – Tout à fait¹⁵².

TBL – Donc le changement cette année tenait aussi à la composition du jury...

Chérif Khaznadar – Oui, l'objectif a changé. L'objectif cette année, c'était de trouver des groupes qui peuvent entrer sur le marché, des groupes de musique commerciale...

TBL – Est-ce que cela vous a été annoncé avant ?

Chérif Khaznadar – Non j'ai découvert cela sur place. Je pense que si Andreas m'avait prévenu au départ de la nouvelle orientation, il sait que je me serais excusé. [...]

TBL – Est-ce qu'il cela vous semble possible de revenir en arrière ? Ou est-ce irréversible ?

Chérif Khaznadar – Je me pose la question, je n'ai pas de réponse. Revenir en arrière, ce n'est jamais bon. Les choses ont beaucoup évolué depuis. Maintenant, on arrive justement à cette rencontre des cultures. Les générations ont passé, on a vu la réaction des groupes des nouvelles générations face à des gens qui viennent de Russie et qui sont mal perçus par les Allemands. Donc je vois mal un retour en arrière. En revanche, je pense que ce serait dommage qu'un tel festival qui témoignait tout de même de la présence d'identités culturelles différentes, de la possibilité qu'avaient ces artistes venus d'ailleurs de continuer à s'exprimer, soit abandonné au profit de musiques qui n'ont plus rien, finalement, de ces musiques d'ailleurs. Ce sont des musiques comme on en trouve partout...

¹⁵⁰ Il s'agit de la chanteuse Urna Chahar-Tugchi dont le lecteur pourra trouver une présentation sur internet (www.urna.com) et un portrait dans un film intitulé *Les deux chevaux de Gengis Khan* de Davaa Byambasuren. Andreas Freudenberg revient sur ce même cas dans un entretien réalisé en octobre 2007 dans lequel il critique la décision des jurés qui tient selon lui à une idée stéréotypée de la musique mongole : « ils ont refusé de donner le prix à Urna, en lui disant qu'elle devrait faire du chant diphonique ! ». Il impute cette erreur au grand partage entre « soi et les autres » qu'ont établi les ethnomusicologues (cf. entretien reproduit au chapitre 3). On retrouvera Urna lors d'un débat organisé en parallèle de la compétition Creole 2009, dans lequel elle prend parti pour les « musiques acoustiques » et critique (avec des arguments que ne révoquerait pas Chérif Khaznadar) l'impact de la sonorisation (cf. chap. 8).

¹⁵¹ Le samul nori (littéralement « jeux des quatre objets ») est un genre de percussion traditionnelle de Corée qui accompagne des performances d'acrobate, de danses folkloriques, de rituels de célébration des récoltes.

¹⁵² La version d'Andreas Freudenberg est plus nuancée sur ce point : il y avait selon lui, depuis le début, des débats sur la définition et l'enjeu de la compétition Musica Vitale.

TBL – Vous pensez cela de tous les groupes ? Ils étaient tout de même variés...

Chérif Khaznadar – C'est la première fois que je ne retiens aucun groupe pour l'inviter au festival de l'Imaginaire ou pour un des festivals que je fais ailleurs : parce qu'il n'y a rien qui m'ait paru sortir du lot. Il y avait des personnalités intéressantes, des choses étonnantes, mais rien qui sortait vraiment de l'ordinaire [...]

TBL – Peut-on dire de toutes ces musiques qu'elles relèvent d'une même catégorie ?

Chérif Khaznadar – Cela a été un des points de la discussion : qu'est ce qui relève des musiques du monde ? Mais dans ce cas, pourquoi les a-t-on retenus ? S'ils se présentent ici, c'est qu'ils en font partie [...] Seulement, le critère final est apparu : c'était d'entrer dans une compétition nationale où il y aurait des groupes qui auraient une chance de trouver un débouché de commercialisation. Donc on est en plein dans la *world music*, dans le marché : ce qui n'était pas du tout l'objectif au départ de Musica Vitale [...]

TBL – Et l'argument selon lequel certaines musiques représenteraient mieux Berlin vous paraît-il valable ?

Chérif Khaznadar – On peut dire qu'une musique représente l'expression d'un groupe social à un moment donné. Le groupe social évoluant, sa musique va évoluer avec lui. Soit elle va rester du passé et à ce moment elle n'est plus pratiquée donc elle va disparaître, soit elle va être figée dans une forme, soit elle va évoluer avec lui. Mais on ne peut pas dire que dans un groupe donné, toutes les musiques sont confondues dans une sorte de *Multikulti* et décider que « c'est la représentation de Berlin », ce n'est pas vrai. [...] Je ferais une différence entre ceux qui représentent des expressions d'un groupe social et ceux qui représentent uniquement l'expression d'un certain nombre d'individus réunis pour créer leur expression du moment. Le problème est d'autant plus compliqué que, nous l'avons vu lors du festival, les mêmes interprètes peuvent participer à différents groupes et à différentes expressions. Un même musicien professionnel va être dans un groupe de jazz, un groupe de musique tzigane, un groupe de musique russe parce qu'il joue très bien de la trompette ou du trombone ou du saxophone – mais à quelle expression appartient-il ? Est-ce qu'il est vraiment le représentant d'une expression particulière ?

TBL – Faut-il alors faire plusieurs prix : un prix pour les « musiques traditionnelles, » un autre pour « l'innovation » ? Ou alors un prix pour les « nouveaux groupes », ce qu'ils appellent les *Newcomer* ?

Chérif Khaznadar – Dans le passé, nous avons été amenés à faire deux catégories : un prix pour les solistes, un autre pour les groupes. Ce qui n'était pas mal je trouve, parce qu'on pouvait alors récompenser un musicien performant ou une personnalité marquante. Maintenant, primer un groupe « vieux » ou « jeune », c'est difficile. En général, on ne sait pas trop s'ils viennent de commencer. [...] Ce qui n'est pas tout à fait juste dans le concours, c'est que l'on juge les musiciens sur un quart d'heure. Un des groupes qui a eu le prix m'a envoyé par la suite son CD. Si j'avais écouté cela avant, je n'aurais pas voté pour eux. C'est un groupe que j'aimais beaucoup, que j'ai soutenu [Jacaranda]. Mais sur leur CD, il n'y a qu'un ou deux morceaux pas trop mal, pour le reste...

TBL – Oui et j'ai eu l'impression que les autres membres du jury ne jugeaient pas toujours le concert mais se fondaient sur ce qu'ils connaissaient déjà du groupe.

Chérif Khaznadar – Oui, c'est ce qui s'est passé pour un des gagnants. C'est totalement injuste je trouve ! Si les musiciens ont fait une mauvaise prestation, ils ont fait une mauvaise prestation, c'est tout. Un concours, c'est un concours. [...] C'est le problème des jurys locaux. Les jurys précédents

étaient beaucoup plus diversifiés. Il n'y avait que des étrangers pratiquement. Puis des directeurs de festivals venant de partout en Allemagne, qui n'avaient pas les références berlinoises. Alors que dans ce jury là, il y avait une majorité de Berlinoises, [...] C'était un autre concours. Ils ont changé le titre, ils auraient dû changer le concept. Ce n'est pas la suite : Musica Vitale, c'est fini, on passe à autre chose...

Suite à cette expérience, Chérif Khaznadar décide d'un commun accord avec Andreas Freudenberg que l'aventure s'arrêtera là. Il ne reviendra plus aux prochaines sessions de la compétition. Ce qui ne veut pas dire que le souci de sauvegarde des traditions ait disparu des festivals Creole (cf. *infra* chap.4).

Voici donc ce qu'en ont pensé six personnes que j'ai pu interroger à la suite du festival. Chaque entretien soulève des questions particulières dont certaines seront abordées dans les chapitres suivants. Pour lors, il s'agit de se demander comment un ethnographe peut enquêter sur ce personnage collectif que l'on appelle « le public ». Non seulement les avis des individus composant ce public diffèrent mais en outre, ils peuvent changer avec le temps. Ces six interprétations nous obligent par là à renoncer à une appréhension globale ou stabilisée du « public »¹⁵³ mais elles mettent aussi en lumière une dimension importante de l'expérience festivalière. Tout comme les discussions que j'ai pu avoir au seuil du festival, ces échanges montrent qu'un festival est vécu et appréhendé *dans le temps* : au-delà du lieu et du moment éphémère dans lesquels elle s'inscrit, cette expérience est mise en perspective au regard d'expériences passées. Elle est interprétée à l'aune de catégories (« *Weltmusik* », « jazz », chanson », « *E-Musik* ») et d'oppositions familières (nous / les autres, tradition/ modernité, musiques pures / créoles ; local / global...) qui fournissent un cadre commun permettant d'appréhender cette expérience collective et d'articuler des différences de positionnement, de goûts, d'opinions ou de valeurs. Le festival est vécu et appréhendé de diverses manières par les sujets qui y participent – ce qui le rend ontologiquement subjectif au sens de John Searle (Searle 1995). Mais il s'inscrit en même temps dans un ordre commun d'institutions¹⁵⁴ établies qui en font un objet épistémologiquement objectif.

Le moment est venu d'un bilan sur cette première enquête. Qu'ai-je observé en observant le festival *Creole. Preis für Weltmusik aus Berlin und Brandenburg 2006* ? Comment passer de l'enquête sur ce festival à une réflexion anthropologique sur « le festival » ?

¹⁵³ Cf. Dewey 2003, Ethis/Fabiani/Malinas 2008.

¹⁵⁴ Au sens de John Searle (Searle 2005), une institution est un « système de règles (procédures, pratiques) permettant de créer des faits institutionnels ». L'opération sur laquelle repose ces faits institutionnels est l'assignation collective d'un statut et de fonctions : « *An institution is any collectively accepted system of rules (procedures, practices) that enable a person or an object to create institutional facts. These rules typically have the form of X counts as Y in C, where an object, person, or state of affairs X is assigned a special status, the Y status, such that the new status enables the person or object to perform functions that it could not perform solely in virtue of its physical structure* » (« What is an institution », in *Journal of Institutional Economics*, 2005, 1).

Où est « le festival » ?

Le mot est sur toutes les lèvres : tout le monde parle du « festival » (*das Festival*), de la modératrice aux organisateurs en passant par les musiciens, les journalistes, les techniciens et les spectateurs. Le terme génère avec lui un ensemble de représentations associées à la fête, la rencontre, à l'idée de diversité, au plaisir musical, au fait d'être ensemble et à la perception d'une forme de communauté¹⁵⁵ rompant avec les conditions ordinaires de la vie en société. Cette idée de « festival » circule dans les représentations et constitue aussi un moteur d'action contribuant à faire advenir le festival¹⁵⁶. Et pourtant, des doutes surgissent parmi les participants. Sur la nature et la valeur des objets mis en scène : s'agit-il bien de *Weltmusik* ? De musiques « créoles » ? De bonne musique ? Sur la nature de l'événement auquel ils participent : « ce n'est pas un festival, c'est une compétition ! », diront certains. « C'est un festival mais ce n'est pas que du divertissement », diront ceux qui entendent faire valoir une exigence artistique au-delà du partage entre « festivals » et « *Festspiele* »¹⁵⁷. D'autres diront qu'*au-delà du festival* (l'événement éphémère), il s'agit de bâtir un réseau, de produire des effets à long terme. A d'autres moments, l'effervescence¹⁵⁸ est telle que plus personne ne songe à interroger cette notion : par exemple lors de certaines performances qui font événement (comme celle de Balagan) ou en fin de soirée, lorsque le concert approche de sa fin et que l'ambiance festivalière (*Festivalstimmung*) est à son apogée. Pour reprendre les termes du glissement opéré par Nelson Goodman, la question n'est pas tant de savoir ce qu'est (par essence et de manière constante) un festival, mais plutôt de comprendre « quand il y a festival » et pour qui. Ou encore, pour reprendre une image qu'affectionnent les anthropologues, quand le festival

¹⁵⁵ Une *communitas* au sens de Victor Turner (Turner 1969), soit une communauté homogène, égalitaire et fondée sur des liens interpersonnels.

¹⁵⁶ Ce qui la rend donc irréductible à une illusion, une fiction ou une simple construction discursive. Sur les limites d'une telle réduction, voir le numéro de la Revue *Enquête éditée* par M. de Fornel et C. Lemieux qui remet en question l'opposition entre « constructivisme » et « naturalisme ». Sur le plan philosophique, cette critique rejoint la conception naturaliste de John Searle pour qui les institutions humaines n'existent que pour autant qu'un groupe humain se forme des représentations à leur égard (cf. Searle 1995, Searle 2009).

¹⁵⁷ En allemand, on distingue les « *Festspiele* » (terme d'origine allemande apparu au XIX^{ème} siècle) et les « Festivals » (terme d'origine française entré dans la langue allemande par le biais de l'anglais). Alors que le premier terme désignerait « des manifestations à haute exigence artistique conçues pour une élite », le second est perçu comme un type de manifestation faite « pour un public de masse et mettant au premier plan des stratégies de *marketing* » à visée événementielle (Willnauer 2010, p. 1). Cette opposition se retrouve dans les enquêtes des chercheurs en sciences de la culture qui se sont en grande majorité concentrés sur ce second modèle et sur les stratégies de communication visant à créer un événement (au sens d'*Event* et non d'*Ereignis*), interprétées comme le symptôme d'un phénomène plus général de « festivalisation du paysage culturel » (*ibid.*). Pourtant, comme le souligne Franz Willnauer dans ce même article, il s'avère aujourd'hui difficile de tracer une frontière entre ces deux types : d'où l'approche que je défends ici, qui consiste à prendre en compte les divers enjeux d'un événement sans préjuger à l'avance de son appartenance à l'une ou l'autre de ces catégories.

¹⁵⁸ La notion d'effervescence collective est employée par Emile Durkheim dans les *Formes élémentaires de la vie religieuse* pour rendre compte de rituels décrits comme des expériences fortes sur le plan émotionnel et permettant de surmonter les divisions entre individus et groupes qui caractérisent les activités routinières de la vie « profane ». Cette analyse peut être transposée en partie pour le cas des festivals dans la mesure où ceux-ci reposent sur une rupture du cours des activités ordinaires. Sur l'intérêt et les difficultés que pose la transposition de la notion de rituel à des événements ou des actions quotidiennes, voir le numéro 8 de la revue *Terrain* (« Rituels contemporains », 1987) ainsi que les références citées en bibliographie : Centlivres/Hainard 1981, Fabre 1987, Piette 1997, Turner 1982/1990.

« prend »¹⁵⁹ et quand à l'inverse (pour les ethnométhodologues) il se teinte de trouble ou d'embarras¹⁶⁰.

Afin de clarifier le questionnement sur lequel débouche cette observation, je distinguerai ici deux problèmes. Une question d'ordre méthodologique : qu'ai-je observé en observant cet événement singulier intitulé Creole ? Une question d'ordre épistémologique : comment rendre compte à partir de ce cas de la manière dont existent les festivals de musiques du monde ? Pour autant que l'on puisse viser une généralisation, de quel ordre serait-elle ?

Prenons d'abord la question de l'objet et de sa contextualisation. Je suis partie ici d'une institution singulière, l'Atelier des Cultures de Berlin, que j'ai appréhendée sous divers aspects : son inscription dans une géographie urbaine et un paysage institutionnel, son architecture qui la rattache à d'autres lieux industriels reconvertis en institutions culturelles, la rhétorique institutionnelle qu'elle met en avant, les événements qu'elle organise dans la salle de la *Wissmanstrasse* ou hors les murs. Puis nous sommes entrés dans Creole par le biais du discours d'escorte de la manifestation pour ensuite observer étape après étape certains des derniers préparatifs de l'événement, certains concerts, certaines clôtures, jusqu'aux commentaires produits après coup par certains participants. Au fil de ce parcours, nous avons croisé non pas un mais plusieurs personnages institutionnels : le quartier de « Hermannplatz », le « nouveau Berlin », « l'Allemagne d'aujourd'hui », une vision du « monde global », un monde de l'action « interculturelle », la « *Weltmusik* » et même (avec Chérif Khaznadar) les « musiques du monde » à la française, une idée du « son », un rituel du « concert » et ainsi de suite. Non pas une seule date¹⁶¹ mais plusieurs moments d'origine, selon la manière dont les participants du festival envisagent le rapport de ce festival au passé. Non pas un seul lieu ainsi que le suppose l'intitulé (« Berlin et Brandebourg ») mais plusieurs lieux et échelles qui s'articulent ensemble sans pour autant déterminer le cours des actions : le festival a bien lieu à l'Atelier des Cultures, à Berlin, en Allemagne, dans un monde dit « global » – mais ces localisations ne permettent en aucun cas de déduire des caractéristiques qui existeraient de toute éternité. Ce qui se joue dans ce festival dépasse donc le cadre de *cet* événement particulier et suppose (pour en rendre compte) de croiser des échelles, des temporalités et des perspectives plurielles (Werner /

¹⁵⁹ Expression que l'on trouve par exemple chez Marcel Mauss dans *l'Essai sur le don* à propos du potlatch, dont il écrit : « C'est en considérant le tout ensemble que nous avons pu percevoir l'essentiel, le mouvement du tout, l'aspect vivant, l'instant fugitif où la société prend, où les hommes prennent conscience d'eux-mêmes et de leur situation vis-à-vis d'autrui » (*Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, in : *Sociologie et anthropologie*, P.U.F., Quadrige, Paris, 1950, p.275)

¹⁶⁰ Cf. Goffman 1975 et *infra*, chap. 8.

¹⁶¹ La question de la périodisation m'a été posée par des historiens dans le cadre des ateliers du collège doctoral franco-allemand EHESS Paris / Université Humboldt, du fait de l'intitulé ambigu de ma recherche à ses débuts : « Musiques du monde et multiculturalisme en Allemagne depuis 1989 ». J'ai renoncé depuis à une date dans le titre, afin de tenir compte des multiples temporalités dans lesquelles s'inscrit l'objet d'une investigation ethnographique.

Zimmermann 2004) de manière à rendre compte des contextes dans lesquels s'inscrit l'événement¹⁶².

J'en viens à la question d'épistémologie : comment allons-nous progresser à partir de la description du cas Creole vers une compréhension du fonctionnement de l'institution festivalière ? Certes, le festival Creole est un cas singulier qui peut éventuellement remettre en question l'idée que l'on se fait d'un « festival ». Cette singularité et cette résistance du « cas » impliquent de renoncer à une certaine manière de concevoir la généralisation, comme une subsumption d'exemples à des modèles établis. Mais c'est à une autre forme de généralisation que nous invitent les chercheurs qui ont opté pour une pensée par cas (Passeron / Revel 2005) : qui consiste à rendre compte à partir de l'observation des situations singulières d'interaction d'un arrière-plan institutionnel global ou encore (dans les termes de Goffman) des conditions de félicité institutionnelles¹⁶³ d'un événement. Dans un festival de musiques du monde, on trouvera toujours (ou très fréquemment) des discours sur la diversité et l'être-ensemble, des dispositifs de sonorisation, des conventions régissant la description des objets musicaux, une idée de « la musique » conçue comme un langage universel, un système de places etc. – en somme, un ensemble d'institutions formant un tout organisé dont le fonctionnement va au-delà d'une somme d'actions. La généralité, nous n'allons pas la chercher dans un modèle subsumant les cas particuliers mais dans cet ensemble de structures qui permettent d'établir en évidence l'existence d'un festival de musiques du monde. Cette perspective revient à opter pour une forme de holisme méthodologique¹⁶⁴ : c'est-à-dire à reconnaître que l'institution singulière « Creole » n'existe pas sans tout un monde d'institutions qui s'articulent au sein d'un certain espace civilisationnel.

C'est cet arrière-plan d'institutions qu'il va s'agir de restituer progressivement dans les chapitres suivants. Pour lors, je n'en suis encore qu'au début de mon enquête : à l'observation du festival *Creole Berlin et Brandebourg* succède celle des autres sessions de la compétition *Creole*, dans d'autres lieux et régions de l'Allemagne.

¹⁶² Sur la notion de contexte, voir la publication que nous avons éditée avec Sara Iglésias, Anna Langenbruch et Gesa zur Nieden : *Musik-Kontext-Wissen. / Musiques, contextes, et savoirs*, paru chez Lang en 2011.

¹⁶³ Notion développée par la linguistique pragmatique (Austin 1987). Il s'agit, selon la définition de Goffman, de tout « ce qui est tenu pour acquis » et permet à un acteur d'observer un comportement compréhensible et pertinent dans une situation donnée. « Nos actes doivent prendre en compte l'esprit d'autrui, c'est-à-dire sa capacité à lire dans nos mots et nos gestes les signes de nos sentiments, de nos pensées et de nos intentions. Voilà qui limite ce que nous pouvons dire et faire, mais voilà aussi qui nous permet de faire autant d'allusions au monde qu'autrui peut en saisir. » (E. Goffman, « La condition de félicité », in : *Façons de parler*, p. 270).

¹⁶⁴ Searle 1995 ; Descombes 1997.

***L'ÉVÉNEMENT ET LA STRUCTURE :
UN CYCLE DE COMPÉTITIONS CREOLE***

L'événement (ceci vaut pour tout événement) se déroule simultanément à deux niveaux : comme action individuelle et comme représentation collective ; ou mieux, comme la relation entre certaines histoires de vie et une histoire qui est au-delà et au-dessus de celles-ci, l'existence des sociétés.

Marshall Sahlins, *Des îles dans l'histoire*, p. 117.

Creole est une compétition fédérale dont le principe d'organisation peut être résumé en quelques lignes. Sur la page d'accueil du site internet mis en ligne à la fin de l'année 2006, on trouve les explications suivantes :

Présentation générale¹⁶⁵

creole-Weltmusik aus Deutschland

est une compétition fédérale structurée selon un principe pyramidal, ouverte aux projets musicaux actuels et aux groupes qui travaillent à partir de formes musicales régionales et locales du monde entier.

La structure qui porte cette nouvelle compétition est le collectif de travail (*Arbeitsgemeinschaft creole-Weltmusik aus Deutschland*), un réseau d'organiseurs, de maisons de disque, d'associations et de labels réputés et expérimentés. L'objectif est de promouvoir la scène professionnelle de la musique du monde en Allemagne et de mettre en réseau les scènes régionales à un niveau fédéral.

Le déroulement « pyramidal » de la compétition fonctionne sur la base d'une succession de deux étapes : il y a d'abord les sessions régionales qui sont organisées à un rythme bi-annuel à l'échelle d'un ou plusieurs *Länder* (« Creole Rhénanie-Westphalie du Nord », « Creole Berlin & Brandebourg », etc.¹⁶⁶). Chaque session régionale donne lieu à un appel à candidatures, une phase de présélection puis un festival au cours duquel un jury sélectionne trois groupes finalistes. Pour le premier cycle Creole, ces festivals étaient échelonnés de septembre 2006 à mars 2007. Vient ensuite la compétition fédérale : le « *Bundeswettbewerb* » également biennuel dans lequel concourent les lauréats des sélections régionales et qui est organisé par un des partenaires du collectif fédéral – la première finale a eu lieu à Dortmund en mai 2007, les deux suivantes à Berlin en septembre 2009 et mai 2011.

La distinction entre deux niveaux (régional, fédéral) régit la structure de la compétition. Elle fonctionne sur plusieurs plans : comme un principe de découpage territorial délimitant des espaces régionaux sur la base de partages géopolitiques existants (les *Länder*) de manière à couvrir (presque) tout le territoire de l'Etat fédéral¹⁶⁷, comme un principe diachronique fournissant une

¹⁶⁵ Source : www.creole-weltmusik.de (consulté en janvier 2007). Le site internet a été par la suite modifié à plusieurs reprises. Depuis septembre 2008, la page d'accueil est dévolue aux « actualités » de la manifestation.

¹⁶⁶ En 2006-2007, les sessions régionales étaient au nombre de sept : Rhénanie-Westphalie, Berlin et Brandebourg, Basse-Saxe-Brême, Allemagne centrale (regroupant les *Länder* de Saxe, Thuringe, Saxe-Anhalt), Bade-Wurtemberg, Bavière, Hesse.

¹⁶⁷ Pour le premier cycle, les négociations avec divers partenaires potentiels pour les *Länder* de Hambourg du Schleswig-Holstein, du Mecklembourg-Poméranie-Occidentale et de la Rhénanie-Palatinat n'avaient pas encore abouti à temps. C'est chose faite pour le cycle suivant (Creole 2008-2009) : la Rhénanie-Palatinat est désormais associée au Bade-Wurtemberg, le *Land* Mecklembourg-Poméranie avec Berlin et le Brandebourg et les deux *Länder* restants Hambourg et Schleswig Holstein réunis dans une huitième session régionale.

forme d'intrigue fondée sur la succession irréversible de deux étapes (les sélections régionales, appelées « *Vorentscheide* »¹⁶⁸ puis la finale fédérale appelée « *Bundeswettbewerb* ») et comme un principe de hiérarchie figuré par l'image de la pyramide (à mesure que l'on avance dans la compétition, le nombre de candidats diminue et le niveau de qualité est censé s'élever). Enfin, cette distinction se retrouve aussi sur le plan de l'organisation de l'institution qui porte cette compétition, l'*Arbeitsgemeinschaft creole-Weltmusik*, un collectif d'envergure fédérale qui se compose des organisateurs des différentes sessions régionales¹⁶⁹.

Cette distinction n'existait pas dans la compétition d'origine, Musica Vitale – ce qui ne veut pas dire que l'événement ait eu une portée purement « berlinoise ». Au contraire, on a vu que les organisateurs et les participants fidèles de l'événement mettaient déjà en avant l'imbrication de plusieurs échelles¹⁷⁰ : Musica Vitale s'inscrivant à la fois dans le paysage d'un quartier multiculturel (Kreuzberg / Neukölln), dans un espace berlino-brandebourgeois tissé de partenariats entre différentes institutions culturelles (Atelier des Cultures, association al Globe, Sénat de Berlin, Radio Multikulti, RBB Kultur etc.), dans une scène d'envergure fédérale justifiant de faire venir des journalistes et organisateurs de festival du reste de l'Allemagne et dans un réseau international justifiant de faire venir des jurés de l'étranger – chacune de ces échelles générant avec elle des logiques et des critères d'appréciation dont l'équilibre s'est modifié au cours de l'histoire de Musica Vitale. Seulement, comme le soulignent ceux qui sont en mesure de comparer la compétition ancienne et la nouvelle, le changement de structure a aussi eu un impact sur les événements : une fois que la compétition berlinoise se trouve insérée dans un processus de compétition fédérale, ce sont aussi le contenu et les objectifs de l'événement qui tendent à être appréhendés de manière différente¹⁷¹.

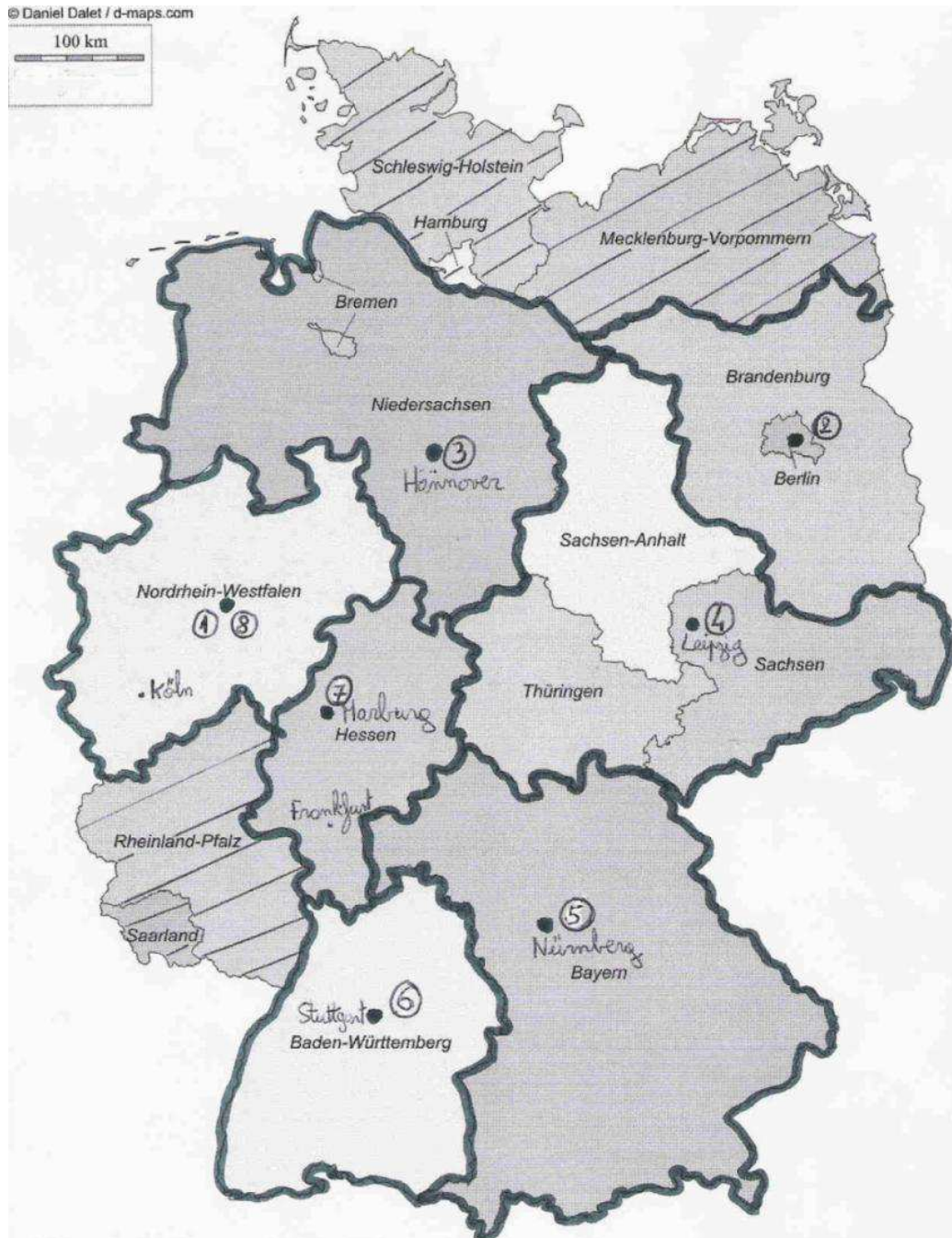
C'est dans cet entre-deux que va tenir l'enjeu de ce chapitre qui vise à appréhender l'impact de la structure de la compétition sur les événements sans céder à une vision dichotomique qui oppose « l'avant » et « l'après » (Musica Vitale vs Creole) ou se contente de reproduire de manière

¹⁶⁸ Littéralement : « décisions préliminaires ».

¹⁶⁹ Ce qui signifie que chaque membre du collectif a un double statut en tant qu'il « porte » le projet fédéral (« *Träger* ») et en tant qu'organisateur d'une session régionale (« *Veranstalter* »). La spécification de la relation entre ces deux statuts constitue un enjeu juridique majeur que j'analyserai au chapitre 3 à partir des versions successives du contrat de fondation de l'*Arbeitsgemeinschaft Creole*.

¹⁷⁰ Par « échelle », je n'entends pas ici les entités administratives instituées (ville, *Land*, fédération etc.) ni une distinction d'ordre purement méthodologique entre des niveaux d'observation (micro / macro) mais les différents espaces dans lesquels s'inscrit un événement, au sens de Michaël Werner et Bénédicte Zimmermann : « Les échelles sont autant faire de choix intellectuel qu'elles sont induites par les situations concrètes d'action propres aux objets étudiés. [...] Les échelles ne sauraient être réduites à un facteur explicatif externe, mais sont partie intégrante de l'analyse. Ainsi, d'un point de vue spatial, elles renvoient à la pluralité des scènes, des logiques et des interactions dont relève l'objet d'analyse. D'un point de vue temporel, elles soulèvent la question des temporalités à la fois de l'observateur, de l'objet et de leurs interférences à la confluence entre empirie et méthodologie » (Werner / Zimmermann 2002, p. 22).

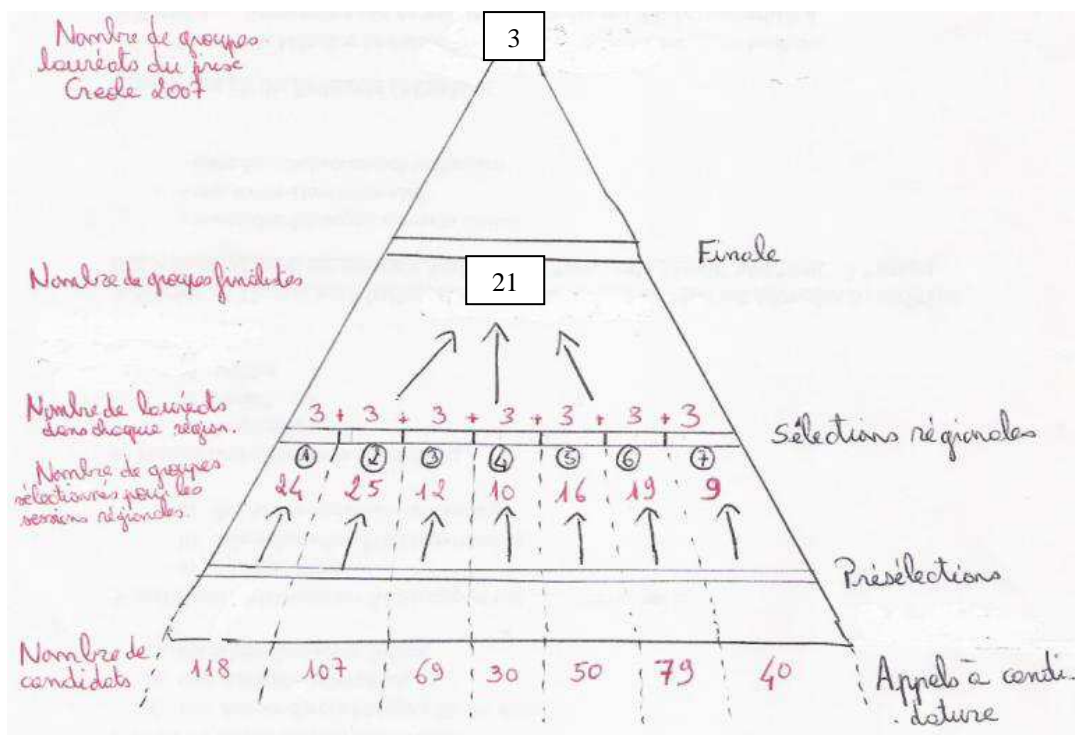
¹⁷¹ Cf. *supra*, l'interview d'Anette Heit sur Radio Multikulti et l'entretien avec Chérif Khaznadar.



III. 1 Découpage territorial pour le premier cycle Creole (2006-2007)

Calendrier :

- 1- Creole Rhénanie du Nord-Westphalie, 7-10 septembre 2006, Dortmund.
- 2- Creole Berlin & Brandebourg, 19-22 octobre 2006.
- 3- Creole Basse-Saxe & Brême, 17-18 novembre 2006, Hanovre.
- 4- Creole Centre-Allemagne, 18-19 janvier 2007, Leipzig.
- 5- Creole Bavière, 9-11 février 2007, Nuremberg.
- 6- Creole Bade-Wurtemberg, 21-24 février 2007, Stuttgart.
- 7- Creole Hesse, 2-3 mars 2007, Marbourg.
- 8- Compétition fédérale Creole, 17-20 mai, Dortmund.



III. 2 La pyramide : schéma d'organisation de la compétition Creole en 2006-2007¹⁷²



III. 3 L'éventail des régions : programmes des festivals Creole en 2006-2007.

¹⁷² Pour les cycles suivants, le principe pyramidal est maintenu, avec une session régionale supplémentaire (Creole Hambourg et Schleswig Holstein) et un système de sélection proportionnel (un groupe sélectionné pour 30 candidats).

circulaire le schéma de pensée sous-jacent à la structure de la compétition¹⁷³. Il s'agit de « penser ensemble le changement et la stabilité », les « conjonctures courtes d'action et les conditions structurelles de possibilité de cette dernière »¹⁷⁴. Pour cela, la distinction entre la notion de niveau – impliquant une hiérarchie et un mode d'analyse vertical – et celle d'échelles – conçues selon une logique « inductive et pragmatique »¹⁷⁵ – constitue un préalable nécessaire qui va me permettre de problématiser ces différents cadres dans lesquels s'inscrit la compétition Creole : ce que l'on appelle, selon les cas et les situations, le niveau « local », le niveau « régional », le niveau « fédéral », le niveau « européen », le niveau « mondial » ou « global » – toutes notions qui ne sont pas sur le même plan et ne peuvent être appréhendées simplement en terme d'espaces emboîtés.

La première modification à la fois évidente et lourde de conséquences qu'implique l'élargissement fédéral, c'est qu'il n'y a plus désormais une seule compétition mais plusieurs sessions qui ont lieu à différents endroits de l'Allemagne et dont chacune est pilotée par une équipe différente. C'est pour prendre la mesure de cette conséquence que je m'arrêterai ici successivement sur chaque session du premier cycle Creole (2006/2007), des sélections régionales à la finale fédérale – cette dernière n'étant pas moins localisée que les autres. Comment, à partir du cadre commun que dessine cette compétition, les organisateurs et leurs partenaires fabriquent-ils à chaque fois un événement en combinant les ressources de leur environnement ? Dans quelle mesure peut-on comparer ces différentes configurations sans réifier les cadres de référence dans lesquels elles s'insèrent¹⁷⁶ ? Cette description ne va pas sans un questionnement réflexif sur le processus d'enquête : à mesure que je poursuis mon enquête sur la compétition Creole, je n'observe plus de la même manière les événements ce qui suppose d'explicitier, parallèlement à la description de ceux-ci, les glissements dans ma posture d'observation. Pour finir, je me pencherai à la fin de ce chapitre sur la question de l'articulation entre le « local » et le « global ». Cette section conclusive me permettra d'explicitier les contours épistémologiques de cette ethnographie multi-située¹⁷⁷ et de préciser le sens que prend la notion de « site » dans le cadre d'une telle enquête.

¹⁷³ Schéma de pensée au sens où cette structure implique une vision territorialisée de l'espace allemand, une conception verticale de l'articulation entre les niveaux du régional et du fédéral et une vision de l'action conçue comme la mise en pratique d'un plan. Ce sont ces diverses implications qu'il va s'agir de problématiser et de confronter à l'observation des situations d'interaction dans les deux chapitres qui suivent.

¹⁷⁴ Werner et Zimmermann, *op.cit.*, p. 26.

¹⁷⁵ *Ibid.*.

¹⁷⁶ Je m'inspire ici des critiques que formulent Werner et Zimmermann à l'égard de la comparaison (*ibid.*, p.10-13) et de la notion de transfert (*ibid.*, p. 13-15). L'approche en terme de croisements exclut « de raisonner à partir d'entités individuelles exclusivement considérées pour elles-mêmes » et suppose de prendre en compte les « incidences et les répercussions » des phénomènes de croisement ainsi que les diverses transformations pouvant les affecter. Elle revient à reconnaître que les « entités, personnes, pratiques ou objets croisés ne restent pas forcément intacts et identiques à eux-mêmes ». A la différence d'une approche en terme d'hybridation, l'attention ne se centre pas seulement sur le produit « métissé » mais aussi sur les unités de départ dont on suppose qu'elles restent « identifiables, même altérées » (p. 16).

¹⁷⁷ L'expression d'ethnographie multi-située a été forgée par George Marcus (Marcus 1995). Alors que jusqu'ici, la plupart des analyses concevaient le système-monde comme un contexte holiste entourant des faits ou des cultures locales, l'émergence d'enquêtes prenant en compte de multiples sites d'observation a conduit, selon l'auteur, à remettre en question « les dichotomies opposant le global et le local, les mondes vécus (*lifeworld*) et le système » *ibid.*, p. 95

Creole en Rhénanie-Westphalie : le réseau local et la concurrence des capitales

En Rhénanie-Westphalie, le projet Creole était piloté par l'agence alba Kultur, une société privée indépendante de Cologne spécialisée dans la diffusion des musiques du monde¹⁷⁸, et plus particulièrement par deux personnes de cette structure : Birgit Ellinghaus, directrice de l'agence et du projet Creole NRW (*Creole Nordrhein-Westphalen*), et Darek Roncoszek qui a rejoint l'équipe en 2005 en tant que stagiaire puis chargé de production du festival¹⁷⁹. La session locale de la compétition Creole a eu lieu à Dortmund du 7 au 10 septembre 2006, un mois et demi avant celle de Berlin. Je n'y étais pas¹⁸⁰ et pourtant, c'est un des cas que je connais aujourd'hui le mieux. Ce paradoxe¹⁸¹ s'explique tout d'abord par la disponibilité particulière de Birgit Ellinghaus, qui m'a permis dès notre première rencontre de prendre la mesure du travail accompli localement pour mettre en œuvre le projet Creole. Il s'explique aussi par l'ampleur et la qualité de la documentation constituée sur ce festival : DVD, CD, recensions et reportages radio grâce auxquels j'ai pu non seulement découvrir mais aussi présenter et analyser les performances des artistes locaux¹⁸². Enfin, même si je n'étais pas à Dortmund au moment du festival Creole NRW 2006, j'ai par la suite été amenée à me rendre à plusieurs reprises en Rhénanie-Westphalie pour rencontrer les acteurs impliqués dans l'organisation du festival, pour suivre les sessions suivantes de la compétition à Dortmund (la finale du premier cycle en mai 2007, la seconde session régionale en septembre 2008) ainsi que d'autres événements pilotés par alba Kultur, dans lesquels j'ai aussi été impliquée.

Ma première rencontre avec Birgit Ellinghaus a lieu en janvier 2007, quatre mois après le festival Creole NRW 2006. C'est en revenant d'une autre session de la compétition Creole (à Leipzig, cf. *infra*) que je m'arrête à Cologne pour la rencontrer. Plutôt généreuse de son temps, elle m'a proposé de la retrouver un dimanche après-midi dans les locaux de l'agence alba Kultur. Nous avons auparavant échangé plusieurs mails, j'ai lu le programme dossier de presse du festival mais rien ne remplace cette rencontre sur son lieu de travail, qui va me permettre d'appréhender le fonctionnement de Creole depuis le point de vue d'une médiatrice dont il s'avèrera qu'elle constitue un « cas »¹⁸³.

¹⁷⁸ Sur le site de l'agence, on trouve les appellations : musiques « roots », « non-occidentales », « ethno-acoustiques », « world music », « Weltmusik », « globale Musik ».

¹⁷⁹ Selon le programme du festival, Birgit Ellinghaus assumait la « Projektleitung » (direction du projet) et Darek Roncoszek la « Produktionsleitung » (direction de la production). Cette répartition se retrouve dans d'autres sessions régionales (cf. *infra*, Creole Basse-Saxe et Brême, Creole Mitteldeutschland, Creole Bade-Wurtemberg et Creole Bavière) et festivals quoique les pratiques tendent à rendre la frontière entre ces fonctions relativement floue.

¹⁸⁰ Ayant initialement défini mon terrain d'enquête comme berlinois, j'ai découvert trop tard l'annonce de ce festival.

¹⁸¹ Paradoxe dans la mesure où le fait d'y être constitue *a priori* une condition primordiale de l'enquête ethnographique.

¹⁸² Dans les colloques et séminaires où j'ai été amenée à parler de Creole, je me suis en grande partie fondée sur des cas musicaux de Rhénanie-Westphalie.

¹⁸³ Non pas seulement dans un sens méthodologique (chaque membre du *Trägerkreis* constituant un cas cf. *infra*, chap. 3) mais aussi parce qu'elle prend des initiatives qui dérangent le cours réglé des institutions (cf. *infra*, chap. 6).

L'agence alba Kultur telle qu'elle se présente sur Internet en 2006¹⁸⁴

alba Kultur was founded in 1989 in Cologne - one of the swinging multi-cultural cities in Germany's famous industrial Rhein-Ruhr area, where we are facing the changing cultural identity of our western societies and the globalisation. This requires a new view on art and music. In our work we are highlighting contemporary music with traditional roots, classical non-Western music and avantgarde ethno-acoustic sounds. We are translating our vision into different dimensions through three main fields of action:

management

alba Kultur is representing as a world wide management some very talented, outstanding extra-european artists - composers, musicians and bands. We try to support them in their creations, to develop their artistic potentials to present themselves on international stages.

We are offering their tour bookings with all logistic services like ground travel, flights, hotel, visa, work permits, technical support and tour guides, working on their promotion with production of divers PR material like posters, flyers, press books, DVDs etc.

Through our own label Heaven and Earth we are producing their albums, which are distributed in many countries.

promotor of concerts and special events

In collaboration with various local partners alba Kultur has developed the monthly concert serie of »Klangkosmos" to be offered to audiences in many cities in North-Rhein-Westfalia. We introduce global sounds and give the audience a chance to discover outstanding artists from all over the world live on stage.

"Music of the Imaginary Turkey" was a networking project of six cities in the Rhein- Ruhr area focusing the music of the migrants from Turkey living in this region.

We have produced festivals in collaboration with city councils and NGOs like »Kemnade International 2001" (music from Turkey and the Turkish diaspora in Europe) in Bochum, »Musica Sacra - Music of the Islam 2002" in Paderborn, »Ozeanien - Cult and Vision" 2002 in Detmold - and many more.

consultant for global music

In collaboration with international, national and regional NGOs in culture (festivals, art conventions, media, institutions against underdevelopment, religious institutions, editions, labels, venues, networks for performing art, artists etc.), with international and local public institutions and organisations (arts councils, Ministries of Culture, art schools and academies etc.)

Première rencontre avec Birgit Ellinghaus

Dimanche 21 janvier 2007, 15h. J'ai préparé comme à l'accoutumée une liste de questions (« comment en êtes vous venue à vous impliquer dans le projet Creole ? », « Comment vous y êtes-vous prise pour rechercher des groupes candidats, pour financer l'organisation de l'événement ? », etc.) et avec une série de « propositions » : organiser un accompagnement scientifique (*wissenschaftliche Begleitung*) avec Martin Greve, créer un site internet qui servirait de plateforme pour les groupes de *Weltmu-*

¹⁸⁴ Source: www.albakultur.de (« About us »). Je laisse ici le texte dans la version anglaise pour souligner la différence avec les autres institutions du collectif Creole (qui se présentent toutes en allemand). Cette stratégie s'explique par l'insertion plus marquée de l'agence alba Kultur dans un réseau international d'échanges.

sik en Allemagne (« comme Mondomix¹⁸⁵ en France », ai-je écrit sur mon carnet), réaliser un documentaire sur la finale de Creole¹⁸⁶.

Mais Birgit a d'autres plans. Lorsque j'arrive, elle a déjà préparé une pile de documents qu'elle commence par me présenter : les CD et DVD du festival, le *Medienspiegel*¹⁸⁷ particulièrement étoffé (environ 60 coupures, plusieurs heures d'émissions de radio). Ainsi que des brochures sur des projets plus anciens de l'agence alba Kultur, comme les tournées Klangkosmos dans lesquelles seront à terme intégrés des participants de Creole (une tournée de huit concerts est déjà prévue en mars 2007 avec Samarpan, un ensemble de musique savante indienne découvert lors du festival Creole NRW 2006), et des projets futurs qui visent à promouvoir et institutionnaliser les musiques du monde en Rhénanie-Westphalie (notamment un projet soumis dans le cadre de l'appel à candidature « Ruhr 2010 », intitulé *La musique créole dans des métropoles occidentales*¹⁸⁸). D'autres brochures sur des événements passés : des festivals et des expositions (la onzième documenta à Kassel qui portait sur le thème de la « créolisation »¹⁸⁹), des colloques sur « la politique régionale » en matière de culture (mars 2005 à Düsseldorf), des cycles de conférences et de débats sur les musiques du monde (« Les sons de Babylone au bord du Rhin et de la Ruhr », juin 2003 à Düsseldorf), ainsi que des références de publications sur la musique, la globalisation et la politique, sur l'inter-culturalité, sur la diversité culturelle¹⁹⁰, des adresses de sites internet (www.nrw-kulturen.de; www.kulturserver.de) etc.

Du point de vue de Birgit, la manifestation Creole ne peut donc pas être conçue comme un projet isolé mais elle s'inscrit dans la série de multiples autres événements et dans l'horizon de multiples autres institutions : l'Unesco (une grande conférence est prévu à Essen en mai au cours de laquelle joueront plusieurs groupes de Creole), le ministère de la culture de Rhénanie-Westphalie (qui finance le festival régional et la finale de la compétition), la radio WDR 3 (qui a réalisé plusieurs émissions sur Creole et organisera prochainement une nuit des musiques du monde avec des groupes locaux), des instituts de recherche comme le *Zentrum für Kulturforschung* qui a piloté en 2003 une enquête sur les projets-pilotes dans le domaine interculturel en Rhénanie-Westphalie, la *Musikhochschule* de Cologne qui réalisera une enquête sur la finale en mai 2007 à Dortmund, l'association ORIENTierung, qui gère des projets de rencontres artistiques et culturelles pour la jeunesse etc. En somme, Creole n'est qu'une petite pièce sur un vaste échiquier dont les multiples connexions remplissent les étagères et les mémoires d'ordinateur de l'agence alba Kultur.

¹⁸⁵ Mondomix est une agence basée à Paris qui combine plusieurs activités autour des musiques du monde : le site internet, www.mondomix.com, existe en trois versions (français, anglais, espagnol) et attire 150000 visiteurs par mois. S'y ajoutent un magazine papier gratuit distribué dans 550 lieux en France, un réseau social (Mymondomix.com), une maison d'édition et de production. Pour financer ces activités, l'agence réalise des sites Internet, des vidéos et reportages (voir par exemple le reportage effectué sur la compétition Creole NRW 2008, toujours en ligne sur : <http://www.mondomix.com/reportages/creole-2008/fr/j4.htm>).

¹⁸⁶ NB : Je suivais à cette époque les cours d'anthropologie visuelle de Christian Lallier à l'ENS de Lyon.

¹⁸⁷ *Medienspiegel* : catalogue des recensions dans la presse constitué par les organisateurs à chaque session festivalière.

¹⁸⁸ *creole Musik in westlichen Metropolen . Das Ruhrgebiet – Modell für Europa*, version datée du 1er janvier 2007. Ce document de 14 pages développe des propositions de coopération entre les conservatoires et écoles de musique, les agences privées, les universités, les radios et télévisions publiques, la presse écrite et les médias internet autour des « musiques créolisées » du bassin de la Ruhr. C'est une des premières versions de ce qui deviendra ensuite le projet « Global Flux » (www.globalflux.de).

¹⁸⁹ Dont Okwui Enwezor était le curateur et qui a donné lieu à des plateformes de débats que l'on consulter sur internet (<http://www.documenta11.de/archiv/d11/data/english/index.html>) et à une publication (Enwezor 2003).

¹⁹⁰ Susanne Keuchel, *Evaluation zu den Pilotprojekten der interkulturellen Kulturarbeit in NRW*, Bonn: Zentrum für Kulturforschung, 2003 ; *Unbequeme Kinder der Globalisierung. Musik als Instrument der Rebellion*, brochure éditée par l'association DGB-Bildungswerk (disponible sur le site www.nord-sued-netz.de). Je reviens au chapitre 6 plus longuement sur les publications autour de la question de la diversité éditées en Rhénanie-Westphalie.

Au cours de cette entrevue, Birgit m'indique aussi des « contacts » de personnes qui sauront « répondre à mes questions » (je n'en ai pas vraiment encore posé) et qu'elle considère comme des acteurs incontournables : Werner Fuhr (WDR 3) ; Mme Borgsdorff (Institut Français de Düsseldorf) ; Mme Gerlinde Fulle (Ministère de la culture du *Land*) ; Leo Vervelde (directeur de l'Académie de World Music de Rotterdam) ; François Bensignor (journaliste français, impliqué dans l'organisation de Babelmed à Marseille), Marlon Klein (musicien membre des Dissidenten, le « premier groupe de *Weltmusik* allemand »). Et, à mesure que nous parlons, elle me donne encore : des photocopies, des titres, des adresses de sites internet, des brochures à rassembler – de quoi faire une thèse sur les musiques du monde en Rhénanie-Westphalie.

Au fil de la discussion, je parviens à poser certaines des questions et propositions prévues¹⁹¹ et nous en venons à parler de la visibilité des « politiques » lors des festivals (« pas de discours dans les festivals que j'organise ! », s'exclame Birgit), des problèmes que pose la gestion d'un site internet (faut-il sélectionner les musiciens ou les présenter tous ? En anglais ou allemand ? Comment financer un tel projet ?), la composition des jurys des compétitions Creole et de la manière dont elle a organisé les délibérations en Rhénanie-Westphalie (de telle sorte que le jury fonctionne comme un « nucléo de création »¹⁹²). Nous parlons encore de la particularité de la région rhénane, du clivage Est/Ouest, d'un élargissement possible de la compétition à d'autres pays, de la liberté d'initiative dont dispose une agence privée et du problème que pose l'assujettissement aux subventions publiques, de la catégorie de *Weltmusik* (dont elle sait bien qu'elle « ne marche pas » ce qui ne l'empêche pas de bâtir 1001 projets autour des musiques du monde) des raisons que peuvent avoir des personnes de s'engager dans le milieu de la *Weltmusik* (« l'envie de voyager », de « gagner de l'argent », mais aussi une interrogation plus importante : « pourquoi une société a besoin de l'art et des artistes » ? »). Enfin, nous parlons de la finale de la compétition *Creole* qui aura lieu à Dortmund dont Birgit gère l'organisation et pour laquelle elle a prévu un final particulier : une grande création mettant en scène l'ensemble des musiciens du festival (soit plus de 100 personnes) dans le bâtiment du *domicil*, orchestrée par les musiciens des Dissidenten. Toutes sortes d'activités qu'elle résume en une phrase : « Mon rôle est de mettre en scène des processus sociaux et culturels ».

Je n'ai pas enregistré cette longue conversation à bâtons rompus, me contentant de quelques notes. Birgit n'est pas de ces personnes que l'on installe facilement devant un micro¹⁹³ : sans cesse en mouvement entre son bureau et les étagères, pendant que sa pensée met en relation des mondes et des projets multiples ; parlant parfois (sans trop s'étendre) de sa tendance « anarchiste » et faisant en même temps preuve d'une capacité certaine à mobiliser les institutions.

Cette première rencontre peut donner une idée de la disponibilité de Birgit Ellinghaus qui ne s'est pas démentie dans les cinq années suivantes et qui tient à plusieurs raisons. Tout d'abord, cette médiatrice a l'habitude du contact avec des chercheurs et d'un contact dans lequel elle ne tient pas

¹⁹¹ Dont je mesure aujourd'hui la naïveté puisqu'à ce moment, Birgit a déjà organisé un accompagnement scientifique pour la finale de la compétition Creole (en partenariat avec la *Musikhochschule* de Cologne, cf. *infra*.), est en négociation avec l'agence Mondomix pour créer un site internet (qui n'aboutira pas à cause du coût et de problèmes liés à la gestion des droits d'auteur) et qu'elle a aussi prévu la réalisation d'une documentation sur les prochains festivals.

¹⁹² Cf. *infra*, chap. 7.

¹⁹³ Pendant toute la durée de mon enquête, je n'ai pas réalisé d'entretien enregistré avec Birgit Ellinghaus mais nous avons échangé de manière régulière par mail, téléphone et au fil de rencontres, le plus souvent à propos d'événements précis (voir l'annexe VII pour un extrait de cette correspondance). Dans les chapitres qui suivent, je m'appuierai en outre sur des entretiens réalisés par des journalistes et des publications rédigées par Birgit Ellinghaus (cf. biblio. II).

seulement un rôle passif d'« objet » d'étude (comme cela a pu être le cas pour l'équipe de l'Atelier des Cultures de Berlin) mais où elle est souvent à l'origine d'initiatives combinant une dimension artistique et scientifique¹⁹⁴. Elle est elle-même chargée de cours dans diverses universités où elle dispense des enseignements sur ce qu'elle appelle « les aspects pratiques du métier de médiateur » qu'elle distingue bien des « théories » qui inondent les formations en médiation culturelle des universités d'Europe. Elle considère pour sa part « ces aspects pratiques » indissociables d'une certaine « philosophie » dont je peux aujourd'hui reconstruire certains contours du fait d'allusions surgies au fil de nos échanges (Simone de Beauvoir », « Mai 68 », « Harlem Désir », « SOS Racisme »...). Enfin, si Birgit est particulièrement disponible pour répondre aux chercheurs, c'est aussi parce qu'elle en attend quelque chose en retour : des rapports d'expertise (comme celui que nous avons rédigé avec l'équipe de la *Musikhochschule* de Cologne, cf. *infra*) mais aussi de « réflexions », des « commentaires », des « critiques constructives » au jour le jour, pendant et après chaque événement auquel elle associe des chercheurs. Pour toutes ces raisons, il m'apparaît aujourd'hui clairement qu'il aurait été impossible de m'en tenir avec Birgit à un rapport d'« enquêteur » à « informateur ». Il fallait que m'implique dans des projets avec elle, dans des discussions à bâtons rompus et dans des collaborations sur le long terme – ou que je renonce à comprendre sa conception et sa pratique du métier de médiateur culturel.

Il sera temps de commenter plus longuement le cas Birgit Ellinghaus et de décrire l'environnement particulier dans lequel s'inscrit son action (le *Land* Rhénanie-Westphalie du Nord, cf. *infra*, chap. 6). J'en reviens au festival Creole NRW 2006 sur lequel j'ai réuni – grâce à cette première rencontre et à une visite des archives de la radio WDR 3 – un certain nombre de documents : un programme et des flyers, des DVD et des CD, un *Medienspiegel* et les enregistrements des émissions de radio produites par WDR 3. Ouvrons donc ce dossier.

Le programme et le flyer du festival sont bâtis selon le même design que celui de Berlin avec une couleur de fond différente et un texte d'introduction rédigé par Birgit Ellinghaus. On y retrouve quelques uns des arguments évoqués par les organisateurs du Creole Berlin. Mais à la différence du texte de présentation du programme de Berlin qui se centrait sur une définition du concept « Creole », celui-ci se présente comme une lettre aux spectateurs relatant à la première personne l'aventure du projet Creole en Rhénanie-Westphalie :

¹⁹⁴ Outre les colloques cités plus haut, il y a par exemple eu le cycle « *Die Musik der imaginären Türkei* » qu'elle a organisé en 2005 à l'occasion de la parution du livre de Martin Greve sur les musiciens turcs d'Allemagne (Greve 2003), qui a pris la forme d'une série de conférences et de concerts dans les villes du réseau *Klangkosmos* (pour plus d'informations : <http://www.albakultur.de/sites/index.htm>).

Chers visiteurs du festival « Creole NRW », chers amateurs de sonorités du monde,

Cette année, pour la première fois, va être décerné le prix *Creole. Weltmusik aus NRW*.

L'idée de cette compétition a émergé il y a deux ans. J'ai eu le plaisir de vivre les concerts de la 6^{ème} compétition berlino-brandebourgeoise *Musica Vitale*, organisée en commun par Radio Multikulti, al-globe (Maison des Cultures du Monde du Brandebourg) et l'Atelier des Cultures de Berlin depuis 1995. Le potentiel d'innovation musicale et le nombre de groupes de *Weltmusik* pouvant concourir à un niveau suprarégional était impressionnant !

Il devait bien y avoir aussi, en Rhénanie-Westphalie, davantage de formations de *Weltmusik* que les quelques-unes connues. Dans les métropoles globalisées du Rhin et de la Ruhr avec leurs innombrables festivals, leur population issue pour un quart de l'immigration, leur histoire culturelle et leurs racines communes cultivées depuis près de 50 ans dans le cadre d'une Eurorégion transfrontalière¹⁹⁵ devaient forcément surgir des connexions passionnantes entre les styles de musiques locaux de diverses cultures d'une part et le rock occidental, la pop, le jazz, la musique électronique et la musique contemporaine d'autre part.

Mais voilà : personne, dans toute la région, ne savait où trouver ces groupes – ni les écoles et conservatoires de musiques, ni les administrations culturelles, ni les médias, ni les représentants des communautés. Il y avait donc un trésor musical à découvrir !

Nous avons donc cherché des groupes de Rhénanie dont le son (*Sound*) exprime un mode de vie (*Lebensgefühl*) actuel, des groupes qui abordent les thèmes de notre époque et font émerger des sonorités en combinant des styles d'ailleurs et une couleur locale musicale, des groupes dont la musique traverse des frontières, fait émerger des connexions transculturelles et des rencontres interculturelles. Bref : nous avons pisté la « musique créole d'Allemagne ». Ce sont tout juste 120 dossiers qui ont été envoyés dans le délai de l'appel à candidatures au bureau du projet Creole. Un comité de présélection indépendant a nommé les 24 groupes qui vont maintenant se présenter devant un nouveau jury et devant le public pour gagner le prix *Creole NRW*. Les trois groupes gagnants vont ensuite participer en mai 2007 à la première compétition fédérale *creole-Weltmusik aus Deutschland*, avec les lauréats des autres *Länder*.

« *Creole NRW* » vise à favoriser la popularité des groupes de la scène locale de *Weltmusik*, à mettre en réseau les scènes et les groupes à un niveau fédéral, à les encourager à un dialogue créatif. Il s'agit d'instaurer un forum pour les agences, les organisateurs et les représentants des médias intéressés. Et surtout, « *Creole NRW* » veut être une grande fête pour vous, le public de NRW, réuni pour célébrer les « héros locaux » (« *local heroes* ») !

Avec mes salutations musicales,

Birgit Ellinghaus

La suite du programme comporte les textes de présentation de vingt-quatre groupes sélectionnés par ordre d'apparition : allant des « chants juifs et chrétiens » du trio Agnes Erkens à

¹⁹⁵ Une eurorégion est une structure administrative associant plusieurs collectivités territoriales de part et d'autre de frontières nationales. dotée d'un secrétariat permanent, d'équipes techniques et administratives et d'un budget propre. L'Euregio Meuse-Rhin est l'une des plus anciennes coopérations transfrontalières de la Communauté Européenne. Elle s'est officiellement constituée sous la forme d'une eurorégion en 1976 régie par un Comité directeur composé de 20 membres de trois pays (Allemagne, Belgique, Pays-Bas) et elle s'est dotée en 1995 d'un Conseil doté de deux chambres (source : <http://www.euregio-mr.com/fr>).

l'ensemble de *taiko*¹⁹⁶ Wadokyo en passant par les « méditations au *bansurî*¹⁹⁷ » de Samarpan, le « rap persan » de Tapesh 2012 ou les « chants de sorcière d'Ukraine » de Borderland¹⁹⁸.

Dans la synthèse que je rédige un an plus tard sur le festival Creole NRW à partir de ces programmes et des DVD, je note que les groupes sont « extrêmement divers, comme à Berlin ». Surgit alors cette question : « comment comparer la “diversité” de deux festivals ? »¹⁹⁹. C'est que la notion de « diversité » est déclinable en fonction de critères et de paramètres eux-mêmes variables²⁰⁰ de telle sorte qu'il est toujours délicat de dire si un festival est plus « divers » qu'un autre. Il ne l'est toujours que *sous certains aspects* : parce qu'il accueille des artistes du monde entier (critère géographique), parce qu'il accorde une attention à des différences culturelles très localisées (et dans ce cas, on peut faire un festival très varié en invitant les musiciens d'une seule région de Turquie), parce qu'il s'ouvre aussi bien à des musiques dites « traditionnelles » qu'à des musiques « modernes » (critère historique), parce qu'il présente des types de prestations diverses (concerts, ateliers, *work-shop*, gastronomie...) etc. Il est difficile, pour la même raison, de comparer en bloc « la *Weltmusik* de Berlin et du Brandebourg » et « la *Weltmusik* de Rhénanie-Westphalie » à partir de l'observation des festivals Creole : ces événements ne livrent pas une illustration du monde (ou de ce que l'on appelle la « scène musicale » locale) mais une version²⁰¹ singulière de ce monde, résultant d'un processus complexe incluant plusieurs étapes (un appel à candidatures, des sélections, des stratégies de programmation etc.)²⁰². Je peux certes, comme je le fais dans mes notes de terrain, relever certaines tendances (une « tendance à l'expérimentation plus marquée en Rhénanie-Westphalie »), faire quelques suppositions (« il semble qu'il y ait plus de musiciens formés dans les conservatoires »). Mais la généralisation s'avère problématique notamment lorsqu'elle se fonde sur des catégories stylistiques posées comme étanches : par exemple, quand je note une présence plus marquée de « la musique contemporaine » ou du « jazz expérimental », je fais implicitement

¹⁹⁶ Le *taiko* signifie « tambour » en japonais. Il désigne un style de percussions utilisé dans le cadre d'une discipline rattachée aux arts martiaux (dont la description comme « musique » ne va donc pas de soi). Ce cas est évoqué au chapitre 5.

¹⁹⁷ Le *bansurî* est une grande flûte traversière indienne employée dans la musique hindoustanie, rendue célèbre par des musiciens comme Hariprasad Chaurasia ou Pannalal Ghosh.

¹⁹⁸ Pour une présentation des groupes du festival, voir la transcription de l'émission de WDR3 en annexe 2.1.3.

¹⁹⁹ Synthèse « Creole Rhénanie-Westphalie » rédigée en mars 2008.

²⁰⁰ Cf. Lenclud 1990 et Lenclud 1995.

²⁰¹ Le terme de « version du monde » est employé par Nelson Goodman (Goodman 2007) pour étayer la thèse d'une ontologie pluraliste de l'art et de la connaissance. L'argument est développé p. 21 : « Aussi longtemps qu'on préserve la diversité et les contrastes des versions qui sont correctes sans être toutes réductibles à une unique, il faut rechercher l'unité, non dans un *quelque chose* ambivalent ou neutre gisant au-dessous des différentes versions, mais dans une organisation générale qui les embrasse ». Comme Goodman le souligne plus loin, cette ontologie pluraliste ne revient pas à considérer tous les mondes possibles comme également « vrais » (cf. le développement p. 136-137 sur le relativisme) mais à décrire à partir de cas singuliers la « construction du monde, [qui] commence [toujours] avec une version et finit par une autre » (p. 139).

²⁰² Cette variabilité apparaît d'autant mieux lorsque l'on considère les festivals dans le temps en comparant les sessions festivières d'une même région en 2006, 2008, 2010. C'est que les organisateurs ciblent aussi à chaque fois leurs recherches en fonction de ce qui pouvait paraître comme absent des sessions précédentes. Ils forment aussi à chaque fois un nouveau jury, dont les critères ne seront pas les mêmes, etc.

référence à des ensembles dont la classification dans ces catégories ne va pas de soi : le cas de Seidenstrasse ne sonnera pas pour tous les auditeurs comme de la « musique contemporaine » et il ne va pas non plus de soi de ranger Ahoar ou Borderland dans une même catégorie de « jazz expérimental »²⁰³. Mieux vaut donc procéder de manière inverse : non en classifiant les cas dans des types prédéfinis mais en procédant à des recoupements au sein d'une collection de cas de manière à faire apparaître des principes de récurrence²⁰⁴ – à ce moment, l'objectif se déplace d'une entreprise de classification à une tentative d'explication de ces principes de récurrence²⁰⁵.

De toutes les sessions régionales de la compétition Creole, la session rhénane est celle qui a suscité le plus d'échos dans les médias. Le *Medienspiegel* se compose au total de près de 70 recensions (presse écrite et Internet) dont un cinquième de plus d'une colonne (*Ruhr Nachrichten* des 17 mars, 5 août, 23 août, 11 et 12 septembre, *Intermusik* 9/2006, *Jazz and World Partners* 9/2006, *Tageszeitung* du 23 août et 1^{er} septembre 2006, *Westphälische Rundschau* du 10 et 23 août, *WAZ Dortmund* 17 mars et 23 août, *Kulturpolitische Mitteilungen* 114, III/2006). Certains articles se concentrent sur la présentation du projet Creole (par exemple l'article de Birgit Ellinghaus dans les *Kulturpolitische Mitteilungen*, cf. **annexe 2.1**), un autre sur les « jeux d'identité » que mettent en œuvre les musiciens (« Fremde Identitäten leihen »²⁰⁶, Nathalia Wiesmann, *Tageszeitung*, 23 août 2006, cf. ill. 4), d'autres encore sur la notion de *Weltmusik* (« Exot *Weltmusik* auf dem Vormarsch »²⁰⁷, de Jil Türck, *Westphälische Rundschau* du 10 août 2006, cf. **annexe 2.1**), sur les enjeux politiques et sociaux (« Modernes Gemurmel der Gesellschaft »²⁰⁸, *Westphälische Rundschau* du 23 août 2006). Certains se centrent sur la présentation des trois groupes lauréats (« Regenwolken weggesungen »²⁰⁹, *Ruhr Nachrichten Dortmund* du 12 septembre) ou même d'un seul (« Les rappeurs de Bochum ont remporté le premier prix de *Weltmusik* », *Iran Now Network* sur wattenscheid.net), d'autres choisissent de mettre en avant d'autres groupes, particulièrement originaux ou exotiques dans le cadre d'un festival de *Weltmusik* : comme les « *Einstürzende*

²⁰³ Lorsque je soumetts deux ans plus tard le cas d'Ahoar à l'appréciation d'un spécialiste des musiques improvisées, celui-ci le range dans la catégorie de « jazz traditionnel ».

²⁰⁴ Jean-Claude Passeron et Jacques Revel font la distinction suivante : à la différence d'une logique de miniaturisation, qui procède de manière verticale en reliant les énoncés singuliers à des définitions et des principes généraux, « la pensée par cas produit des intelligibilités qui travers[ent] et reconfigur[ent] horizontalement les collections de cas – c'est-à-dire trait[ent] sous une forme idéal-typique les traits pertinents d'une interprétation cohérente tant de leurs analogies sémantiques que de leurs probabilités causales » (*op.cit.* p. 26).

²⁰⁵ Voir sur ce point le chapitre 5, dans lequel j'examine les stratégies différenciées de collecte de candidature et le rôle particulier qu'ont joué en Rhénanie-Westphalie et en Basse-Saxe les *Musikhochschulen*.

²⁰⁶ « Prête identité étrangère » : le titre fait référence à une citation de Michael Rappe, musicologue impliqué dans le jury de Creole.

²⁰⁷ « La *Weltmusik*, une rareté qui a le vent en poupe ». Le titre joue sur un double sens du terme *Exot* qui évoque à la fois une forme d'ailleurs exotique et le statut du genre *Weltmusik* en tant que « rareté » ou catégorie minoritaire (*Nische*). Le terme de *Vormarsch*, emprunté au champ de la confrontation militaire, fait à la fois allusion au contexte de compétition et à la quête de visibilité du genre *Weltmusik*.

²⁰⁸ Littéralement : « Le murmure moderne de la société ».

²⁰⁹ Le titre se réfère à la prestation de la chanteuse ukrainienne Mariana Sadovska qui a interprété avec l'ensemble Borderland un chant pour « appeler le printemps et repousser les nuages de pluies ».

Heuschöber »²¹⁰, un ensemble de musique de danse du Bas-Rhin qui apparaît dans plusieurs titres et illustrations (« *Weltmusik* mit 'Heuschöber' », *Ruhr Nachrichten*, 23 août 2006, « *Mischen ohne Grenzen* », *WAZ Dortmund*, 23 août 2006). A ces recensions écrites s'ajoutent enfin les émissions de radio produites par WDR3 autour de Creole²¹¹ : trois émissions de deux heures qui présentent les vingt-quatre groupes sélectionnés pour la session régionale et des émissions spéciales consacrées à certaines personnalités découvertes lors du festival qui ont par la suite été invitées à se produire pendant la Nuit des Cultures de WDR3. Le style de ces émissions est différent de celui de Radio Multikulti. Ce sont les musiciens qui sont ici au premier plan. Il ne s'agit en outre pas ici de présenter Creole comme une occasion festive mais avant tout comme un enjeu de culture « sérieuse » – celle dont se préoccupe le canal WDR3 à la différence du canal WDR4 qui s'adresse aux « jeunes » avec des musiques dites de divertissement (*U-Musik*) – et comme un enjeu de savoir : de larges extraits d'entretiens avec les deux chercheurs impliqués dans le jury, Martin Greve et Michael Rappe, sont reproduits dans ces émissions. Derrière ce travail de fond se cache une autre personnalité incontournable du monde des musiques du monde de Rhénanie-Westphalie : Werner Fuhr²¹², rédacteur en chef de la section *Volksmusik* à WDR3 qui a mené sur chaque session de Creole un travail d'enquête approfondi.

Outre ces diverses sanctions officielles, il y a enfin les commentaires que j'ai recueillis auprès de spectateurs du festival qui soulignent unanimement sa qualité : Martin Greve qui pensait (avant même d'en avoir vu d'autres) que j'avais « raté le meilleur Creole » (cf. *supra*, chap. 1), Andreas Freudenberg (directeur de l'Atelier des Cultures) ou Birger Gesthuisen (journaliste spécialiste des musiques issues de l'immigration en Rhénanie-Westphalie²¹³) qui ont également remarqué que le « niveau » y était plus élevé qu'ailleurs, ou encore Ulli Langenbrinck (membre du comité de pré-sélection, journaliste) qui parle de cette région comme d'un « eldorado musical » (émission *Musikpassagen* du 30 août 2006, WDR 3, cf. **annexe 2.1.3**). Ce qu'ils expliquent par le nombre de candidatures plus élevé au départ (plus de 120 au total), la présence de nombreuses institutions académiques et de conditions globalement « privilégiées », notamment sur le plan du budget (86500 euros contre 10000 dans d'autres régions). Je reviendrai dans un chapitre à part (chap.6)

²¹⁰ Le nom se réfère à un groupe célèbre de musique expérimentale industrielle, *Die Einstürzenden Neubauten* (littéralement : les immeubles qui s'effondrent), les « *Heuschöber* » (*meules de foin*) se substituant aux bâtiments urbains pour évoquer un style de musique populaire local et rural.

²¹¹ Cf. annexe 2.1.3 et 2.1.4.

²¹² W. Fuhr est entré dans la rédaction de la radio WDR3 en 1977 et a collaboré pendant plusieurs années à des émissions consacrées aux musiques d'ici et d'ailleurs : le « Folklore-bazar » (de 1978 à 1994), l'émission quotidienne « Du Bosphore à Gibraltar » (de 1984 à 1994) puis « *Musikpassagen* » (de 1995 à 2006).

²¹³ Cf. biblioII : Gesthuisen 2009 et l'article qu'il a rédigé pour la revue *Folker* sur la finale de Creole (annexe VIII).

Fremde Identitäten leihen

Nordrhein-Westfalen hat einen neuen Musikpreis. 120 Bands stellten sich der Jury. In Dortmund wird die 2.000 Euro-Creole für gute Weltmusik verliehen. Was immer Weltmusik auch sein mag.

AUS DORTMUND

NATALIE WIESMANN

Asiatischer Freestyle gegen ukrainische Hexengesänge. Nordrhein-Westfalen wird jetzt zur Battle-Bühne. 24 Bands wetteifern vom 7. bis 10. September im Dortmunder Jazzclub "Domicil" um den ersten "Creole-Preis für Weltmusik aus NRW". Auch weitere Wege führen sich wohl. Die Sieger-Creole ist mit 2.000 Euro dotiert. Auch der Bundeswettbewerb um den Weltmusik-Pokal findet im nächsten Jahr in Dortmund statt. Dann werden die Sieger aus neun Bundesländern gegeneinander antreten.

Wagen der vergo defen Creole haben sich immerhin 120 NRW-Bands für den Wettbewerb beworben. Auch wenn die Informationen beim ersten Mal schwierig an die Musiker zu bringen waren, "Da es diesen Preis bisher nicht gab, mussten wir in Proberäumen und Musikzeitschriften recherchieren und für uns werben", sagt Projektleiterin Birgit Ellinghaus. Sie kennt sich auf der Szene aus, bereitet eine Agentur für Weltmusik in Köln und organisiert Konzerte im Land.

Martin Greve, Berliner Musikwissenschaftler und Vorsitzender der Jury, war schon bei der Vorauswahl extrem beeindruckt: "Wir hätten nie so viel Vielschichtigkeit erwartet," sagt er. Dabei sei es schwierig gewesen, Weltmusik zu Jazz oder anderen Musikarten abzugrenzen. Ein echtes Problem, dass in der letzten Zeit bundesweit Musikwissenschaftler wie Musiker beschäftigt. Die Jury habe sich nur darauf einigen können, dass "ethnische oder regionale Wurzeln deutlich erkennbar sein müssen", so Greve. Richtig regionale Wurzeln hat die ausgewählte Kölner Gruppe Alpcologne. Sie produziert mit rissigen Alphörnern und einer ilalo-amerikanischen Sängerin Schunkemusik, aber auch Tango- oder Meritana-Soundteppiche. Aber auch die Einstürzenden Heuschobers vom Niederrhein, die mit einer "rheinisch-westfälischen Volksmusikischo" für sich werben: "Polker, polker, polker - Volksmusik ist Rock'n Roll, Baby!"

Die gesamte Weltmusikszene in Deutschland ist in Bewegung", sagt Greve. Und sie sei dafür geworben. Bands, die mit ethnischen Elementen aus Asien, Afrika oder Lateinamerika arbeiten, setzen sich auch zunehmend aus Musikern und Musikerinnen unterschiedlicher Herkunft zusammen. "Vor zehn Jahren spielte jede Ethnie ihre eigene Ethno-Volksmusik", sagt der Jury-Chef. Auch der Anteil der Deutschen ohne Migrationshintergrund in den Bands steigt: "Die stellen schon mehr als die Hälfte der Musiker." Gerade die Weltmusik bietet ein großes Potenzial für Improvisation. Das wird von den Wettbewerbsteilnehmern auch stark genutzt. "Das war wie eine Explosion, die Stilvielfalt hat uns umgehauen", sagt Michael Rappé, der auch in der Vorjury saß. Der Manager des Kasseler Kulturzentrums Solbachhof und Professor für Poptheorie an der Musikhochschule Köln, sieht zudem eine neue "Identitätspolitik" bei den Musikern: "Es ist zunehmend normal, sich Herkunft zu leihen, verschiedene Musiksprachen zu benutzen." Und so folgen bei den Bands auf persische Frauenstimmen auch mal polnische Chansons oder anatolischer Jazz.

Das Kulturbüro Dortmund hat den Wettbewerb in das bisher für musikalische Avantgarde eher unscheinbare Dortmunder gehört. Claudia Kokoschka organisiert auch das alljährliche Microfestival, an dem zwei Tage lang Bands aus aller Welt auftraten. "Dortmund ist Musikstadt, aber das hat sich noch nicht herumgesprochen", sagt Kokoschka. "Die Stadt liegt im Herzen von NRW und zeigt eine große musikalische Dynamik. Auch die Kölnerin Birgit Ellinghaus ist mit dem Austragungsort zufrieden. www.creole-weltmusik.de

taz NRW Nr. 8035 vom 23.8.2006, Seite 4, 121 TAZ-Bericht NATALIE WIESMANN, Rezensent

III. 4 Autour du festival Creole NRW 2006 : articles parus dans la TAZ et les Ruhr Nachrichten²¹⁴ (tous deux du 23 août 2006)

²¹⁴ Pour d'autres articles, voir les annexes 2.1.

Ruhr Nachrichten Dortmund
23.08.2006

Weltmusik mit „Heuschober“

Beim „Festival creole NRW“ präsentiert sich Folklore in ihrer Vielfalt und in neuen Formen

Niederheinische Tanzmusik der Gruppe „Einstürzende Heuschober“ erklingt beim „1. Festival creole NRW“ genauso wie Alphormmusik oder die traditionellen Gesänge aus Marokko. Das Festival, das mit „Creole“ wohl die Einwanderung ansprechen will, findet vom 7. bis 10. September im Jazzclub Domicil statt.

Weltmusik, wie die Folklore aus „den“ unterschiedlichen Ländern irgendwann vor langer Zeit genannt wurde, ist inzwischen ein weiter Begriff geworden, hat sich geändert. Davon berichtet das Festival, das gleichzeitig einer von neun Landeswettbewerben ist, verspricht Jury-Vorsitzender Dr. Martin Greve.

120 Bewerbungen
Bei der Vorauswahl auf nordrhein-westfälischer Landesebene hatten er und die anderen Jurymitglieder die Qual der Wahl unter 120 Bands, von denen 24 im September im Domicil auftreten werden. Es waren viel mehr ausgezeichnete Gruppen darunter, als wir berichtesthäftigen konnten“, sagt Greve.

Inzwischen sind die Grenzen zum Jazz und zur Kunstmusik fließend, und nicht nur Migranten pflegen in Deutschland die musikalische Tradition von Ländern wie Italien oder Äthiopien. Es gibt inzwischen viele deutsche Musiker, die sich auf ethnische Musik spezialisiert haben und die man auch beim Festival in Dortmund hören kann. An den vier Wettbewerbstagen werden sich pro Abend etwa 80 Musikerinnen und Musiker vorstellen. Und eine neue Jury, deren Vorsitz wieder der Musikwissenschaftler Martin Greve übernimmt, die ansonsten aber neu besetzt ist, wählt drei Sieger-Bands aus. Sie nehmen am Bundeswettbewerb teil, der im Mai 2007 wieder im Domicil stattfindet.

HipHop und Hexenlieder
Und das sind die Wettbewerbsteilnehmer: Das Agnes Erkens Trio trägt jüdisch-christliche Lieder in neuen Arrangements vor. Persische, teilweise vergessene Frauengesänge hat die Gruppe „Maryam Akhondy & Banu“ wieder entdeckt. Das Ensemble Draj kommt ebenfalls mit jiddischen Liedern, in die Jazz, Klassik und Moderne einfließen. „Margaux & Die Banditen“ erzählen mit ihren polnischen Chansons Geschichten, die auch Zuhörer verstehen, die die Sprache nicht sprechen. Anatolischen Jazz bringt die sechsköpfige Gruppe Aradamer Berstan Rap präsentiert Tabesh (Poltschlag) 2012 und Mesopotamia Jazz die Formation „Akkad“, mit zwei irakischen Köhlermusikern, einem belgischen Jazzpianisten und einem Jazz-Kontrabassistens aus Deutschland.

Interessante Konzertabende versprechen weiter: der Komponist Kara Deniz und Musiker mit mediterran-orientalischen Rhythmen, Resonator mit akustischen und elektronischen Instrumenten, Seidenstrasse mit asiatischem Freestyle, Baida Diferente mit brasilianischer Musik, Matucana mit Inka Jazz, Los Chupacabras mit HipHop, Adesa mit Liedern in Englisch und Ga, das Ymaya Duo mit karibischer Stimme und Gitarre, Borderland Mariana Sadovska & Band mit ukrainischen Hexengesängen, Tanto Montia, Alpcologne, Samsou Kidane Band, Banda Metafisica und die international besetzte Gruppe Taiko. *5K
www.creole-weltmusik.de



Neue alpenländische Musik präsentiert die Gruppe „Alpcologne“ mit Alphörnern und Gesang.



Musik ihrer Heimat Marokko spielen die Mitglieder von „Gnawa Atlas“.

sur cette thèse du « privilège rhénan » : pour décrire plus précisément les conditions d'organisation des festivals Creole et les replacer dans le contexte plus large de la compétition des métropoles sur la scène globalisée des biens culturels, compétition qui se joue à la fois à une échelle fédérale (en réactivant la concurrence entre les deux régions « capitales ») et européenne (avec les festivités de la capitale européenne de la culture Essen Ruhr 2010).

Bien que je n'y aie pas assisté, je peux en somme reconstituer certains aspects du festival Creole NRW 2006. Mais suis-je pour autant en mesure de comparer les deux premières sessions de la compétition Creole ? La comparaison est faussée du fait des différences dans le protocole d'enquête : ce que je découvre du Creole NRW par le biais d'entretiens et de supports dérivés du festival est nécessairement différent de ce que j'ai observé à Berlin où je me suis centrée sur l'observation *in situ* des interactions fabriquant les concerts. D'un lieu à l'autre, j'enquête toujours sur Creole, mais je n'enquête pas sur les mêmes aspects de la manifestation. Allons-nous à présent pouvoir mieux comparer le festival berlinois avec les autres sessions sur lesquelles j'ai réalisé une enquête de terrain : le Creole Basse Saxe Brême 2006, le Creole Mitteldeutschland 2007 et les autres ?

Creole Basse-Saxe & Brême 2006 : socio-culture, fondations et ethnomusicologie appliquée

Pour la région Basse-Saxe et Brême, la compétition Creole est organisée en partenariat par deux institutions : le *Pavillon*, un centre socio-culturel de Hanovre dirigé par Christoph Sure qui a pu engager un jeune médiateur culturel (Basti Hoffman) pour la coordination locale du projet, et le *Schlachthof Bremen*, une salle dédiée aux musiques populaires dans laquelle une des personnes chargées de la production des concerts, Bettina Geile, s'est associée au projet Creole. Cette session de la compétition a lieu à Hanovre (capitale du *Land* Basse-Saxe) en novembre, trois semaines après celle de Berlin. J'ai pris contact une semaine plus tôt avec les organisateurs et les musiciens. Le jour même de l'ouverture de la compétition, j'arrive à Hanovre, pose mes affaires à l'hôtel où logent les invités du festival (musiciens, jurés, membres du *Trägerkreis*) et rejoins le bâtiment où il doit avoir lieu : le Pavillon, un centre socio-culturel situé en plein centre-ville, à la différence de l'Atelier des Cultures de Berlin – mais il faut dire que la taille de la ville n'est pas la même (525000 habitants contre 3 250 000 à Berlin).



Ill. 5 Le Pavillon à Hanovre.



Ill. 6 Logo du Pavillon

Le Pavillon tel qu'il se présente sur son site internet²¹⁵.

Bienvenue au Pavillon,

La maison ouverte de la culture et des cultures du monde, en plein cœur de Hanovre. Le Pavillon est un appel à participation pour toutes les personnes intéressées par la culture, la société, la politique de la ville et de la région de Hanovre.

Au commencement était une idée,

celle d'une maison auto-gérée pour la culture, le social et la politique. Nous avons fondé en 1976 l'initiative de citoyens *Raschplatz e.V.* et avons obtenu en 1977 d'utiliser les locaux d'un magasin vide. Aujourd'hui, le Pavillon fait partie des plus grands établissements culturels de la ville et il est l'un des centres socio-culturels les plus anciens d'Allemagne.

Agir ensemble avec des partenaires

Nous voulons rendre possibles beaucoup de choses. Nos locaux sont donc toujours à remodeler même s'il faut y mettre des moyens. Le Pavillon dispose de scènes et d'espaces pour des concerts, du théâtre, des débats, des congrès, des discothèques, des fêtes culturelles, des soirées festives ou des lectures. Il est aussi souvent utilisé comme un lieu de marché et de foire, de colloque et de forum, de rencontre et d'expérimentation. Nous coopérons chaque année avec environ 200 associations et institutions et organisons en tout près de 350 manifestations par an.

Suivent deux paragraphes présentant deux champs d'activité : les débats politiques (présentés comme les « racines » de l'institution) et le théâtre.

La musique. Avec le mélange, tout est possible

Bien entendu, il y a aussi de la musique au Pavillon. Nous soutenons ici la *Weltmusik*, nous voulons éveiller la curiosité pour les cultures musicales d'autres pays et continents. L'été, vous pouvez découvrir lors du festival de *welt-beat* Masala beaucoup de grands artistes et voyager dans le monde avec vos oreilles. Et bien sûr, les autres mois de l'année offrent encore bien d'autres occasions de rencontres musicales dans le domaine du folk, du jazz, et du rock.

La culture coûte de l'argent

La municipalité met à disposition le bâtiment et prend en charge les frais de fonctionnement. En outre, elle soutient notre activité par une subvention annuelle qui pourvoit à un quart de notre budget. Les trois quarts restants sont récoltés grâce aux recettes des manifestations, au bail du café, aux subventions de la région et des fondations pour des projets précis, et aux dons.

²¹⁵ « Der Pavillon heute... Vom Schandfleck zum SolarPavillon », source : <http://www.pavillon-hannover.de>.

Comme à Berlin, mon observation du festival se cale sur les derniers préparatifs puis sur les scansions de la manifestation : je prends des notes lors des séances de réglage, enregistre des discours, des concerts, des délibérations, des entretiens et collecte toutes sortes de documents. D'emblée, je mets en relation ce que j'observe avec l'expérience berlinoise. Observant les balances, je note par exemple que tout se passe bien ici – ce qui n'était pas toujours le cas là-bas.

Les *sound-check* ont lieu dans l'ordre inverse des concerts de ce soir (les musiciens n'ont pas eu le choix sur les horaires). Le premier *Soundcheck* est avec le groupe Hippocritz (« African Rootsreggae de Göttingen »). Ambiance détendue. Les techniciens disent que c'est trop fort, les musiciens acceptent de baisser le son [...] Pas besoin de médiateur ici, les techniciens s'en sortent très bien pour communiquer leur avis aux musiciens. Et ils sont écoutés ! Les séances de réglage s'achèvent à l'heure prévue, les techniciens prennent régulièrement des pauses [...] Ils auront 10 minutes pour les changements de scène (contre 5 à Berlin). (*Extraits du carnet de terrain « Creole Hanovre », 17 novembre 2006*)

Comme les balances se passent ici sans problème particulier, j'y prête assez vite moins attention qu'à Berlin²¹⁶. Je passe davantage de temps dans une grande salle appelée « la cuisine » dans laquelle sont installées des victuailles pour les musiciens et les membres de l'équipe organisatrice. C'est là que se déroulent les interviews : les miennes, réalisées à partir de la même grille de questions qu'à Berlin que je modifie en fonction des centres d'intérêts des personnes que j'interroge (Pepper, un chanteur rastafari, préfère parler de son régime végétarien plutôt que de musique) ou des questions qu'ils se posent (« Peut-on chanter en yiddish lorsqu'on est allemand ? », se demande la chanteuse du groupe Ayassa, cf. encadré). Il y a aussi les interviews que mène Sara, une journaliste qui travaille pour un magazine internet et réalise un portrait vidéo de chaque groupe. Dans une salle à l'étage, un photographe engagé par le Pavillon convie chaque groupe à tour de rôle pour une séance de photo – les photos, dit-il, sont un « cadeau » de l'équipe organisatrice aux musiciens. Les musiciens interviewés, filmés et photographiés, peuvent donc être rassurés : la présence de tous ces outils d'enregistrement atteste que quelque chose d'important se passe et qu'il en restera des traces après le festival.

²¹⁶ Je ne songe pas par exemple à ce moment à consigner le détail d'une séquence de balance qui permettrait de mieux faire apparaître les conditions routinières de fabrication d'un son de *Weltmusik*. Voir sur ce point le texte que j'ai intégré en annexe sur les séances de réglage lors de la compétition fédérale Creole 2009 (Annexe VIII).

Peut-on chanter en yiddish lorsqu'on est allemand ? Entretien avec les musiciens d'Ayassa.

Ayassa est un quintette qui s'est dédié – selon le descriptif du programme – à une musique « qui a une âme » (seelenvoll) : de la « musique de danse sauvage et insolente des Balkans ainsi que des chants yiddish de joie et de douleur ». Le 18 novembre (2ème jour du festival), je m'entretiens avec les musiciens de cet ensemble dans le réfectoire du Pavillon. Je reproduis ici quelques extraits de cet entretien.



Entretien réalisé à Hanovre le 17 novembre 2006

TBL – Comment en êtes-vous arrivés à vous présenter dans cette compétition ?

Annika – Nous répétions dans une salle près d'ici. Un jour qu'il faisait beau, nous sommes sortis pour une pause. Basti est arrivé et nous a dit : « Voici quelque chose pour vous », il nous a donné un papier et voilà ! [...] Cela nous a incités à travailler pour notre second CD [...] Il faut dire que nous jouons habituellement en acoustique sans micro. Pour le CD, il a fallu changer beaucoup de choses : enregistrer chacun sur une piste séparée [...]

TBL – Comment votre musique a-t-elle évolué depuis que vous jouez ensemble ?

Yoyo – Le noyau musical est resté le même mais les musiciens ont en partie changé.

Annika – Nous étions trois au départ : Achim à la guitare, Susanne au violon, moi au chant puis nous avons vite trouvé une contrebasse [« Yoyo » Da Silva]. Il y a eu aussi à un moment un batteur et deux autres guitaristes mais nous avons finalement réduit la partie guitare pour prendre un accordéon à la place.

TBL – Comment avez-vous choisi les morceaux pour le concert de ce soir ?

Annika – Nous nous sommes orientés en fonction des CD en nous demandant quels morceaux avaient de l'énergie [Power], lesquels étaient plus calmes, mélancoliques. Mais nous n'avons pas encore fini de discuter... Tout le problème est la proportion : normalement dans un concert, nous faisons seulement un ou deux morceaux lents – et moi, j'aime particulièrement ces morceaux. Mais si on en fait un ou deux sur un programme de 20 minutes, cela change tout.

Susanne : Il y a des morceaux dont nous changeons toujours les arrangements, d'autres qui restent assez constants [...] Achim compose aussi des morceaux – il en a même composé un tout à l'heure en entendant un autre groupe jouer un morceau à cinq temps [...] Annika s'occupe de trouver des textes et des chansons en yiddish.

TBL : Comment trouves-tu ces textes ?

Annika : J'ai beaucoup de matériel à la maison, je connais ce répertoire depuis longtemps. Quand j'avais quinze ou seize ans, c'était ma musique préférée. J'en chantais au début juste pour moi et puis maintenant que nous travaillons ensemble, je leur explique les textes et ils adaptent la musique [...]

TBL – Raimund Vogels, qui fait partie du jury, a dit hier qu'il y avait beaucoup de groupes de klezmer parmi les candidats de Basse-Saxe. Comment vous expliquez cela ?

Yoyo – C'est une mode !

TBL – Une mode ? Mais pourquoi n'y en avait-il pas à Berlin alors ?

Yoyo : Oui, enfin, c'est une tendance qui est présente depuis longtemps dans tout le pays, simplement elle surgit parfois, disparaît un temps puis revient.

Susanne – C'est peut-être aussi une mode dans le contexte de la discussion autour du national-socialisme. On se dit qu'en chantant des chants yiddish, on va réparer le passé et pouvoir dire : « Quelle belle musique... ». C'est une tendance un peu étrange de l'Allemagne aujourd'hui²¹⁷ [...]

Yoyo – Ce que nous faisons, ce n'est pas vraiment une tendance générale, c'est particulier : une combinaison entre des musiques des Balkans et des musiques juives.

Annika – Oui et le chant yiddish surtout, ce n'est pas commun. Ce n'est pas la même chose que le *klezmer*. En tout cas, c'était vraiment un problème difficile pour moi de savoir si nous avons le droit de jouer cette musique. Nous sommes tous des Allemands, sans origine juive [...] Mes grands-parents étaient quasiment des nazis. Mais je dois dire que cette musique est tellement belle et que je m'y sens tellement « chez moi » (*zu Hause*). Ce n'est pas sans poser des problèmes, c'est sûr. [...] Mais quand on aime la musique, cela se passe ainsi.

Susanne – Moi, plus le temps passe, plus je tends à voir les choses différemment. Je comprends de plus en plus que j'ai quelque chose à voir avec cela alors que je ne le pensais pas avant.

Annika – Depuis un an environ, nous avons des contacts avec la communauté juive d'ici. Nous avons joué devant des personnes âgées qui comprennent le yiddish. C'était vraiment bien mais juste avant le concert, je me suis sentie... hm... Il faut imaginer la situation : « Voici un groupe de jeunes Allemands qui vont vous interpréter des chants en yiddish ! ». C'est bizarre. Finalement, c'était une belle expérience.

Yoyo – Ce qui est plus problématique en revanche, c'est quand des demandes arrivent d'institutions juives qui, comment dire...

Annika – Des institutions pro-israélites.

Yoyo – Oui ou qui défendent clairement un parti. C'est arrivé il y a quelques temps et nous nous sommes demandés que faire.

Annika – En fait, nous sommes tombés assez vite d'accord pour ne pas y aller. En ce sens, même si le fait de jouer cette musique est en soi un acte politique, nous ne sommes absolument pas politisés. C'est peut-être naïf, mais il me semble que c'est légitime... [...] C'est d'abord une affaire de cœur et c'est peut-être ce qui rend notre démarche légitime.

²¹⁷ Régine Robin évoque cette mode du *klezmer* dans son livre *Berlin chantiers* comme un des terrains où se « constitue la nouvelle identité allemande, avec ses stéréotypes et ses véritables créations » (Robin 2001, p. 338). Sur le *klezmer* et la question de l'identité juive, voir entre autres : Kirshenblatt-Gimblett Barbara, « Sounds of sensibility », in *Judaism* 47/1, p.49-79; Ottens Rita et Rubin Joël, *Klezmer-Musik*, Kassel, Bärenleiter Verlag, 1999 ; Slobin Mark, *Klezmer on the Move. Exploring the Klezmer World*, Oxford University Press, 2000 ; Baumann Max Peter (éd.), *Klezmermusik im Zeichen der Globalisierung*. In: *Klezmer – hejmisich und hip. Musik als kulturelle Ausdrucksform im Wandel der Zeit*, Stadt Gelsenkirchen/Essen 2004

Entre deux entretiens, je discute avec Christophe Sure (cf. portrait au chap. 3), le directeur du Pavillon qui me fait visiter le bâtiment, me montre les bureaux et les rangées de dossiers sur Creole, et avec Basti Hoffman (chargé de production du festival) qui commence par me demander « ce que j'étudie ». Il vient tout juste d'achever un master en *Kulturwissenschaft* à Hildesheim. Il a d'abord été stagiaire ici puis a travaillé en bénévole pour l'organisation du festival Masala. Cette fois, c'est beaucoup mieux : il est payé grâce à une subvention de la Fondation *Landesstiftung Niedersachsen*.

Vendredi 17 novembre, 19h. Juste avant les premiers concerts, une réception est prévue dans une salle attenante. C'est le moment des discours : alors qu'à Berlin, les prises de parole avaient lieu tout au long du festival, les organisateurs ont préféré ici leur réserver un temps à part. Ce sont d'abord eux qui prennent la parole : Christoph Sure (directeur du Pavillon Hanovre) qui relate combien « Creole a été une création difficile » (*ein schwieriges Geschöpf*) pour laquelle il a fallu « discuter de longues heures et vider bien des bouteilles de vin » puis Bettina Geile (*Schlachthof Bremen*), qui présente son institution et les raisons de sa coopération au projet. C'est ensuite Andreas Freudenberg qui vient prendre la parole en tant que « directeur de l'Atelier des Cultures de Berlin » et en tant que « porte-parole » (*Sprecher*) du collectif fédéral des organisateurs (*Trägerkreis Creole*). Il évoque le nombre de candidats (plus de 70), la richesse de cette « scène méconnue », le fonctionnement de la compétition puis le sens du concept « creole » :

Lorsque des langues se combinent dans un voisinage et une vie commune, lorsque des cultures sont marquées par des migrations ou des transferts (*Verschleppung*), lorsque ces langages se mélangent, on qualifie cela de « créole ». Nous nous sommes orientés en fonction de ces processus linguistiques et nous nous sommes dit qu'il se passe quelque chose de comparable dans le pays d'immigration qu'est l'Allemagne, du fait des processus de globalisation, de la réappropriation de cultures étrangères et de toutes les possibilités de communication dont nous disposons aujourd'hui. C'est cette nouvelle scène passionnante que nous allons découvrir aujourd'hui. »

Raimund Vogels (professeur d'ethnomusicologie à la *Hochschule für Musik und Theater* de Hanovre, président du jury Creole Basse-Saxe & Brême) prend ensuite la parole : en commençant par ce qu'il appelle une séquence de « patriotisme local », pour remercier les sponsors (la Fondation Basse-Saxe, le *Land* Basse-Saxe et le Conseil Régional de la Musique de Basse-Saxe) de leur « vision ouverte de la culture ». Il relate ensuite la recherche des groupes, menée par des étudiants de la *Musikhochschule* sous sa direction et celle d'une doctorante, Kerstin Klenke. Puis l'expérience du jury de présélection dont il faisait partie et dont il évoque les critères d'appréciation (créativité, spontanéité, musicalité, personnalité, la

volonté de « montrer la diversité de la scène locale »). Enfin, il souligne l'enjeu qui, selon lui, constitue la « raison d'être principale » du projet Creole :

Nous vivons dans un monde culturel qui a changé. Notre but avec cette compétition n'est pas de créer un nouveau label ou une marque de disques que l'on pourra glisser sur une étagère. Il ne s'agit pas non plus seulement de dire que la musique de Basse-Saxe est diverse. Non, c'est beaucoup plus que cela. Il s'agit avant tout pour nous de dire que la *Weltmusik* est un style qui possède une force d'intégration sociale énorme. Cette qualité d'intégration (*dieses Integrative*) a à voir avec ce qu'Andreas Freudenberg a appelé une conception transformée de la « *Heimat* »²¹⁸. La musique permet de rassembler des personnes de sensibilités musicales différentes, elle permet de transporter les idées de la « *Heimat* » non pas dans le sens d'un langage universel unidimensionnel mais à travers des formes plurielles.

Pour finir, Christoph Sure annonce la tenue parallèle d'un congrès sur la culture et le changement démocratique auquel sont invités à se joindre les participants du festival, puis il donne la parole aux représentants des institutions subventionnant le festival : la représentante de la Fondation Basse-Saxe qui souligne le « fondement scientifique » de la manifestation (allusion au travail de collecte des ethnomusicologues pour découvrir des groupes locaux) puis le porte-parole du *Landesmusikrat*, qui souligne la force de la musique comme « expression de la fraternité ».

Le temps des discours est clos. Il a permis de signifier l'existence d'un collectif unifié, le *Trägerkreis Creole*, à travers un récit sur ses origines et à travers des intentions énoncées tantôt à la première personne du pluriel (« nous »), tantôt à la troisième personne du singulier : le *Trägerkreis* veut, agit, pense *comme* un sujet collectif²¹⁹. Il a aussi permis d'insérer ce collectif dans un environnement d'institutions unies autour de ce même projet, reliées par un ordre d'échanges réciproques : un système général du don²²⁰ dans lesquels les organisateurs, leurs partenaires, les généreux donateurs et le public ont chacun un rôle à jouer. Enfin, ce moment était aussi essentiel pour assigner à la manifestation Creole une fonction sociale fondée sur des valeurs partagées et ainsi la doter d'une réalité objective²²¹.

²¹⁸ Le terme de *Heimat*, délicat à traduire, désigne un lieu ou un espace où l'on se sent « chez soi » : le pays d'origine, le lieu où l'on a grandi, ou encore la maison où l'on a passé son enfance. Pour une explicitation de l'évolution de sa signification, voir la préface de François Genton dans les *Chroniques allemandes*, n° 13 (cf. biblio).

²¹⁹ Sur le problème que pose l'assimilation des collectifs à des sujets individuels, voire V. Descombes, *op. cit.*, chap. 15.

²²⁰ Il n'y aurait pas de festival sans cette insertion dans un système global de don et de contre-don. C'est ce que soulignent certaines séquences ritualisées des festivals : les remerciements aux sponsors, les encouragements (au début) puis remerciements (à la fin) aux musiciens et techniciens, les explications et vœux divers adressés aux spectateurs. Pour cette raison, il importe aussi de faire circuler la parole : les modérateurs se chargent tout au long du festival d'organisation la circulation des tours de paroles.

²²¹ Cf. J. Searle, *La construction de la réalité sociale*. Dans cet ouvrage, le philosophe se pose la question suivante : « comment peut-il y avoir une réalité objective qui existe, pour une part, en vertu de l'accord des hommes ? » (p. 15). Il fait apparaître l'importance de l'assignation collective de fonction (p. 28 sq.), qui rend les faits institutionnels irréductibles à une logique causale.

Nous étions une soixantaine dans la salle, dont beaucoup de musiciens participant à la compétition, des photographes et des journalistes, des étudiants de la *Hochschule für Musik und Theater*. Tout ce monde passe ensuite dans la salle de concert. A 20h00 (heure prévue de l'ouverture), quasiment toutes les places assises sont prises (environ 250), des spectateurs sont debout sur les deux côtés de la scène, d'autres continuent à arriver (capacité maximale de la salle : 1000 personnes). A 20h25, Christoph Sure monte sur la scène avec Bettina Geile et salue les spectateurs. Il se présente et présente Bettina. En tant qu'organisateur, ils prendront aussi en charge la modération pendant le festival. Christoph présente brièvement Creole, lance un mot d'encouragement aux techniciens. Il évoque ensuite le rôle particulier que devra jouer le public : outre les trois prix décernés par un jury indépendant, il y aura ici un « prix du public » pour lequel il faut remplir les fiches distribuées avec les tickets : chaque spectateur doit choisir un favori par soirée. Pour finir, Christophe lance un dernier appel aux musiciens : « Attention, il faut s'en tenir à la règle du jeu : 20 minutes, pas plus ! ». Anette Heit (Atelier des Cultures de Berlin) qui fait ici partie du jury, trouve cela « sévère » : « Nous avons été plus souples à Berlin ! », dit-elle.

La première série de concerts commence : il y en a en tout six lors de cette première soirée (contre 7 ou 8 par soirée à Berlin) et 12 en tout (contre 24 à Dortmund et 25 à Berlin). Mes notes se font plus irrégulières. Je ne note rien sur la prestation d'**Ancient Traces** (un sextuor de musiciens que le programme présente comme un « *crossover* tantôt mélancolique, tantôt énergique »). Sur **Iki Dünya**, un trio de musiciens allemands interprétant de la musique turque, je note les prises de parole de la chanteuse Sophie Wachendorff entre les morceaux : « Il a été difficile de faire ce programme de vingt minutes. Nous avons choisi nos chansons préférées ». La première a été composée par les musiciens de l'ensemble, la seconde parle d'un épisode tragique de l'histoire turque (le « *Yemen Türküüsü* »²²²), la troisième est une reprise de Sezen Aksu, une chanteuse très célèbre en Turquie. Pour **Misturas** (chanson du Brésil), je note que la « chanteuse est très en avant, a une belle présence ». Après une pause de 30 minutes pendant laquelle les spectateurs vont chercher des boissons et discutent viennent encore trois concerts : celui du **Trillke Trio**, qui n'est pas (ou plus) un trio mais une compagnie de sept musiciens venant du Trillke Gut à Hildesheim²²³ qui défend « l'ouverture, le dépassement des frontières, et la mixité hommes-femmes » (programme) et dont je relève la dernière chanson qui parle d'un « *Weltmusikfestival* » et des richesses d'un « voisinage multiculturel » (cf. *encadré ci-joint*).

²²² Morceau repris lors de la compétition fédérale Creole 2007, analysé au chapitre 8.

²²³ La Trillke est le nom d'une rivière qui passe à Hildesheim. Le *Trillke Gut* est un bâtiment qui a été occupé par des artistes et des étudiants de manière illégale puis qui a été officialisé par la municipalité.

*Nachbarschaft*²²⁴

*Ich komme aus einem Land
für das ich noch nie patriotische Gefühle empfand.
Mit schwarz-rot-goldner Fahne in der Hand
bin ich bisher noch nie auf die Straße gerannt.
Und das werde ich auch nicht tun,
solang' es hier Rassismus gibt,
solang' man Flüchtlinge abschiebt.
Solang der Alltag in diesem Land
nicht etwas undeutscher wird
fühle ich mich hier verkehrt.*

*Denn erst der Einfluss von Personen
aus verschiedenen Nationen
macht mein Heimatland
kulturell interessant.
Ich wäre weg, blitzschnell,
wär's hier nicht multikulturell
und die Stimmung ab und zu
wie beim Weltmusikfestival.*

*Ich komme aus einem Land
dessen faschistische Geschichte ich noch nie verstand.
Ey, wie kann man nur meinen ‚Deutschland den
Deutschen‘?
Wie kann man nur Menschen wegen ihrer Herkunft
verscheuchen?
Kein Mensch ist illegal,
der Geburtsort vollkommen egal.
Stellt euch mal vor die Grenzen werden abgeschafft.
Herzlich willkommen, auf gute Nachbarschaft!*

Le voisinage

Je viens d'un pays
Pour lequel je n'ai jamais eu de sentiment patriotique
Le drapeau noir-rouge-or, je ne l'ai jamais porté dans
la rue
Et je ne le ferai pas
Tant qu'il y aura ici du racisme,
Tant que l'on reconduit des réfugiés à la frontière
Tant que le quotidien de ce pays
Ne devient pas moins allemand,
Je me sentirai ici à la mauvaise adresse.

Car ce n'est que par l'influence de personnes
De différentes nations
Que mon pays d'origine [Heimatland]
Deviens intéressant sur le plan culturel.
Je partirais d'ici dare-dare,
Si ce pays n'était pas multiculturel
Et si l'ambiance n'était pas, de temps à autre,
Comme celle d'un festival de musiques du monde.

Je viens d'un pays
Dont je n'ai jamais compris l'histoire fasciste.
Comment peut-on dire « l'Allemagne aux
Allemands » ?
Comment peut-on chasser des gens pour leur
origine ?
Aucun homme n'est illégal
Le lieu de naissance m'est complètement égal.
Imaginez simplement que les frontières soient
supprimées.
Bienvenue à toi, le bon voisinage !

Cette prestation suscite de longs applaudissements, je note ceci : « styles variés, un esprit sympathique ». Aucune remarque en revanche sur la prestation de **Rangin**, un duo de guitaristes qui interprètent « un cocktail de musique latine, de flamenco, de funk et de jazz ». Enfin, le dernier ensemble de la soirée, **Hippocritz** – dont le chanteur Pepper m'a dit deux heures plus tôt qu'il ne savait pas encore ce qu'ils allaient jouer – entre en scène et interprète trois morceaux. Je note : « pas très varié, bonne ambiance, les musiciens dansent sur scène sur un refrain en l'honneur de “Mother Africa” ».

Le lendemain matin au petit-déjeuner, je retrouve Anette Heit (Atelier des Cultures de Berlin) et Anette Schäfer (chargée de la communication pour la compétition fédérale Creole). Nous comparons cette première soirée au festival de Berlin. Je note dans mon carnet :

Le niveau d'ensemble est loin de celui de Berlin. Il ne s'agit à vrai dire pas vraiment d'une scène comparable. Selon Anette Heit, « l'aspect transculturel est moins présent ». Anette Schäfer, chargée de la communication, y voit une « injustice »: selon elle, choisir trois gagnants à Berlin, trois ici, c'est injuste, au vu du nombre des candidatures. Il faudrait établir un principe proportionnel.

²²⁴ Source : <http://www.trillketrio.trillke.net>

En arrivant au Pavillon, je demande à consulter les dossiers de candidature que Christoph Sure me remet. Les dossiers des groupes retenus pour le festival sont dans un classeur à part. Tous les autres (cinquante-six) sont classés par ordre alphabétique dans deux grands classeurs. J'ai trois heures devant moi avant que les balances ne commencent et une photocopieuse à disposition. Je procède de la manière suivante : pour le premier classeur, celui des groupes sélectionnés que j'ai vus la veille ou verrai jouer le soir même, je remets à plus tard la prise de notes et me contente de photocopies. Durée de l'opération : environ 30 minutes. Je me concentre ensuite sur le second échantillon : tous les groupes non retenus, que je ne verrai pas jouer. J'allume mon ordinateur, sors les dossiers un à un de leur pochette et tape les notes suivantes dans un document Word.

Candidatures non retenues pour le Creole Basse Saxe & Brême 2006²²⁵

Abiud y las Chalcas. Trio de musique mexicaine avec influences du jazz et de la musique classique. CD : *Trajines*.

Alina Manoukian und Fred Kerkmann (guitare, oud, et saz). Chants arméniens (pour une part du 8ème siècle) avec des arrangements nouveaux. Sur le CD envoyé, on entend de la guitare (sur la photo, il y a un oud). Alina M. est aussi actrice : elle combine dans ses spectacles des histoires et de la musique.

Almanach « *Folkmusik für die Ohren und für die Beinen* ». Klezmer / Sinti-Musik.

Amoroso. Musique du Brésil. Avec Susanne, la violoniste d'Ayassa. Voir www.weltmusik-hannover.de

Aquadulooop : tambours et didgeridoos. Ensemble de 13 musiciens (10 percussions et 3 didgeridoos).

Arundo : « *Folkmusik mit Einflüssen aus aller Herren Länder* ». Musique médiévale, avec des instruments et des influences très divers. Nom « Arundo » = un type de roseau dont on fait les anches des instruments à vent. Description du concept : distinguent leur texte de présentation publicitaire (*Werbetext*) et la description « scientifiquement correcte » (*fachlich korrekte Beschreibung*) de leur musique, dans laquelle ils mentionnent les répertoires de divers pays du monde (Irlande, Allemagne, Scandinavie, Inde) et les instruments. Objectif : recherche de points communs entre les différentes musiques traditionnelles. →

photocopie

Azucar del Norte : flamenco avec danse (www.flamenco-show.de). Mais du « *Freistilflamenco* » : inclut d'autres influences. Ils précisent aussi que « le flamenco lui-même est une fusion d'influences indiennes, arabes, occidentales, juives ». Ont envoyé CD audio + CD photo et vidéo

Banda Caju. Musique du Brésil (de Brême)

Baumtraum : didgeridoo et instruments africains.

Blau : duo : guitare chant / tuba et percu. www.blau-musik.de. Chante en *plattdeutsch*. Influence folk, blues, musique Hawaï.

Bolga Tanga: « *Westafrika kammermusikalisch. Afrika trifft europäische Flötenkunst* »

Brassberries: english country dance + morceaux traditionnels français, suédois, allemands

Brimstone and Fire and the innermounting Flames Chant à deux voix, dans genres très variés

Collegium Concertante : ensemble de cithares. Le dossier est accompagné d'une lettre de la présidente de l'association, membre de la fédération pour la musique de cithare allemande (*Deutsche Zithermusik-Bund*), adressée à M. Basti Hofmann, et s'excusant pour le retard de leur candidature : lorsqu'elle a reçu l'information par le *Landesmusikrat* de Basse-Saxe, elle était à un séminaire de musique suivi d'une tournée avec l'ensemble. §2 : le texte de l'appel à candidature était « si large, ouvert et motivant (*so 'grenzenlos' offen und motivierend*) qu'elle a réussi spontanément à convaincre ses collègues de participer ». Ce serait « l'occasion de montrer à un plus grand public les divers aspects de notre instrument », et de « montrer clairement que la cithare ne doit pas se restreindre au petit monde (*Nische*) de la *Volksmusik*. Là aussi, les frontières sont infinies ». → **photocopie**

²²⁵ Document électronique rédigé le 18 novembre, au Pavillon de Hanovre. Je commente ce relevé au chapitre 5.

Due e la donna : « *steht für originellen, aber zugleich kraftvollen melodischen New Rock* ». Ont gagné plusieurs concours. Beaucoup de concerts et de critiques dans la presse. Très professionnel. Pas pris probablement parce que ne correspond pas à la catégorie « *Weltmusik* ».

Duo Domra-Knopfaccordeon. *Musikalisches Konzept*: « *Der internationalen Musik im Bezug auf altrussische originale Volksinstrumente Domra und Bajan das neue Leben zu geben* »

Duo-Pigalle : musette, chanson, Amérique latine, musique de film.

Ensemble artistique Grand Z : « dance » (?) et masque d'Afrique (très folklorique).

Ensemble Frejlachs : « musique juive traditionnelle et moderne » (klezmer, musique religieuse, chants, pop israélienne) **Ensemble Romantika** : chœur de femmes d'Ukraine, Russie, Géorgie. Ne se contente pas d'envoyer les articles, mais mettent les journaux en entier (y compris un en russe !).

Freez'n : *Mischung aus Reggae, Rock und Soca*

Gaam: *persische Klänge*. Gaam signifie en persan « un pas »: c'est « le pas qui relie la musique traditionnelle iranienne et la musique populaire occidentale ».

Glissando : klezmer, musette, balkan, bossa, Tango. N'ont pas rédigé de texte sur leur « concept ». Ils envoient « en guise de description un article de journal ». Accordéon : Mariska Nijho.

Gushma → cf. programme (ensemble non retenu au départ qui a bénéficié du désistement d'un groupe)

Heyoka. Marqué sur le CD: « *archaic world music* ». Instruments : saxophone, synthétiseur, basse, djembe. Dans leur dossier envoient aussi une proposition de *workshop* (!) Biographie du groupe : réunis par leur intérêt commun pour la « musique ethnique » : courants indiens, orientaux, sames ainsi que des « courants ethniques indéfinissables » (« *nicht definierbar ethnische Strömungen* »). « *Sowohl die Gesangsspreche als auch die Musik wurden kreiert, um direkt das Gefühl des Publikums anzusprechen und nicht über eine intellektuelle Ebene "verstanden" zu werden* ».

Jam Salaam : Afro-Beat aus Dakar : reggae / pop...

Lack of Limits « Celtic Folk des 21. Jahrhunderts ». Pour la biographie, renvoient à leur page internet. Dossier incomplet. Plus de 700 concerts à leur actif, en Allemagne et ailleurs.

Lucio Sängner : 2 candidatures « Trio » / « Spontana ». A envoyé des minidisc. Pas de concert à leur actif (sur 2^{ème} dossier : un seul concert en déc au Winning-Jazz). Le groupe s'est formé pour Creole. « *Musikalisches Konzept : wir haben spontan in etwa 2 Stunden die Musikstücke komponiert (nur die Texte kommen von Federico Garcia Lorca und Donald Justice)* ».

Autre dossier de **Lucio Sängner**: « *arabo-indische-afrikanische-andalusische und Hip Hop Musik. Vereinigung verschiedener ethnischer Musikstilrichtungen mit den dazugehörigen charakteristischen Instrumenten* ».

Macajun: musique francophone Louisiane

Makumbik « *folk confusion* ». 4 étudiants en *Kulturwissenschaften* de l'Université de Hildesheim. Article d'un journal local de Hildesheim intitulé « *Weltmusik im wahren Wortsinne* », 27.10.2005 →

photocopie. « Les sciences de la culture n'ont peut-être rien à voir avec l'ethnologie du lointain (*Völkerkunde*), mais cela n'empêche pas les étudiants d'aller chercher ce qu'il y a de meilleur, dans le monde entier : des chansons de Pologne, Turquie, Japon, Etats-Unis, Jamaïque... ». Biographie: au départ groupe fondé pour un mariage : ce que reflètent beaucoup de chansons, en présentant un panel d'émotions / de visions du mariage. « Certaines chansons parviennent même à transmettre l'émotion d'une toute autre culture, la mélancolie d'une chanson orientale »... →**photocopie**

Ma Piroshka: un mail à Basti: il peut trouver infos sur flyer. Klezmer de Göttingen

Matelato : au départ seulement percussions, maintenant saxophone basse et vibraphone. « « Improvisationen a) frei b) gebunden ». »

Mira K:chansons / influences reggae, rock, blues.

Mizwa : à peu près tous les genres de « musique juive ».

Natural Parlament : Reggae Worldbeat / musique latine

Peace Developpement Crew Dancehall, Hip hop, reggae. DJ et chant : Mystical Mo

Pink Mercury : description du groupe sans aucune référence au genre *Weltmusik* . Du rock, en anglais. Se présentent comme des adolescentes : sie « *haben die Pubertät überlebt und widmen sich experimenteller Rockmusik mit weiblichen Intuitionen und Querflöten-Gezwitscher – alles handgemacht versteht sich* ». *Ansprechspartnerin* : Jana TruszKiewicz.

Plums'n'dogs : Le but est de fondre ensemble différentes traditions : musiques traditionnelles occidentales et nord-américaines, Amérique latine, jazz.

Pretty Cashanga : rencontre d'une musique africaine typique et de la pop européenne (1ere chanson sur CD : Mandela)

Radioactive : Funk, Rock, Fusion, Blues. Texte en russe

Rolf Zielke / Mustafa Böztiyü (piano et percussions)

Samba da Minha Aba. Groupe de 17 personnes. Avec percussions Ulli Bahia

Sangit Family : musique indienne et afro-américaine avec influences européenne, et beaucoup d'improvisation.

Selamat Jalan : Balkan, Irlande, Suède. Lettre adressée à Basti (qu'ils connaissent de l'université : l'un a étudié la Kulturwissenschaft, l'autre la Sozialpädagogik)

Shahang : musique classique indienne, musique iranienne, musique classique européenne, jazz, latin, « laissez-vous surprendre par ce qu'il pourrait y avoir d'autre ».

Siembra : musique Amérique latine + Poesie.

Solh (signifie la paix). Jeter des ponts entre cultures, Orient / Occident.

Spiritu One : mélange plusieurs influences, avec dominante afro-beat

The Ngoma Africa Band : musique Tanzanie, Afrique Est, swahili et autres langues africaines.

Tierra : flamenco et Amérique latine.

Timeline : jazz / world (se réfèrent à Jan Garbarek, Ralph Tower, Trilok Gurtu)

Trio Oyftreff: Klezmer et autres influences

Worksatia : musique médiévale

Yalency Brown : reggae, compositions.

Ce premier balayage me permet de repérer quelques récurrences. Je note dans mon carnet de terrain des références fréquentes au « *klezmer* » et à la « musique juive », la présence de groupes d'étudiants inscrits en *Kulturwissenschaft* (Makumbik, Selamat Jalan²²⁶ et parmi les groupes retenus : Ayassa, Trillke Trio), la référence à des époques passées – chez Tum Suden qui cherche à « créer une musique traditionnelle d'Allemagne du Nord avec des textes en bas allemand²²⁷ », chez Arundo (« musique médiévale avec des influences du monde entier »), chez *Heyoka* (« *world music* archaïque » avec instruments amplifiés : saxophone, synthétiseur, basse, djembe). La « *Weltmusik* » peut être associée à des ailleurs non seulement géographiques mais aussi historiques, quand ce ne sont pas les deux à la fois²²⁸ : certains groupes présentant leur musique comme un voyage dans l'espace et dans le temps (par exemple lorsqu'il est fait référence à des « traditions » anciennes). En m'attardant sur le cas du Collegium Concertante, je note aussi la prégnance de l'idée « d'ouverture » : une « ouverture » qui, selon le point de vue d'où l'on se place, peut se mesurer à l'aune de différents points de départ. Dans le cas du Collegium Concertante, il s'agit de dépasser les frontières d'un genre perçu comme étriqué (« *Nische Volksmusik* »), de s'ouvrir à la diversité des styles du monde (une fois postulée l'unité de cette catégorie organologique : « cithare ») et ainsi de passer du « petit monde » de la « *Volksmusik* » au vaste monde de la musique ou de la *Weltmusik*.

²²⁶ Il est probable que les cas soient plus nombreux que ce qui apparaît dans le dossier.

²²⁷ Le bas-allemand (*niederdeutsch*) était, pour la germaniste que je suis (peu familière des dialectes et parlant le *hochdeutsch*), associé au répertoire littéraire médiéval. Il s'agit en réalité d'un groupe de dialectes qui sont encore parlés au Pays Bas (le bas francique) et en Allemagne (le bas saxon et le bas allemand oriental).

²²⁸ Sur un cas de double exotisme, voir au chapitre 8 le cas de Maramme.

Ces mêmes idées d'ouverture et de dépassement des frontières marquent aussi les discours des autres acteurs du festival : les organisateurs, sponsors tout comme les musiciens, journalistes et spectateurs. Le festival Creole Basse-Saxe&Brême se définit comme une fête réunissant les héros de la région devant un public de spectateurs locaux (amis, amateurs, habitants du quartier et de Hanovre) mais une fête qui renvoie en même temps au vaste monde. Plus que l'unité d'un genre, le liant se trouve ici dans cette idée d'ouverture au monde : idée qu'exprime par exemple le « tube » du festival, la chanson « *Meine Nachbarschaft* » du Trillke Trio – groupe qui a remporté un des trois prix Creole Basse-Saxe Brême et le prix du public. Et que l'on retrouve dans cet article annonçant le festival Creole :

Hanovre est une ville ouverte sur le monde. Cela, le monde le sait au moins depuis la coupe du monde de football. Mais les observateurs attentifs ont aussi noté, depuis bien longtemps déjà, qu'à Hanovre, ce ne sont pas seulement les Nanas²²⁹ qui sont multicolores (*bunt*). Hanovre, c'est aussi une Mecque de la *Weltmusik*.²³⁰ (« Von Afro bis Speedfolk », *Prinz Hannover*, November 2006)

Et, en même temps, ici comme ailleurs, Creole est aussi une compétition : seuls trois des soixante-huit groupes candidats peuvent remporter le prix doté de 2000 euros et participer à la finale en mai 2007 à Dortmund. Tous les autres repartiront chez eux sans rémunération – mis à part un dédommagement pour les frais de transports et quelques cadeaux de la maison (des enregistrements et des photographies réalisés par des professionnels). A partir du second soir (le festival ne dure ici que deux jours), j'assiste aux délibérations du jury présidé par Raimund Vogels et note d'emblée des « différences par rapport au jury de Berlin » :

Ici, les jurés s'appuient sur les textes du livret et sur les pièces des dossiers de candidature [ils ne les avaient pas à Berlin]. Ils procèdent ainsi : le premier à prendre la parole décrit ce qu'il a vu pendant le concert, sans donner son opinion. Puis chacun à son tour donne son opinion. Enfin, ils classent le groupe dans une des trois catégories : A (retenu), B (à voir), C (éliminé). Raimund Vogels est au tableau, il note les verdicts et veille à ce que chacun exprime son avis.

Comme à Berlin, la pression du temps se fait croissante au fur et à mesure des concerts : à la pause, après les trois premiers concerts, les jurés décident de se retrouver désormais immédiatement après chaque groupe (soit toutes les 20 minutes) pour échanger tout de suite leurs avis. A la fin de la soirée, chacun doit choisir trois favoris parmi les ensembles du groupe A. Raimund Vogels note ces avis sur un tableau, ils comparent. Deux groupes font consensus (recueillant respectivement cinq voix sur cinq et quatre voix sur cinq), deux autres sont en balance pour la troisième place : d'un côté Indigo, un ensemble qui combine « le raga indien, du folk, du jazz et de la musique classique » et évoque parfois le « flamenco et la techno artisanale (*handgemachte Techno*) » (texte du programme), de l'autre Benjie, un groupe de reggae-hip hop chantant en allemand. C'est à ce stade que les arguments montent en généralité. Pour un des

²²⁹ Les Nanas sont des œuvres de l'artiste française Niki de Saint-Phalle exposées sur le quai Leibniz à Hanovre.

²³⁰ Allusion implicite au grand festival Masala qui a lieu chaque été à Hanovre.

jurés (le musicien), c'est une question d'éthique : « Benjie passe déjà à la télévision, il n'a pas besoin de cette compétition » ; « il y a déjà assez de groupes de *hip hop*, c'est facile pour eux, ils s'en sortent bien sans *Creole* ». Pour une autre en revanche : « si l'on s'en tient aux critères, ils sont bons... et en plus ils ont un potentiel d'identification large (*breite Identifikationsfähigkeit*) »²³¹. Le musicien demande alors dans quelle mesure il faut s'en tenir aux critères : certains groupes sont « parfaits » au vu des critères, mais s'il se fie à « son impression personnelle », il en préférera un autre. L'organisatrice est d'accord mais elle n'est pas convaincue par le groupe de musique indienne : elle « n'imagine pas un concert de 1h30 ». En plus « elle connaît bien le joueur de tabla, il est impliqué dans plein d'autres projets : peut-être ne viendra-t-il pas à la finale ! » Ce à quoi le musicien répond : « mais cela, ce n'est pas un argument que nous pouvons prendre en compte. Nous nous éloignons trop des critères... ». Raimund Vogels évoque ensuite un autre critère à prendre en compte : il faut choisir trois groupes différents. En veillant à un équilibre entre les petites formations (*kammermusikalisch*) et les grandes formations. Finalement, le choix s'arrête sur l'ensemble de musique indienne. La jurée qui était réticente accepte l'avis de la majorité – mais elle va tout de même demander un autographe à Benjie pour sa fille.

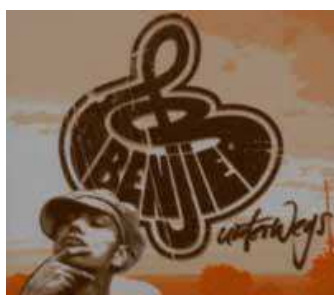
Après l'annonce des verdicts (vers 2h30 du matin), les jurés restent dans la salle pour s'entretenir avec les musiciens. Je poursuis la discussion avec certains spectateurs : plusieurs personnes sont étonnées qu'Ayassa n'ait pas gagné. Avec Andreas Freudenberg (Atelier des Cultures de Berlin), nous reparlons du jury de Berlin qu'il a (lui aussi) trouvé « peu réussi ». Mais il n'est pas non plus tout à fait d'accord avec le verdict de celui-ci. Nous parlons du fonctionnement d'autres compétitions : au Carnaval des Cultures de Berlin, cela se passe autrement : chaque juré se concentre sur un critère ce qui permet – selon Andreas – « de resserrer la discussion autour des critères et d'éviter qu'elle ne glisse vers d'autres aspects ». Je note quant à moi dans mon carnet que les « discussions du jury ont été bien menées, avec plus de rigueur qu'à Berlin » : « les goûts personnels étaient moins déterminants (sauf à la fin – mais ils ont été discutés, argumentés) ». C'était « une bonne constellation de personnes » et Raimund Vogels a joué un rôle déterminant non seulement en tant que juré mais aussi « en tant que modérateur ». Le lendemain au petit déjeuner, trois des jurés me demandent mon avis (me voilà « juge » des « jurés » !). Anette a eu l'impression que c'était très difficile, surtout à la fin. Je leur dis que j'ai trouvé qu'ils formaient un bon jury justement parce qu'il y avait un débat.



Ill. 7 Les gagnants du prix *Creole Basse Saxe et Brême 2006*, avec les organisateurs (à droite et à gauche) et les jurés (derrière)

²³¹ En français, on dirait que cet ensemble peut toucher le « grand public ».

Un dernier entretien²³² avant de repartir avec Benjie, « le chanteur de *hip hop* qui est passé à la télévision ». En fait de *hip hop*, Benjie parle quant à lui de « ragga marqué par des influences de jazz, de musique africaine, de funk ». Il cherche un « son bien particulier, ouvert, sortant des sentiers battus, assez lucide pour se soustraire au *diktat* du rap allemand » (programme). Benjie m'explique qu'il a trouvé le festival « trop sage ». Le logo de Creole est « trop sobre », les musiques « conformes aux attentes ». Il pensait la *Weltmusik* plus « ouverte » et qu'il découvrirait plus de « choses nouvelles ». Il a aussi regretté le manque d'échanges entre les musiciens et l'ambiance de compétition : il trouve par exemple que l'on aurait pu appeler tous les musiciens sur la scène à la fin. Enfin, il y a eu un malentendu sur le public : ils ont choisi des chansons pour faire danser et en arrivant, ils ont découvert un public « assis ». S'ils avaient su, ils auraient choisi d'autres morceaux. Il aurait aussi pu venir avec d'autres musiciens, avec des instruments acoustiques – mais « ce n'est pas honnête de chercher à se conformer ainsi aux attentes du jury ». Tout ceci n'est « pas grave ». Les concours ne l'intéressent pas vraiment. Son rêve, c'est de voyager : parcourir le monde avec « un studio mobile », « échanger avec des musiciens, enregistrer et mixer des sons ».



III. 2 Pochette du CD *Unterwegs* (2006)²³³.



III. 3 L'ensemble Benjie-Riddim Squad.

Au cours de cet entretien, je découvre que Benjie, contrairement à l'idée que les jurés et spectateurs s'en font, ne se considère pas comme particulièrement privilégié :

Une des personnes du jury m'a dit qu'un des arguments étaient que je n'ai pas besoin de cela pour être connu. Mais moi, je voulais vraiment aller à la compétition fédérale ! Et ce n'est pas si facile pour moi non plus de passer à la télévision ou à la radio [...] En Allemagne, c'est figé, il n'y a que le Top 50 (*die Charts*). Il faut d'abord se faire une place dans la scène du *ragga*. Ensuite seulement on peut se risquer à faire quelque chose de nouveau.

Il compare avec la France où « être musicien peut être un métier » alors qu'en Allemagne ce n'est pas le cas. « La musique est plutôt perçue comme un passe-temps, un loisir » – « sauf si l'on travaille dans un orchestre symphonique, bien sûr »²³⁴.

²³² Entretien réalisé le 19 novembre dans un café de Hanovre.

²³³ Source : www.benjie.de. « *Unterwegs* » signifie « en chemin ». Mais comme l'explique Benjie dans son dossier de candidature : « Contrairement à ce que suggère le titre *Unterwegs*, la musique s'est faite à la maison ». Benjie a invité des musiciens à venir jouer chez lui séparément puis a mixé leurs enregistrements. Ce n'est qu'ensuite qu'il a réfléchi à fonder un groupe pour « amener le disque sur la scène ».

Voici pour les informations que j'ai pu collecter sur le lieu du festival, pendant et juste après celui-ci. S'y ajouteront ensuite des entretiens avec Bettina Geile (Schlachthof Brême), Christoph Sure et Basti Hofmann (Pavillon Hanovre) ainsi que des échanges sur le long terme avec Raimund Vogels, un chercheurs engagé sur le long terme dans Creole (cf. encadré).

La particularité de la configuration qui sous-tend le projet Creole en Basse-Saxe tient à l'association d'acteurs du monde de la socio-culture, de structures régionales subventionnant la culture et d'une institution d'enseignement supérieur (la *Hochschule für Musik und Theater* de Hanovre, HMT). L'implication du Pavillon (Christoph Sure) a permis de bénéficier gratuitement de l'infrastructure de ce lieu ainsi que de la réputation d'une institution établie dans le paysage culturel de la région. Grâce à l'engagement de Raimund Vogels (HMT), c'est toute une équipe d'étudiants qui a participé à la prospection des groupes puis a réalisé des reportages sur le festival diffusés dans les radios et les journaux de la région (Radio Flora, *Pressto*, cf. annexe 2.2). Avec Basti Hofmann, stagiaire devenu chargé de production du festival, cette prospection a pu toucher des musiciens d'autres milieux (Basti est musicien, étudiant à l'université de Hildesheim et a fondé une agence privée de musique, *Flow fish records*). Ces diverses connexions ont enfin facilité l'accès aux sponsors : le *Fonds Soziokultur* de la région Basse-Saxe, depuis longtemps partenaire privilégié du centre socio-culturel Pavillon, qui a pris en charge une partie des frais d'organisation (10000 euros) et surtout la fondation de Basse-Saxe (*Landesstiftung Niedersachsen*)²³⁵ que Christoph Sure a pu convaincre d'apporter une subvention supplémentaire (20 000 euros) permettant de rémunérer Basti Hofmann dès la phase de l'appel à candidatures. Enfin, la subvention subsidiaire d'une banque, la *Sparkasse*, a permis de financer le prix du public (doté de 1500 euros). En somme, et c'est déjà en soi un fait remarquable au regard des autres sessions de la compétition, la première session du Creole Basse-Saxe & Brême a été financée en majeure partie par un fonds de subvention dédié à l'art et la culture²³⁶ – et non à la *Soziokultur* comme c'est le cas dans la plupart des autres régions. Ceci n'aurait probablement pas été possible sans la caution que représentait la *Hochschule für Musik und Theater de Hanovre* : l'intervention de Raimund Vogels en tant que médiateur entre la science et la socio-culture a été déterminante pour établir la *Weltmusik* comme un enjeu sérieux de culture, au-delà des clichés qui la réduisent ordinairement à n'être que le support d'une politique d'intégration sociale.

²³⁴ Cf. statistiques reproduites en annexe 5.3 sur le métier de musicien. Comme il n'existe pas en Allemagne de statut équivalent à celui d'intermittent du spectacle, la grande majorité des musiciens professionnels exercent leur activité au sein d'orchestres de musique savante ou d'institutions d'enseignement.

²³⁵ Cette structure fondée en 1986 par le *Land* de Basse-Saxe a pour vocation de promouvoir « la science, l'éducation, l'art et la culture dans l'optique de contribuer au développement de l'Etat fédéral ». Elle dispose d'un budget largement supérieur à celui du bureau *Soziokultur* et constitue pour cela un partenaire plus fiable.

²³⁶ Cette tendance s'est confirmée lors de la session suivante pour laquelle les organisateurs n'ont plus eu besoin de solliciter le *Fonds Soziokultur*, ce qui est un net signe de l'institutionnalisation du projet (cf. *infra*, chap. 6).

Un ethnomusicologue engagé : Raimund Vogels (HMT Hanovre).



Raimund le dit sur un ton presque coupable : il a été formé à « l'ancienne école », dans la tradition de « la musicologie comparée allemande » – celle dont tous les manuels d'ethnomusicologie nous apprennent aujourd'hui qu'elle est dépassée²³⁷. Après une thèse sur les chants de femmes des Dagaaba (Ghana), des missions dans des musées d'ethnologie (archives musicales du musée de l'Université de Maiduguri, *Lindenmuseum* à Stuttgart) et une thèse d'habilitation sur les musiques de cour des dignitaires islamiques du Nord-Est du Nigeria, il obtient en 2001 une chaire de professeur en ethnomusicologie à la prestigieuse *Hochschule für Musik und Theater* de Hanovre²³⁸. Après avoir rencontré Raimund Vogels au festival Creole Basse-Saxe-Brême où il présidait le jury, je le retrouve à plusieurs autres occasions²³⁹. Ces rencontres répétées ont alimenté des discussions et une complicité qui font que je ne peux plus, bien sûr, voir Raimund comme le simple représentant de « la musicologie comparée allemande ».

Raimund Vogels est un de ces chercheurs qui se sont fait « aspirer » par leur terrain²⁴⁰ : au sens où il est lui-même devenu un acteur impliqué dans le monde de la culture et parce que cette implication l'a conduit à modifier sensiblement son rapport à la « culture » comme enjeu de savoir. Pour Raimund, une posture d'extériorité ne suffit pas – pas question donc de ramener ce qu'il observe à une « invention » ou un « discours ». Il importe surtout d'agir et de mettre la réflexion au service des besoins de la société. Il n'hésite pour cela pas à utiliser sa chaire de professeur pour accueillir des projets venant de multiples directions : du monde de la recherche (pour les ateliers et colloques qu'il organise avec Philip Bohlman et Denis Laborde), des administrations culturelles (la Fondation Basse-Saxe, dans laquelle il siège comme expert) et des centres socio-culturels (comme le Pavillon Hanovre) ou du Conseil Régional de la Musique de Basse Saxe jusqu'à ce projet dans lequel il s'est investi depuis 2007, la création d'une *World music academy* à Hildesheim qui forme les futurs enseignants en musique des écoles et des collèges-lycées.

Pour ce qui est de Creole, Raimund Vogels est impliqué depuis le départ sur quasiment tous les plans : pour la recherche de subventions, la rédaction et la défense du projet auprès de la Fondation de Basse-Saxe, la prospection du terrain avec ses étudiants, en tant que juré des deux phases de sélection et en tant que citoyen explicitant les raisons de son engagement devant le public (cf. *supra*), en tant qu'enseignants guidant ses étudiants dans des enquêtes sur ce que Kerstin Klenke (une de ses doctorantes) appelle la « musique du monde en bas de chez nous »²⁴¹. Pour comprendre ce qui rend une telle implication possible, il faut replacer cet engagement dans le contexte de l'évolution de la *Musikethnologie* d'une part et dans celui des interrogations qui marquent la génération des personnes nées après 1945 quant au fait « d'être allemand » d'autre part.

²³⁷ Voir Nettl 1964, Merriam 1964, Boiles/Nattiez 1977, Arom/Alvarez-Pereyre 2007. Pour une vision plus nuancée de ce domaine composite que l'on a appelé « musicologie comparée », voir Schneider 1976, Nettl/Bohlman 1991.

²³⁸ A la différence des conservatoires supérieurs français, les *Musikhochschulen* ne sont pas exclusivement centrées sur la formation de musiciens mais intègrent aussi des cursus de pédagogie (pour l'enseignement à l'école) et de recherche.

²³⁹ Outre les sessions de Creole : un atelier international de doctorants organisé à Hanovre avec Philip Bohlman en juin 2007 (« Ethnomusicology today »), un cycle d'ateliers de formation-recherche du CIERA co-organisés avec Denis Laborde.

²⁴⁰ Tout comme d'autres personnes rencontrées au cours de cette enquête : Martin Greve (cf. chap. 1) ou Michael Rappe, professeur à la *Musikhochschule* de Cologne, également producteur et organisateur de festival.

²⁴¹ « *Weltmusik vor der eigenen Tür* ». Interview publiée dans le journal de la HMT *Pressto* 1/2008. Cf. annexe 2.2.1.

L'ethnomusicologie allemande et les « musiques des migrants »

Le thème de l'immigration n'est pas nouveau dans la discipline *Musikethnologie*. Sous l'impulsion de Max Peter Baumann (Université de Bamberg), de Kurt Reinhardt et Ursula Reinhardt (Université Libre de Berlin) a émergé dans les années 1980 le champ dit des « musiques de migrants » (*Migrantenmusik*)²⁴² : l'idée était d'appliquer le mode d'observation d'ordinaire dévolue aux musiques des autres à ces nouveaux autres locaux qu'étaient les « migrants »²⁴³. Ces recherches ont notamment donné lieu à des anthologies comme *Klangbilder der traditionellen Musik* qui rassemble les enregistrements et formulaires remplis par les étudiants de Baumann au fil de leurs pérégrinations à travers Berlin, des études sur le thème de l'exil et des migrations²⁴⁴, des brochures et des manuels à destination des enseignants du secondaire réunis sous l'intitulé de « pédagogie interculturelle de la musique »²⁴⁵.

Ce secteur de recherche se construit au départ par opposition à ce que l'on appelle alors la *world music* : un style de fusion perçu comme un enjeu commercial alors que les enquêtes sur la « *Migrantenmusik* » visent un savoir documentant la (vraie) vie des étrangers. De là le lien qui s'établit entre ces chercheurs et les institutions interculturelles émergeant à cette époque – et qui explique par exemple l'implication d'ethnomusicologues comme Habib Touma dans le projet Musica Vitale dès 1995. Or dans les deux décennies suivantes, la notion de « musique traditionnelle » accuse en Allemagne une baisse de légitimité notable²⁴⁶. Parallèlement, au sein de la *Musikethnologie*, les méthodes et les présupposés de la musicologie comparée (la collecte et la constitution d'anthologies, le fichage des musiciens, le souci des « traditions ») et la vocation même de l'ethnomusicologie à étudier les « musiques des autres » font l'objet de questionnements, et ce de manière accrue du fait de l'internationalisation des études et de l'influence croissante des nouvelles musicologies anglophones²⁴⁷. Nous voilà au seuil de Creole : le moment où les organisateurs de la compétition Musica Vitale estiment que le « point de vue ethnomusicologique » traditionnel pose problème et qu'il faut s'ouvrir au monde « global »²⁴⁸.

De ces critiques venant de l'extérieur ou de la marge de la discipline, Raimund Vogels aurait pu choisir de ne pas se soucier, comme d'autres professeurs titulaires d'une chaire de *Musikethnologie*. Mais du fait de sa réceptivité pour les questionnements des nouvelles (ethno)musicologies d'une part, pour les projets d'action interculturelle d'autre part, il a décidé de faire de cette position un outil pour changer l'ethnomusicologie. C'est ainsi que peut se comprendre son implication dans les festivals Creole : comme un moyen d'effectuer un retour sur la tradition dont il est issu et pour ouvrir l'ethnomusicologie à de nouveaux terrains et à de nouveaux débouchés dans le domaine de l'action socio-culturelle et éducative – ce qui lui a valu de recevoir en 2008 le prix scientifique du *Land* de Basse-Saxe.

²⁴² La notion de « musiques migrantes » telle que définie par Laurent Aubert (Aubert 2005) ne renvoie pas à une catégorie de population comme celle de *Migrantenmusik* (« la musique des migrants ») mais à l'ensemble des phénomènes migratoires qui affectent les musiques contemporaines. Mise à part quelques études isolées (Négrit 2004), ce champ de recherche n'a pas vraiment d'équivalent dans l'ethnomusicologie francophone. La plupart des études sur les musiques issues de l'immigration viennent d'institutions financées par le Ministère de la Culture (IRMA à Paris, CMTRA à Lyon, etc.), d'associations ou de militants engagés sur le plan interculturel (Pardo / Mounaïm 1998).

²⁴³ Nouveaux non parce que ces migrants venaient d'arriver mais parce qu'ils bénéficiaient d'une nouvelle visibilité dans le cadre des débats sur l'« Allemagne, pays d'immigration » : appellation longtemps récusée par les partis conservateurs qui arguaient du fait que les travailleurs étrangers n'étaient que des « invités » temporaires (*Gastarbeiter*). Parler de « migrants » à cette époque était une manière de prendre acte du fait d'immigration et de prendre position pour l'idéal « multiculturel ». Cf. Leggewie 1990 et *infra*, chap. 7.

²⁴⁴ Cf. Baumann 1979, 1985, 1996 et 2006, Hemetek 1996, Greve 2003.

²⁴⁵ Cf. Merkt 1983 et 1993, Knolle 2000, Ullrich 1997, Stroh 2002, Böhle 1996.

²⁴⁶ A la différence de la France, où elle est devenue une catégorie justifiable d'un engagement du Ministère de la Culture et d'associations comme la FAMDT. Cf. *infra*, chap. 4 sur le statut des musiques dites « traditionnelles » en Allemagne.

²⁴⁷ Expression revendiquée par des musicologues marqués par les *cultural studies*, les *gender studies*, la *queer theory*, et les *postcolonial studies*. Cf (entre autres) Rosen 2000, Agawu 2003, Stobart 2008.

²⁴⁸ Voir sur ce point l'entretien avec Andreas Freudenberg retranscrit au chapitre 3.

Etre allemand aujourd'hui: la part de l'engagement politique

Pour Raimund Vogels, il n'y va pas seulement de l'intérêt de l'ethnomusicologie. « La raison déterminante », explique-t-il dans son discours lors de l'ouverture du premier festival Creole à Hanovre (cf. *supra*), c'est sa conviction que ce projet a un sens pour « la société allemande » : parce que la « *Weltmusik* possède une force d'intégration sociale » susceptible de défaire l'évidence des appartenances et de transposer des « idées plurielles de la *Heimat* ». Dans le cadre d'un festival de musiques du monde, ce pluralisme fait l'objet d'un relatif consensus. L'orateur ne cherche pas ici à bousculer les conventions : il fait avec, joue le jeu, prend au sérieux son rôle de chercheur impliqué. Mais son discours est en même temps irréductible à une simple fonction de caution scientifique. Le ton est assez singulier au regard des codes gouvernant la prise de parole publique de personnalités scientifiques en Allemagne. Alors que prévaut ordinairement une posture austère et impersonnelle, ce discours rend perceptible un engagement personnel, une complicité revendiquée avec les organisateurs (« nous ») et une connaissance intime du projet Creole – il est clair que cet expert là n'a pas débarqué à la dernière minute pour faire son discours.

Le fait même de revendiquer en tant que chercheur une posture « engagée », s'il peut paraître aller de soi dans le champ des sciences sociales en France, est moins évident en Allemagne où l'on considèrera cette posture comme contradictoire avec l'objectif de production d'un discours scientifique « objectif ». Pour cette raison, les prises de parole de Raimund Vogels dans des colloques scientifiques apparaissent comme plus polémiques. Dans ces occasions, le professeur en arrive parfois même (chose rare en Allemagne) à s'emporter pour dénoncer avec véhémence la distance des scientifiques vis-à-vis de problèmes de société et leur responsabilité dans le succès de thèses en faveur de la dite « *Leitkultur* »²⁴⁹. C'est que, selon lui, la nécessité de « s'engager » est d'autant plus forte en Allemagne du fait de l'histoire de ce pays qui fait apparaître la résurgence de thèses nationalistes comme un « très mauvais souvenir »²⁵⁰.

Un spectateur fidèle de Creole

Ces deux problèmes – la situation de la *Musikethnologie* et l'engagement politique – motivent une implication sur le long terme. Alors que d'autres chercheurs se sont contentés de participer à une seule session de la compétition Creole, Raimund Vogels fait partie des spectateurs fidèles du festival – cette fidélité n'excluant pas la critique, au contraire. Il a pu être parfois déçu, furieux, ennuyé ou mal à l'aise à certains moments des festivals Creole²⁵¹ mais il trouve néanmoins des raisons pour se persuader que l'aventure en vaut la peine. Il y a eu *tout de même* ces quelques découvertes mémorables dont il parle plusieurs années après (le « Trillke Trio », « Mariana Sadvoska », « Safkan »), il y a aussi cette chance rare pour les étudiants de pouvoir mettre à profit leur compétence de collecteurs et de musicologues, et les discussions avec les organisateurs de Creole qui ont fait germer de nouveaux projets autour de la *Weltmusik*. Or cette « loyauté » à l'égard du projet Creole (Fabiani 2011), plutôt ordinaire si l'on considère le fonctionnement d'un festival sur la longue durée, est somme toute assez rare parmi les chercheurs²⁵².

²⁴⁹ Concept introduit par le sociologue Bassam Tibi dans le contexte des débats sur la crise du multiculturalisme (Tibi 1998) qui désigne les valeurs censées faire consensus au sein d'une société. Cette notion, reprise par des politiciens conservateurs et des auteurs à succès (Theo Sommer, Thilo Sarrazin) a fait l'objet de nombreux débats. Cf. Pautz 2005.

²⁵⁰ Je me base ici sur le souvenir d'une prise de parole ouvrant l'université d'été organisée à Berlin en septembre 2010 (« Musiques du monde, immigration, et diversité culturelle »). L'indignation de Raimund Vogels était à ce moment motivée par les débats récents autour du livre à succès de Thilo Sarrazin, *Deutschland schafft sich ab*, qui promeut une conception conservatrice de la culture dans laquelle ni les migrants, ni les cultures dites « populaires » n'ont leur place.

²⁵¹ Au moment de la finale de la compétition en 2009, il formule des critiques dans une *interview* diffusée sur WDR3 : le festival est selon lui devenu « politiquement correct », trop « sérieux » (WDR3, *Musikpassagen*, 15 octobre 2009).

²⁵² Bien souvent, ceux-ci se contentent de l'observation d'une seule session festivalière. Les recherches menées sur le festival d'Avignon par l'équipe du Centre Norbert Elias (Ethis 2002, Ethis/Fabiani/Malinas 2008) et le Festival de Cannes (Ethis 2001, Fabiani 2003) ainsi que d'autres enquêtes (Greenhill 1994) prennent en revanche en compte le facteur du temps. Voir également le numéro à paraître en 2013 des *Cahiers d'Ethnomusicologie* sur les festivals de musiques du monde.

La *Weltmusik* à l'Est : incertitudes budgétaires et esprit de solidarité

La session Creole Mitteldeutschland 2007 a lieu à Leipzig les 18 et 19 janvier. Elle couvre trois *Länder* de l'ex-RDA : la Saxe, la Saxe-Anhalt et la Thuringe, réunis dans une région appelée *Mitteldeutschland* (« Centre-Allemagne »)²⁵³. Officiellement, elle est organisée par un collectif local, le *Trägerkreis Creole Mitteldeutschland* composé de huit institutions : la *Moritzbastei* de Leipzig, l'agence *Löwenzahn Verlag*, le festival *TFF Rudolstadt*, le Fonds *Soziokultur* de Thuringe, la fédération *Landesverband Soziokultur de Saxe*, la fédération des associations de jeunesse en Saxe-Anhalt (*LKJ Sachsen Anhalt*), les labels *Unicornio* et l'agence *pro Con* de Leipzig. En pratique, la plus grande partie du travail d'organisation a été menée depuis le siège du festival (le *Löwenzahn Verlag*, un label de « folk et *Weltmusik* ») par deux personnes : Ulrich Doberenz, directeur de l'agence qui est aussi directeur artistique du plus grand festival de musiques du monde d'Allemagne (le *TFF Rudolstadt*²⁵⁴) et Franziska Weyrich, sa fille, qui a rejoint l'équipe du *Löwenzahn Verlag* pour le projet Creole. Pour ce quatrième cas d'enquête, mes notes de terrain tendent de plus en plus à se concentrer sur deux aspects : les conditions d'organisation du festival et les performances musicales – je tends à l'inverse à laisser de côté ce qui se répète plus ou moins dans le cadre d'un festival (les balances, les interventions des modérateurs, les discours de présentation, etc.)²⁵⁵.

Commençons par le premier aspect : pourquoi les organisateurs ont-ils ici formé un collectif local de huit institutions ? Comment s'organisent les relations au sein de ce collectif et quelles conséquences ce mode de fonctionnement a-t-il sur les événements ? Franziska Weyrich, que je rencontre le 18 janvier dans les locaux du *Löwenzahn Verlag*, me relate ceci : au départ, les membres du collectif fédéral se sont adressés aux organisateurs du festival de Rudolstadt pour leur proposer d'organiser Creole dans leur *Land*, en Thuringe. Au sein de l'équipe du *TFF Rudolstadt*²⁵⁶, c'est Ulrich Doberenz (« Ulli ») qui a été désigné

²⁵³ Il n'était bien sûr pas question d'appeler cette session « Creole Allemagne de l'Est » (qui fait référence à une entité politique) même si celle-ci couvre une région qui se trouve à l'Est plutôt qu'au Centre de l'Allemagne (cf. *supra* carte).

²⁵⁴ Le *Tanz und Folk Fest* a été créé en 1955. Initialement appelé « Fête des danses populaires d'Allemagne », il visait à célébrer les traditions d'Allemagne contre les ravages de l'« inculture américaine » puis s'est ouvert aux traditions d'Europe de l'Est et d'autres pays socialistes. Après la réunification, la remise en question de la notion de culture populaire (*Volkskultur*) et le succès du *folk* conduit les organisateurs à une modification orthographique (non plus « Volk » mais « Folk ») et à une ouverture vers les musiques du monde. Je reviens au chapitre 4 sur ce cas et sur le couplage qui s'est établi entre les genres du *folk* et la *Weltmusik*.

²⁵⁵ C'est que tout en poursuivant mon enquête, je me familiarise avec les règles du jeu (celles de la compétition mais aussi les conditions ordinaires d'effectuation d'un festival) de telle sorte que celles-ci deviennent de moins en moins perceptibles. Pour une description du festival rendant compte de ces cadres, voir *infra*, chap.8.

²⁵⁶ Quatorze personnes travaillent toute l'année à l'organisation de ce festival. S'y ajoutent les stagiaires et les personnels embauchés pendant le festival, rémunérés (jurés, techniciens, musiciens, producteurs, vendeurs des stands, personnel de sécurité...) ou bénévoles (musiciens de la ville, hôtes, etc.).

comme responsable de ce nouveau projet : « Les personnes de Rudolstadt (*die Rudolstadter*) ont dit : “Ulli tu t’en charges” et il a répondu : “C’est d’accord, à condition que l’on fasse cela à trois *Länder*” » (*entretien réalisé le 18 janvier avec Franziska Weyrich*). Pourquoi cette condition ? D’une part, parce que cela permettait de localiser l’organisation de Creole ailleurs qu’à Rudolstadt et ainsi de dissocier ce nouveau projet des prix de musiques du monde existant depuis 1992 décernés dans le cadre du festival TFF (les prix Ruth²⁵⁷). Ulrich Doberenz considérait en outre comme plus plausible la tenue du festival Creole à Leipzig : une ville de plus grande taille dans laquelle il réside et travaille à l’année, où il pouvait aussi compter sur certains partenaires ainsi que sur sa fille Franziska. Enfin, il est apparu très vite à ces deux personnes qu’il leur fallait constituer un collectif associant des partenaires de plusieurs *Länder*, notamment pour collecter davantage de candidatures.

Nous avons commencé par chercher des partenaires soutenant notre travail puisque la session couvrait trois régions. Nous avons réussi à susciter l’enthousiasme de plusieurs personnes et à présent, nous sommes, je crois, huit dans le collectif de travail. (*ibid*)

Chaque partenaire a eu une fonction différente dans le cadre du projet Creole. Pour le TFF Rudolstadt, il s’agit d’une fonction de parrainage : pas question pour le personnel du TFF de participer à l’organisation de Creole, mais la réputation établie de ce festival déjà ancien permet de rejaillir sur le « jeune » projet Creole, par exemple pour convaincre les musiciens de participer :

Cela n’a pas été facile. Il fallait déjà faire comprendre que ce n’est pas n’importe quelle compétition. Il faut dire que ce sont des musiciens qui n’iraient pas spontanément candidater dans une compétition. Les *Weltmusiker*, ils ne font pas cela, c’est nouveau pour eux. Ce qui nous a aidé, c’était Rudolstadt, et le fait que Ulli les connaissait tous. Et puis, bien sûr aussi, les 2000 euros à gagner... (*ibid.*)

Pour la *Moritzbastei*, il s’agit d’une fonction de soutien logistique : l’association fournit la salle de concert et un personnel technique pour des frais modiques. Là encore, ce partenariat s’appuie sur des relations de longue date :

Cela fait longtemps que nous travaillons avec eux. Rick, celui qui fait la programmation, travaille aussi pour le festival de Rudolstadt et nous savions donc que nous pouvions très bien coopérer avec lui. (*ibid.*)

Les relations d’ « Ulli » permettent aussi assez vite de mobiliser deux autres acteurs locaux : le label Unicornio et l’agence pro Con, qui vont relayer l’annonce de candidatures

²⁵⁷ Les prix Ruth ne fonctionnent pas sur la base d’un appel à candidatures mais sont décernés à partir de nominations proposées par des experts du milieu de la *Weltmusik*. Dans la presse, on trouve différentes interprétations du lien entre le prix Ruth et le prix Creole : pour certains, le premier est le « grand frère » du second (*Leipziger Volkszeitung*, 28 octobre 2006). Pour d’autres, c’est un doublon inutile. Pour d’autres encore, ces deux prix répondent à des fonctions différentes : l’un récompense des artistes déjà connus, l’autre des groupes « nouveaux » (*Folker* 04/2006). Cf. infra, chap.4 sur les « prix de musiques du monde ».

auprès de leurs groupes. Enfin, dans la phase de recherche de subventions, Franziska et Ulli font d'autres rencontres qui vont alimenter le collectif des organisateurs : celle de Bettina Rössger, directrice du *Fonds Soziokultur* de Thuringe qui s'est engagée activement dans Creole en rédigeant avec Franziska et Ulli les projets de subvention et en gérant le budget du festival. Grâce à son intervention, les membres du réseau *Soziokultur* de Thuringe, notamment le *Moritzhof* (un centre socio-culturel installé à Magdebourg) puis les membres du réseau d'action pour la jeunesse en Saxe se sont joints au projet en participant à la recherche des groupes et en organisant des concerts pour les groupes gagnants. C'est ainsi que l'on en arrive à ce collectif composé de structures de nature et de fonctions diverses (cf. tableau). Mais sur le programme du festival Creole en revanche, les huit institutions sont mises sur le même plan sous la rubrique « *Ausrichter* » (organisateurs), sans différence de fonction et sans mention du rôle particulier qu'ont eu les membres du Löwenzahn Verlag²⁵⁸. C'est qu'il importe ici avant tout de montrer la dimension du collectif et la solidarité de toutes ces institutions unies autour d'une cause commune : « Creole ».

NOM	LOCALISATION	TYPE de STRUCTURE	ACTIVITES
Löwenzahn Verlag	Saxe – Leipzig	Agence privée	Production discographique
Moritzbastei	Saxe – Leipzig	Fondation pour la culture et la jeunesse	Organisation de concerts
Moritzhof	Saxe-Anhalt (Magdebourg)	Centre socio-culturel	Organisation d'événements, de débats, de projets d'éducation et d'intégration
TFF Rudolstadt	Thuringe (Rudolstadt)	Bureau de la Culture de la ville de Rudolstadt	Organisation du festival TFF
LAG Soziokultur Thüringen	Thuringe	Fédération régionale d'associations et de centres socio-culturels	Fédère les acteurs publics et privés œuvrant dans le domaine socio-culturel en Thuringe et représente leurs intérêts dans les médias et dans les commissions politiques.
LKJ Landesvereinigung kulturelle Kinder und Jugendbildung Sachsen	Saxe	Fédération régionale d'associations pour l'enfance et la jeunesse	Fédère les acteurs du <i>Land</i> Saxe-Anhalt œuvrant dans le domaine de l'éducation
Unicornio	Saxe (Liegau-Augustusbad)	Agence privée	Production des disques et des tournées de l'ensemble « Das Blaue Einhorn »
proCon	Saxe - Leipzig	Agence privée	Organisation d'événements.

Tableau 1. Composition du Trägerkreis Creole Mitteldeutschland

²⁵⁸ Ce fait serait impensable dans le cadre du Creole en Rhénanie-Westphalie par exemple : où Birgit Ellinghaus veille soigneusement à faire apparaître le nom et le logo d'alba Kultur sur tous les supports de communication du festival. Pas question non plus pour elle de « partager » l'organisation de Creole avec d'autres institutions, comme cela lui a été proposé en 2009 à la suite d'un conflit intervenu au sein du Trägerkreis : même si dans les faits, son activité se traduit tout comme dans d'autres régions par la mobilisation de multiples partenaires, elle distingue dans les programmes entre les fonctions d'organisateur (réservées à alba Kultur), celles de sponsors (Förderer) et celle de « partenaire médiatique » (Medienpartner).

Au delà de facteurs circonstanciels, cette configuration est révélatrice de certains aspects de la situation des régions de l'Est de l'Allemagne en matière de projets musicaux et de politique culturelle. Ici plus qu'ailleurs, les organisateurs doivent faire face à des incertitudes multiples :

- *pour la recherche de candidats* :

Nous en connaissons pas mal certes, mais la plupart viennent de Leipzig, ils sont une dizaine. Vraiment, cela n'a pas été facile. Deux semaines avant la fin de l'appel, nous n'avions que quatre dossiers. Et puis un jour avant la date-limite, le reste est arrivé : en tout 32 dossiers de candidature, c'est certes beaucoup moins qu'à Berlin...

- *pour la recherche de subventions*. Outre le fait que les budgets pour la culture sont moins importants dans ces *Länder* que dans les grandes villes et régions « capitales », il y avait aussi une difficulté structurelle tenant à l'organisation des financements de la politique culturelle en Allemagne. Ceux-ci sont gérés à une échelle municipale ou régionale (au niveau des *Länder*). Si le festival se passe à Leipzig, il est plus plausible de convaincre le ministère du *Land* de Saxe d'accorder une subvention, beaucoup moins en revanche de convaincre les partenaires financiers des autres régions qui estimeront ne pas profiter de cet événement localisé dans le *Land* de Saxe. En Thuringe, le fonds d'action socio-culturelle (*Fonds Soziokultur*) a accepté de verser une (maigre) subvention à condition que le prochain *Creole* ait lieu dans la région. En Saxe-Anhalt, le *Trägerkreis Creole Mitteldeutschland* a déposé un dossier qui n'a pas obtenu gain de cause en 2006 – en 2008, une subvention a été accordée à condition que la session suivante se passe en Saxe-Anhalt. Ces concurrences inter-régionales, outre qu'elles font peser des pressions sur la localisation du festival, rendent aussi difficile la *gestion du budget* : il faut recommencer à chaque fois la rédaction des demandes de subvention en s'adaptant aux cadres et aux critères variables d'une région à l'autre²⁵⁹, il faut aussi faire trois bilans (« *drei Abrechnungen* ») séparés, ce qui complique la gestion de l'équilibre entre les différents postes budgétaires²⁶⁰. Au final, le budget de la session *Creole Mitteldeutschland* était le plus faible de tous (environ 10000 euros au total) et n'a pas permis de financer le travail d'organisation – comme l'explique Franziska dans un

²⁵⁹ D'un *Land* à l'autre, la structure de financement varie : en Thuringe, les demandes de subvention sont centralisées par le Ministère de la culture (*Kultusministerium*), en Saxe par une fondation indépendante du ministère (une *Kulturstiftung*) qui agit au nom de celui-ci (*im öffentlichen Auftrag*), en Saxe-Anhalt par une succursale du ministère (*Landesverwaltungsamt*). Dans chacun de ces contextes, le montage du dossier *Creole* doit s'articuler à des structures, des cadres d'exposition (de 5 à 50 pages) et des partitions variables. Par exemple, dans le formulaire de demande de subvention en Saxe, il faut cocher la case « musique » ou « socio-culture » alors que le formulaire de Thuringe ne prévoit pas de différenciation. Franziska a choisi la deuxième catégorie sur le conseil d'Andreas Freudenberg (entretien du 18 janvier 2007), qui pensait à juste titre que le *Fonds Soziokultur*, destiné à des projets à caractère « local et participatif » (Source : site de la *Kulturstiftung Sachsen*, <http://www.kdfs.de/>) financerait plus facilement le projet que le *Fonds Musik*, qui finance en majorité des projets de musique savante occidentale.

²⁶⁰ Lors d'un second entretien réalisé deux ans plus tard (7 avril 2009) avec Franziska, celle-ci me fait part de son regret de n'être toujours pas parvenue à « réunir les trois ministères autour d'une table » (« *alle Ministerien an einen Tisch holen* »).

entretien accordé à la *Leipziger Volkszeitung*²⁶¹, elle et Ulli ont dû mettre leur travail au compte de la rubrique « idéalisme ».

- *l'organisation des présélections*. Comme il n'était pas possible de rémunérer un jury indépendant, ce sont les membres du collectif local qui se sont chargés eux-mêmes de la sélection :

C'est le groupe de travail qui s'en est chargé. Nous étions sept [...] quelqu'un de la fédération *Soziokultur* de Saxe, qui est lui-même musicien – certes classique, mais nous pensions que ce ne serait pas si mal d'avoir quelqu'un venant d'un autre secteur, qui puisse évaluer l'aspect musical. Il y avait Rick de la *Moritzbastei*, qui organise beaucoup d'événements avec de la *Weltmusik* et qui pouvait donc bien apprécier ce qui passe bien ou non. Il y avait un autre musicien et puis Ulli, qui est lui aussi musicien – il a une double vie : la maison de disques et Rudolstadt. Il y avait deux représentants du *Moritzhof* de Magdebourg, un centre socio-culturel de Saxe-Anhalt.

- *la recherche de partenaires médiatiques* :

Nous avons réussi à obtenir le soutien de la radio MDR, mais ils ne nous donnent pas d'argent. Ils mettent déjà beaucoup d'argent dans le festival de Rudolstadt... Il y a un journaliste de la *Leipziger Zeitung* qui a accepté de couvrir Creole. Mais le journal ne voulait rien sur le festival lui-même. Ils ont fait des portraits d'Ulli et de moi. C'est bien pour la publicité mais j'aurais bien aimé avoir quelque chose de spécifique sur Creole. Avec Rudolstadt, c'est tout aussi difficile bien que ce soit un grand festival qui attire près de 70 000 spectateurs [chiffres du TFF 2006]. Le *Spiegel*, le *Stern* n'en parlent pas. Il y a toujours quelque chose dans le *Folker* mais sinon... C'est la même chose qu'avec les sponsors. Je ne sais pas, peut-être que la *Weltmusik* donne l'impression que les personnes intéressées n'ont pas d'argent, ou que cela ne vaut pas la peine d'en parler. Et pourtant, les auditeurs achètent tellement de CD. A Rudolstadt, ils dépensent tellement d'argent pour acheter des masses de CD, c'est incroyable !

Le fait que Franziska et d'autres²⁶² soulignent les incertitudes pesant sur le projet Creole dans la région *Mitteldeutschland* ne veut pas dire qu'il n'y ait pas eu d'incertitudes ailleurs. Ce cas ne fait que souligner de manière plus saillante certains aspects valant plus généralement pour l'organisation de festivals de musiques du monde en Allemagne : la relative précarité des conditions de travail au sein d'un festival, la mauvaise réputation dont bénéficie la catégorie de *Weltmusik* dans les médias, la relative marginalité de ce genre et sa dépendance vis-à-vis du secteur de financement de la *Soziokultur*. Il demeure que les incertitudes sont ici beaucoup plus fortes qu'ailleurs. D'une part, l'environnement des ressources y est moins favorable : dans les *Länder* d'ex Allemagne de l'Est, l'importation de la « socio-culture » est récente²⁶³ (même si celle-ci a réinvesti des structures plus anciennes de

²⁶¹ « Keine blutjungen Newcomer », *Leipziger Volkszeitung*, 18 janvier 2007.

²⁶² Andreas Freudenberg (entretien du 28 janvier 2009) ou Birgit Ellingaus (lors de discussions).

²⁶³ Voir l'article de Bernd Wagner « Soziokultur West – Soziokultur Ost » paru dans la revue *Politik und Zeitgeschichte* (B11/2001), disponible sur le site de la BPB (www.bpb.de/publikationen/WTEV3Z,0,0).

la RDA comme les organismes de jeunesse) et il n'existe pas de réseau interculturel aussi établi qu'en Allemagne de l'Ouest. S'y ajoute l'isolement du label *Löwenzahn Verlag* à l'égard de ces réseaux d'action culturelle : spécialisé dans la vente de disques et la promotion de groupes, le label n'était au départ pas relié à ces réseaux – Franziska et Ulli n'avaient par exemple jamais eu à rédiger de projet de subvention avant Creole²⁶⁴. Les difficultés des organisateurs locaux tiennent donc aussi à un décalage plus général entre le monde de la *Weltmusik*, constitué en majorité par des acteurs du secteur privé et celui des structures publiques dispensatrices de subventions – même s'il peut exister des passerelles, notamment pour l'organisation de festivals²⁶⁵. Ce décalage n'est pas ressenti en termes seulement négatifs par les représentants de l'action privée. Pour Birgit Ellinghaus (alba Kultur Cologne), qui a commencé sa carrière en travaillant dans des centres socio-culturels, il n'est pas question de retourner dans le public : la structure de l'agence alba Kultur lui permet de préserver son « indépendance » (cf. *infra*, chap. 3). Quant à Ulrich Doberenz, même s'il travaille dans des conditions moins privilégiées, il ne renoncerait lui non plus pas à sa position. Ainsi qu'il le disait (lors d'une discussion privée) à l'occasion d'une rencontre professionnelle qui avait lieu à Berlin en mai 2011 (le « Creole Branchentreff C/bra »), il y a en effet selon lui deux manières opposées de concevoir le métier de médiateur culturel : d'un côté la conception des « fonctionnaires d'état » qui ont un salaire fixe, bénéficient d'une certaine sécurité sur le plan professionnel (même s'ils n'obtiennent de subventions pour un festival, ils seront de toute manière rémunérés pour leur travail) et qui travaillent « chacun pour soi » sans avoir besoin de créer de nouvelles structures. D'un autre côté, il y a les travailleurs indépendants (*Freiberufler*) qui prennent davantage de risques et doivent faire preuve de créativité pour s'en sortir. Cette valorisation de l'action privée qu'il partage avec Birgit Ellinghaus se traduit toutefois par des démarches différentes : dans son cas, il s'agit de miser sur « l'esprit de solidarité » et sur l'échange de bons services entre pairs (entre « *Weltmusiker* »²⁶⁶) – dans celui de Birgit Ellinghaus, il s'agit surtout de préserver une « indépendance » d'action quitte à engager plus de frais (location de la salle, partenariats payants, rémunération d'experts etc.).

²⁶⁴ Cf. entretien avec Franziska Weyrich, 18 janvier 2007 : « Il y a eu certaines choses nouvelles, comme le fait de déposer des projets de subvention : ce n'est pas Ulli qui s'en charge pour Rudolstadt, mais quelqu'un d'autre... » (*ibid*)

²⁶⁵ Le cas du TFF Rudolstadt est à cet égard significatif : créé par une structure municipale avec des subventions du Ministère de la Culture de RDA, il a été géré après la réunification par une association qui a bénéficié des subventions de la ville et du *Land*. Aujourd'hui, sa gestion incombe à la ville de Rudolstadt et sa programmation à une équipe réunissant des acteurs de diverses structures privées. Sur le plan économique, il est aujourd'hui quasiment indépendant des subventions de la ville et fonctionne surtout grâce à la vente des billets et la location des stands.

²⁶⁶ Soit les personnes du milieu de la *Weltmusik* qui cumulent souvent plusieurs activités en tant que musiciens, journalistes, producteurs, organisateurs de festival. Sur le cas d'Ulrich Doberenz, voir le portrait au chap. 3.

Pour résumer, la configuration du *Trägerkreis Creole Mitteldeutschland* permet donc de remédier à l'isolement dans lequel se trouve l'agence *Löwenzahn* vis-à-vis des institutions publiques. Elle permet aussi de mutualiser les efforts en misant sur une logique du don ou du troc plutôt que sur un simple principe de concurrence. Enfin, elle se comprend par référence à cette valeur de « solidarité » chère à Ulrich Doberenz : qui pense que dans un contexte de ressources raréfiées, « mieux vaut agir ensemble plutôt que les uns contre les autres » (Creole Branchentreff, mai 2011). A cela s'ajoute le projet a effectivement « pris » : les partenaires, explique Franziska, se sont ralliés « avec enthousiasme » (cf. *supra*) – et on peut les comprendre si on se souvient des raisons évoquées par les partenaires du projet Creole : il y va de la « découverte » d'une scène locale méconnue, de l'intérêt des musiciens, de la fierté de participer à un projet d'ampleur fédéral.

Cette configuration n'est pas seulement un moyen pour arriver à cette fin visée par tous les partenaires du projet Creole : que le festival ait lieu dans leur région. Elle a aussi des conséquences sur la manière dont se déroule l'événement qui tiennent à la nature des relations qui lient les membres du *Trägerkreis Creole Mitteldeutschland*, très différentes des relations que peuvent entretenir par exemple entre eux les membres du collectif fédéral (cf. *infra*, chap. 3). Ici, la plupart se connaissent de longue date. Ils sont liés par des relations à la fois professionnelles et personnelles, filiales et/ou amicales. C'est la prégnance de ces relations personnelles qui a justifié pour Franziska de s'engager dans ce travail de manière bénévole – ce qui est fréquent dans le cadre d'un festival associatif mais ne va pas de soi dans le cadre d'une agence privée. Une autre répercussion s'est traduite par le fait que les différentes places occupées au sein de la compétition (organisateur / jurés / candidats) n'étaient pas aussi clairement distinguées que dans d'autres régions.²⁶⁷ Il y a eu des interférences multiples, entre :

- les fonctions *d'organisateur / de juré* : les membres du *Trägerkreis* ont constitué le jury de présélection du festival – alors que partout ailleurs, ces deux fonction étaient dissociées de manière à garantir « l'indépendance » du jury.

- *d'organisateur / de candidat* : Ulrich et Franziska, outre qu'ils étaient organisateurs et membres du jury de présélection, ont aussi porté la candidature d'un groupe dont ils assurent la promotion dans le cadre du *Löwenzahn Verlag*, Ulman. Ils connaissaient également les musiciens de l'ensemble *Neun Welten* dans lequel jouait Anja Hövelmann, une employée de

²⁶⁷ Ce fait, s'il ne pose pas de problème dans le cadre d'un festival associatif (où l'on conçoit qu'une même personne puisse être à la fois musicien, organisateur et programmeur), pose davantage de difficultés dans le cadre d'une compétition.

l'agence Löwenzahn (qui a aussi participé à l'organisation du festival). Enfin, d'autres membres du comité organisateur étaient liés à des groupes candidats en tant que *manager* ou musicien (comme Andreas Zöllner, membre de l'ensemble Blaue Einhorn et directeur du label Unicornio).

- *de juré / candidat* : pour le comité de présélection, composé des membres du collectif organisateur dont plusieurs étaient en relation avec des candidats (cf. *supra*). Dans le jury de la compétition publique, deux personnes étaient directement liées à des musiciens candidats (en tant que *manager*).

Une dernière anecdote illustre cette flexibilité de rôles. Ulrich Doberenz, directeur du festival, ne s'est pas porté candidat mais il a pris l'initiative d'offrir un concert à la toute fin du festival (au moment où le jury délibérait) avec les musiciens de son groupe *Die Sieben Leben*, qui faisaient partie dans les années 1970 d'un célèbre ensemble de chanson allemande, les « Folkländer »²⁶⁸. Cet échange de rôles ne pose pas de problème au regard des normes de fonctionnement d'une compétition (il intervient en tant que musicien et non musicien candidat). Mais c'est un net signe de la volonté des organisateurs d'envisager le festival comme une affaire de « solidarité » et non de concurrence – de mettre en avant une logique du don plutôt que de compétition²⁶⁹.

Ces interférences peuvent apparaître comme contradictoires avec les normes de fonctionnement d'une compétition (au sens où celle-ci requiert en théorie l'indépendance des différentes parties), mais elles sont compréhensibles si l'on tient compte de l'environnement de ressources restreint dans lequel évoluent les organisateurs de ce festival : un petit monde dont les acteurs locaux sont en nombre réduit et où il est difficile de dissocier des relations d'ordre professionnel et personnel. Ce localisme ne constitue d'ailleurs pas un cas isolé. Dans d'autres régions, les partenaires institutionnels ont par exemple négocié une place dans le jury contre leur engagement²⁷⁰. L'idéal d'un « jury indépendant »²⁷¹ n'est en somme pas toujours évident à réaliser et il peut entrer en contradiction avec des logiques de partenariat locales.

²⁶⁸ Cf. chap. 3, portrait d'Ulrich Doberenz.

²⁶⁹ Situation que l'on peut rapprocher d'autres anecdotes : à Stuttgart, à la fin du *Creole Bade-Wurtemberg*, ce sont deux membres du jury, Büdi Siebert et Zelia Fonseca qui montent sur scène avec leurs instruments et improvisent un petit conte musical sur les origines de la musique. A Dortmund en mai 2007, à la fin de la finale, c'est Chiwoniso Maraire, membre du jury, qui rejoindra une *jam session* à laquelle participent des musiciens candidats. Par là, les jurés manifestent leur solidarité à l'égard des musiciens et contrebalancent les effets des verdicts.

²⁷⁰ Cf. *supra* entretien avec Chérif Khaznadar. A Berlin, les organisateurs ont dû inclure dans le jury deux journalistes des radios partenaires, Tobias Maier (Radio Multikulti) et Hanni Bode (RBB Kultur).

²⁷¹ Une des personnes du collectif fédéral qui défend avec le plus de véhémence ce principe d'indépendance est Birgit Ellinghaus (alba Kultur) qui a pris le parti de n'inviter dans ses jurys que des personnes extérieures à la région rhénane (pour les sessions régionales) et même à l'Allemagne (pour le jury de la finale à Dortmund). Cette dernière option a été critiquée par d'autres membres du *Trägerkreis* (« ils ne connaissent pas la situation allemande ») et n'a plus été réitérée par la suite.

Venons en à présent aux performances musicales : les cas qui ont retenu mon attention au moment de l'enquête et ceux qui ont fait débat parmi les spectateurs et jurés. Comme à Berlin et Hanovre, j'ai réalisé ici des entretiens avec les musiciens de tous les groupes présents (ceux qui ont passé la phase de présélection) et pu consulter les dossiers de candidature des groupes non retenus.

Le 16 janvier, je retrouve les musiciens Rada Synergica dans leur local de répétition, j'observe leurs préparatifs, leurs débats, leurs hésitations. Ils me demandent mon avis : faut-il plutôt choisir ce morceau ou celui-ci ? Raccourcir ou allonger ? Est-il grave de dépasser le temps imparti ?

Le 17, Moritzbastei. Entretien avec Jan du groupe Brandan [cf. *encadré*]. Nous parlons du fonctionnement de la compétition, des « identités allemandes » et « européennes », des accointances entre les jurés et candidats. Jan, étudiant en *Kulturwissenschaften*, analyse les ressorts de la compétition Creole. Après l'entretien qu'il a identifié d'emblée comme un « entretien qualitatif », il me signale un « fait intéressant pour mon travail » : à savoir que le festival est financé par le *Soziokulturfonds* (et non par un fonds pour la culture). Je vais ensuite à la répétition du groupe Brandan. Dernier filage, mises au point avec chronomètre. On me demande s'il est grave de dépasser, je réponds que cela dépend des jurys. Le saxophoniste connaît le joueur de sitar d'Indigo (participant au Creole Basse Saxe et Brême) qui lui a dit qu'ils ont eu des concerts grâce au prix Creole. Ici, tous sont sûrs qu'Ulman et Das Blaue Einhorn vont gagner. Jan me donne leur CD : « *Ich zôch mir einen valken* » (le titre est tiré d'un poème médiéval. Les Allemands d'aujourd'hui comprendront-ils le texte ?). La chanteuse a étudié la littérature anglaise, elle chante aussi en irlandais ancien et en anglais ancien. Sur la couverture du CD figurent des remerciements aux professeurs de Leipzig « sans qui le CD n'aurait pas été possible ».

Les entretiens que j'effectue à Leipzig rendent perceptible un glissement dans la position que j'occupe aux yeux des participants de la compétition Creole. Les musiciens que j'interroge me rendent désormais la pareille en m'interrogeant sur les critères des jurés, sur le déroulement des autres compétitions, sur la définition de la *Weltmusik*. Il arrive aussi fréquemment que je partage avec eux une appartenance au champ universitaire ce qui oriente nos discussions vers certains aspects : ainsi avec Jan, qui choisit assez vite de me parler de la « construction » de la catégorie *Weltmusik* et dont le parcours universitaire est également perceptible dans la manière dont il présente les pratiques musicales du groupe Brandan. Ou encore avec Anja (musicienne de l'ensemble Neun Welten), qui a rédigé son mémoire de master sur la place de la « *Weltmusik* » et de la « Folk » dans le marché de la musique (cf. *infra*, chap. 4).

Brandan: « La poésie du Moyen-Age rencontre le classique-jazz-folk-rock »

Juliane Weinelt : chant, flûte traversière - Juliane Rotter : violoncelle, Jan Oelmann : alto, guitare, bouzouki, chant - Jens Lübeck : Saxofon, flûte traversière, clarinette - Kerstin Braun : percussions, oud, tambourin, Reiner Bolik : contrebasse.



Brandan à la Moritzbastei. Foto: Matthias Weyrich

L'ensemble Brandan tel qu'il se présente dans son dossier de candidature :

L'ensemble Brandan tient son nom d'une figure mythologique de voyageur qui a parcouru l'Europe des premiers temps chrétiens. Nous voudrions vous inviter à un voyage musical et culturel, entre passé et présent, vers les origines de l'identité européenne mais aussi un voyage contemporain entre les cultures d'Europe et du monde qui, hier comme aujourd'hui, sont reliées de manière presque magique.

Notre voyage, conçu au départ comme un voyage vers les origines, nous a menés vers la constatation surprenante qu'il n'y a pas d'origine : ni nationale, ni même européenne. Car l'Europe est depuis les temps les plus anciens un lieu hybride où les cultures se mélangent et où la créativité jaillit de ce mélange. Brandan met en musique des poésies du Moyen-Âge reliées à notre présent post-moderne par le fait qu'elles franchissent des frontières : par exemple les cantigas d'amigo, [...] autrefois considérées comme des expressions d'une culture galicienne authentique et dont on a cherché à déduire une « âme du peuple ». Lorsqu'on y regarde de plus près, il s'avère que ces chants sont reliés à la tradition des *jarchas* (poèmes mozarabes) et à certaines formes de poésie des troubadours occitans. [...]

Que peuvent nous dire ces textes venus d'un temps qui nous semble tellement éloigné du nôtre ? Quel intérêt y a-t-il à les reprendre aujourd'hui ? Cet intérêt tient selon nous d'abord à leur transculturalité quasi-évidente, une évidence qui nous semble manquer cruellement dans les débats sur le « modèle culturel » (*Leitkultur*) allemand. Ce qui nous mène à la question suivante : comment les mettre en musique au XXème siècle ? La seule réponse possible : de manière transculturelle. Notre objectif est donc de chercher les signifiants de cette transculturalité à tous les niveaux [...] c'est pour cette raison que Brandan réunit des musiciens de scènes très différentes, interprétant des musiques dont l'origine se trouve aux quatre coins du globe. Qu'en sortira-t-il ? Un tango-beowulf²⁷², du bluegrass à la Wotan, un rap courtois (*Minne-Rap*) ou bien... le poète Kürenberg, préservé d'une utilisation nationale ? (*Texte rédigé par Jan Oellman en septembre 2006.*)

²⁷² Le *beowulf* est un poème épique de la littérature anglo-saxonne, probablement composé entre la première moitié du VIIe siècle et la fin du Xe siècle (Source : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Beowulf>).

Entretien avec Jan Oellman, de l'ensemble Brandan (17 janvier 2007)

TBL – Comment avez vous appris l'existence de Creole?

Jan – Nous lisons le *Folker*, bien entendu, ne serait-ce que pour trouver des informations pour vendre nos concerts [...] Avant il y avait les prix Ruth mais pour ces prix, il faut être nominé par les « gourous » de la *Weltmusik* alors que pour Creole, on peut se porter candidat volontairement. Nous avons eu la bonne surprise d'être sélectionnés. C'est que nous ne jouons pas ensemble depuis longtemps. Nous avons commencé à répéter depuis un an puis on nous a invités à jouer pour une inauguration d'exposition, dans un festival, puis un club. Les autres concerts n'étaient pas payés, c'était pour s'entraîner.

TBL – Est-ce que vous décrivez votre musique comme de la « *Weltmusik* » ?

Jan – Je crois bien que cela en est. Nous ne représentons pas que des identités allemandes mais des cultures européennes : des traditions épiques (comme les *Nibelungen*) qui se sont répandues dans toute l'Europe, et nous le faisons en langue originale. Mais la *Weltmusik*, de toute manière, c'est toute forme de musique populaire. C'est aussi un argument de vente, une construction. [...]

TBL – Vous êtes tous de Leipzig ?

Jan – Une musicienne vient de Thuringe, une autre de Bavière. Ma mère est originaire de Finlande, mais j'ai grandi en Allemagne. Dans l'ensemble, notre groupe est plutôt régional. Il n'y a pas de musicien arabe, malheureusement pas. [...] Je joue le *bouzouki* parce qu'il y a un lien entre cet instrument et la musique celte. L'instrument vient de Grèce mais dans la musique celte, il y a aussi une sorte de *bouzouki*, qui a été intégré (*hat sich eingebürgert*) dans le répertoire. J'ai aussi beaucoup voyagé : au Canada, où j'ai fait du *bluegrass*, en Espagne où j'ai tourné pendant un an avec un groupe de Galice dans lequel je faisais de la *gaita* [cornemuse]. De cette manière, on rassemble des sources d'inspiration musicales, que l'on ne peut toutefois pas copier telles quelles parce qu'on se trouve tout de suite pris dans des polémiques sur l'authenticité. Pour cette raison, nous prenons des éléments d'ici et là et nous en faisons notre propre musique. Cela rend la musique particulièrement intéressante sur un plan musical. Mais notre but est aussi en même temps de faire une musique *pop*, c'est-à-dire une musique qui plaît aux gens. Pour réaliser cet objectif, nous nous orientons en fonction de nos propres préférences [...].

[Nous parlons ensuite des règles de la compétition, des choix qu'ils ont fait pour ce concert, des autres compétitions régionales]

TBL – Bien, je crois que je n'ai plus de question...

Jan – Attends, je peux encore te raconter quelque chose qui pourrait t'intéresser. Mais c'est plutôt quelque chose sous le manteau (*unter der Hand*). Le jury d'ici est composé exclusivement de personnes qui, disons, ont un certain intérêt à voir gagner certains groupes [...] Tout est un peu emmêlé (*es ist ein bißchen verquickt*)...

Un autre aspect contribuant à définir ma position au sein de mes interlocuteurs est mon origine française. De même que Franziska en est assez vite venue à m'interroger sur la situation de la *Weltmusik* en France, de même Paul, chanteur du groupe *Das Blaue Einhorn* (« La licorne bleue »), en vient assez vite à me parler de chanson française :

TBL – Comment décrivez-vous votre musique ?

Paul – Des rêves qui serpentent (*Traum mit Schlangen*). Des chansons du folklore de la jungle des villes (*Folklore aus dem Dickicht der Städte*). De la musique qui n'est pas vraiment de la musique savante (*Kunstmusik*) mais pas non plus de la pop. Qui est citadine, pas rurale : comme le tango, le fado, le klezmer. Même si l'on connaît l'auteur, c'est en quelque sorte devenu du folklore. Les chansons en font aussi partie : par exemple je me suis risqué à reprendre Jacques Brel, bien que je ne parle pas français...

TBL – Jacques Brel ? Quelles chansons ?

Paul – « L'ivrogne » – mais je l'ai adaptée en allemand. En français, cela aurait été un blasphème ou une forme d'hybris. J'ai intégré quelques passages en français parce que tout ne pouvait pas être transposé (*übertragen*). Il y a aussi certains passages en allemand que j'ai laissés tels quels dans la traduction, sans chercher à les recréer (*nachdichten*) : parce que lorsque l'on essaie de trouver le rythme et la rime dans la musique alors que l'on travaille avec deux langues complètement différentes, cela se solde par beaucoup de pertes [...]. Avec Andreas, nous faisons un spectacle de théâtre et nous avons repris la chanson « J'arrive ! » presque exclusivement en allemand, mais en essayant de transmettre au public allemand les histoires que cela contient²⁷³. C'est pour cela que nous avons joué jusqu'ici seulement en Allemagne. Si je devais chanter cela en France, ce serait l'angoisse !



Ill. 4 L'ensemble *Das Blaue Einhorn*

Les concerts du festival Creole Mitteldeutschland 2006 ont lieu à la Moritzbastei, un lieu géré par une association de jeunesse et fréquenté par un public d'étudiants. A l'étage se trouve un grand café géré par une structure privée ainsi qu'une salle de concert dans laquelle a lieu, le même soir, une compétition de pop-rock. Les concerts du Creole Mitteldeutschland ont lieu à l'étage en dessous, dans une petite cave voûtée sans chaises – le lieu aurait plu à Benjie, le chanteur de ragga de Hanovre qui regrettait de ne pas jouer devant un public debout, il aurait aussi plu à Marta, la chanteuse de flamenco de Berlin qui trouvait la scène de l'Atelier des Cultures « froide » comparée aux « clubs alternatifs » de Berlin. Les musiciens

²⁷³ Le lecteur pourra trouver sur Youtube de nombreux autres exemples des stratégies de traduction que met en oeuvre Das Blaue Einhorn pour transposer les compositions de Jacques Brel (« Ne me quitte pas », « On n'oublie rien »), un poème de Yunus Emre (« Severim ben seni »), une chanson serbe (« Aide Jano ») et d'autres.

bénéficient en outre d'un avantage par rapport aux candidats d'autres régions : ils ont le droit de jouer 30 minutes (au lieu de 20 ailleurs).

Parmi les candidats de ce festival, deux font l'unanimité parmi les jurés : Maramme, un ensemble « aux frontières de la musique de la renaissance, du baroque, et du folk italien » (texte du programme) qui interprète dans un style très théâtral des chansons en italien en intercalant des récits en allemand, et en jouant sur les représentations stéréotypées du caractère italien (bavard, séducteur, passionné, macho)²⁷⁴ et celui d'Ulman, un ensemble issu d'une famille célèbre de musiciens *folk* en Allemagne, qui crée « une nouvelle musique *roots* d'Allemagne » en imitant les *solis* d'un guitariste hard-rock et les beats d'un club techno avec des instruments ordinairement associés à des répertoires populaires (vieille à roue, accordéon, violon, et une caisse claire bricolée avec des matériaux de récupération). Mais c'est surtout le cas « Das Blaue Einhorn » qui retient mon attention – et suscite ma fascination, alimentée par ce que j'ai pu lire dans le programme (qui annonce des « chansons de la jungle des villes », « entre conte et réalité »), le dossier de candidature (pourvu d'une longue liste de dates et de CD ainsi que de nombreux articles de presse), et par l'entretien que j'ai réalisé avec Paul, le chanteur charismatique autour duquel s'est construite la mythologie du groupe. La prestation du groupe, qui interprète une série de chansons de divers répertoires avec un jeu théâtral et musical appuyé (voire outré, diront certains spectateurs), recueille de longs applaudissements et alimente les pronostics en faveur de ce groupe (« ils sont très forts, et très connus, c'est sûr qu'ils vont gagner », m'avait déjà dit une musicienne de Brandan). Le jour suivant, ce cas occupe la majeure partie des discussions parmi les jurés et organisateurs. Les divergences d'opinion sont fortes : certains pensent qu'ils méritent de gagner, comme Darek Roncoszek (alba Kultur) qui est ici membre du jury et a découvert (comme moi) pour la première fois ce groupe. En revanche, Ulrich Doberenz et Bernhard Hanneken (co-directeurs du festival TFF) qui connaissent déjà ce groupe depuis 20 ans, ont une autre opinion : « on les connaît déjà », « ils ont même remporté un Ruth dans les années 1990 ». Ce n'est pas le bon groupe pour « nous représenter à Dortmund » (à la compétition fédérale) : « impossible de les faire jouer à l'étranger » et puis ils « n'en ont pas besoin, ils ont déjà trois ou quatre concerts par semaine ». Finalement, le jury – que Ulrich a beaucoup influencé en intervenant directement dans les délibérations – choisit trois autres groupes : Maramme, Ulman et Niniwe. Ce n'est pas la première fois qu'un de mes groupes préférés perd. Du coup, je commence à m'interroger sur « ma conception des musiques du monde » et de la musique :

²⁷⁴ Cf. *infra*, chap. 8 pour une description de la performance de cet ensemble lors de la finale de Creole en 2007.

Plus les compétitions se succèdent, plus je prends conscience de ma conception des musiques du monde : une conception sentimentale qui fait que je n'aime pas trop Jacaranda ou Niniwe parce que c'est trop « propre » et « froid », que je n'aime pas Nomad Sound System parce cela me semble superficiel, que j'aime bien Das Blaue Einhorn, Trillke Trio, Ayassa [Creole Basse Saxe], Romenca ou Bernard Mayo [Creole Berlin et Brandebourg] parce que je trouve cela plus « vivant ». [...] Cette vision serait-elle incompatible avec les critères des « professionnels » ? Faut-il opposer, comme le fait Bernard Mayo, les musiques plus « naturelles » (« la musique africaine » avec « ses imperfections », ses « imprévus »...) et les performances bien cadrées, « lisses » ?

Ces oppositions (naturel / sophistiqué, chaud / froid, parfait / imperfections, cadré / imprévu, lisse/ avec du relief) qui surgissent dans mon carnet – et dans de multiples discussions entre amateurs – ne peuvent pas être considérées comme objectives (relatives aux propriétés des objets musicaux). Deux personnes ne placeront pas les mêmes cas du même côté. Ce qu'un auditeur ressent parfois comme plus « naturel » ou « improvisé » n'est pas pour autant moins « cadré » qu'une autre performance musicale²⁷⁵. La performance des musiciens de l'ensemble *Das Blaue Einhorn*, qui revendique l'appellation de « folklore » et une liberté à l'égard des normes de jeu ayant cours dans la musique savante, manifeste en même temps une maîtrise d'autres cadres : ceux du théâtre et du cabaret musical auxquels s'ajoutent des références venant de différents répertoires de chanson, qui alimentent une intertextualité et un jeu sur les traductions. Elle fait ainsi jouer de manière simultanée plusieurs codes régissant les divers cadres enchâssés dans la performance : régissant le type de situation (un concert), le(s) genre(s), les œuvres ou textes cités etc. Les différences d'appréciation sur ce cas peuvent alors s'expliquer par les dispositions diverses des spectateurs à identifier et apprécier ces différentes strates²⁷⁶ : par exemple, le fait que je connaisse la chanson de Jacques Brel joue un rôle dans mon appréciation de cette version allemande. En outre, un différentiel apparaît ici entre ceux qui découvrent « Das Blaue Einhorn » pour la première fois (ce sont pour la plupart des spectateurs venus d'autres régions) et ceux qui le connaissent depuis (trop) longtemps.

Après le cas du Creole Berlin et Brandebourg 2006, les trois autres sessions de la compétition Creole que nous venons de parcourir nous amènent à prendre en considération différentes facettes des localités dans lesquelles prennent place ces événements : des entités administratives (municipalités, *Länder*), des opérateurs institutionnels, des lieux de concert aux architectures variées, des réseaux d'action locale, des espaces et des configurations socio-

²⁷⁵ Voir sur ce point les recherches sur l'improvisation effectuées dans une perspective ethnométhologique : Sudnow 1978, Laborde 2007 et l'introduction au numéro de la revue *Tracés* (Bachir-Loopuyt et al. 2010).

²⁷⁶ Sur « l'identité stratifiée » des œuvres d'art, voir Schaeffer 1998, p. 33 et *infra*, chapitre 8.

politiques qui ne déterminent pas le contenu des événements mais contribuent à chaque fois à dessiner un environnement de ressources spécifique. Mais pouvons-nous à partir de l'observation de ces événements territorialisés comparer les lieux ou les régions d'Allemagne ?

Bavière, Bade-Wurtemberg, Hesse... comparer les festivals *Creole* ?

De facto, la collecte ethnographique procède par comparaisons. Dès la première session sur laquelle j'effectue une enquête, à Berlin, je mets en relation ce que j'observe avec ce que je connais de la scène musicale berlinoise – par exemple avec les multiples versions d'une « musique turque » rencontrées au fil de ma précédente enquête, que je ne retrouve pas dans ce festival. Observant ensuite les autres sessions de la compétition, je confronte ce que j'observe aux expériences passées : je compare les séances de « balance » à Berlin et à Hanovre, les « délibérations des jurys », les villes (métropoles / capitales régionales), les sites des festivals (centre / périphérie), les salles de concert (théâtre / salle polyvalente / petite cave voûtée), les conditions d'organisation de festival (plus ou moins « privilégiées » ou « défavorisées » d'une région à l'autre), les appréciations produites sur chaque festival (« le niveau est meilleur ici qu'ailleurs », la « scène est moins variée », etc.), les performances musicales (tellement variable que cela rend difficile une comparaison globale, cf. *supra* sur le Creole Rhénanie-Westphalie). Mon observation de la manifestation Creole ne consiste pas en une simple somme d'observations prélevées sur les différents lieux de la compétition, mais elle prend forme sur la base d'une continuité d'expérience qui me permet de mettre en relation les différentes sessions de la compétition. Du même coup, ces observations ne s'articulent pas non plus à un cadre de comparaison constant.

De cette variabilité qui m'a causé au départ quelques inquiétudes méthodologiques, je me suis finalement accommodée en considérant qu'elle constituait une nécessité découlant d'une approche située des événements²⁷⁷. Ce qui ne signifie pas que l'on ne puisse pas procéder à des comparaisons mais que celles-ci ne portent toujours que sur certains aspects. Et notamment, certains aspects plus plausibles que d'autres : ainsi lorsque les journalistes s'interrogent sur les spécificités d'une « scène musicale », lorsque les jurés ou les commentateurs de l'événement se mettent en quête d'une musique populaire « locale » ou

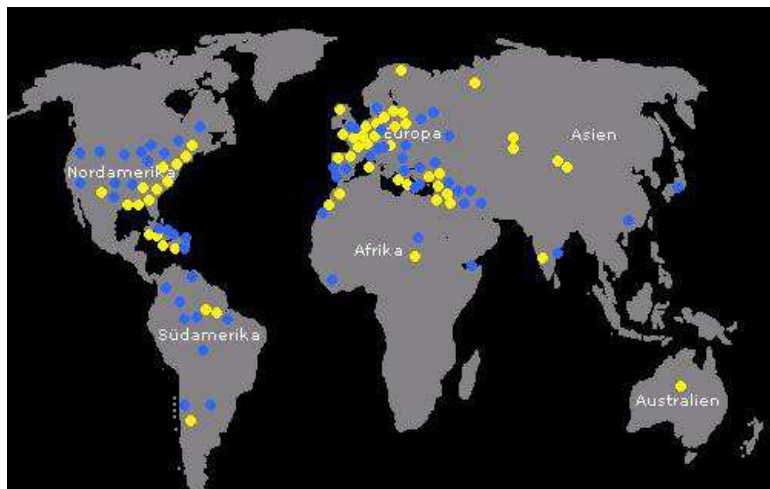
²⁷⁷ Cf. Fornel/ Quéré 1999. C'est que mon objectif n'est pas une comparaison des sessions Creole entre elles mais plutôt de montrer comment Creole advient dans chaque région en croisant différentes perspectives (Werner / Zimmermann 2003) et sans gommer les aspects difficilement commensurables de ces observations : la singularité de chaque lieu de concert, la résistance qu'imposent les « cas » à des classifications etc. Sur le problème de la comparaison, voir également Détiéne 1997.

lorsque les organisateurs soucieux d'équité comparent les décisions des jurés d'une région à l'autre²⁷⁸, alors que d'autres aspects ne font pas l'objet de comparaisons – qu'il s'agisse de récurrences (comme l'amplification des concerts, l'implication des instances de la socio-culture, etc.) ou de différences (travailler ou non avec les *Musikhochschulen* par exemple).

Prenons la question des spécificités musicales régionales, qui occupe beaucoup l'attention des organisateurs, des journalistes et parfois aussi des jurés de la compétition *Creole*. Peut-on dégager, à partir de l'observation des compétitions, des particularités de chaque « scène régionale » ? Le problème de ce type de questionnement est qu'il infère un type de réponse. Pour décrire de manière globale la scène musicale d'une région, il faut procéder par classifications, délimiter des sous-catégories de « la musique » : en postulant donc que celle-ci constitue un invariant partagé et en distinguant (comme il est de coutume dans les guides de *world music* aussi bien que dans des encyclopédies de musique²⁷⁹) des aires géographiques, des styles et des époques.

Peut-on classer les musiques du monde d'Allemagne ? Expertises et modes de construction d'un savoir sur la musique.

Fin juin 2007. Au retour de la finale de Dortmund, François Besignor, journaliste français qui a fait partie du jury de la finale de *Creole*, me demande des informations sur les sessions régionales des compétitions *Creole* : quelles musiques et quelles origines étaient représentées ? C'est aussi une des questions que se sont posées deux étudiants de la *Musikhochschule* de Cologne pour leur analyse des dossiers de candidatures fournis par Birgit Ellinghaus lors de la finale de la compétition *Creole*. Je commence par reprendre leurs résultats et m'arrête sur une carte figurant les « influences ethniques » représentées dans la session régionale *Creole* Rhénanie-Westphalie (points foncés) et la compétition fédérale (points clairs).



III. 4 Carte des influences ethniques (C. Golz et T. Odenthal, in Bachir/Greve/Rappe et al. 2007)

²⁷⁸ Cf. *infra*, chap.7 sur le « problème des jurys ».

²⁷⁹ Cf. Laborde 2009

Essayant de retrouver à quels groupes correspond chaque point, je vois apparaître une foule de problèmes : la plupart des points situés en Europe et en Amérique du Nord renvoient à des styles globalisés (le jazz, la musique savante contemporaine, le blues, le reggae) dont la localisation va donc moins de soi que celle d'autres répertoires (comme le *flamenco* ou la *samba*²⁸⁰). A l'inverse, le fait que l'Afrique soit peu représentée (surtout si l'on compare à la France, où les musiques africaines sont omniprésentes sur la scène des musiques du monde), doit être relativisée : à Berlin, plus d'un quart des groupes travaillaient à partir de répertoires ou de styles dont l'origine est localisée en Afrique. Enfin, il y a le problème de fond que pose une assignation d'origine. Borderland n'est pas simplement un exemple de « musique ukrainienne » parmi d'autres (il constitue un cas très isolé en Ukraine aussi bien qu'en Allemagne). Et même en multipliant les points pour un groupe donné (Houssaine Kili par exemple a un point au Maroc et un autre en France), on ne résout pas ce problème : ces localisations multiples font apparaître le cas comme la résultante d'une somme (« la musique marocaine + la chanson française » ?) sans rendre compte de la manière singulière dont ces éléments sont combinés.

Bien d'autres problèmes se dessinent mais je dois répondre à François Bensignor. Je commence par reprendre tous les programmes des autres festivals Creole. J'établis un tableau en reprenant le principe géographique de classification mais avec de nombreuses « remarques sur les catégories » – tellement de remarques que le tableau en devient peu utilisable [cf. **annexe 2.7.4**]. Ce malaise ne me quittera plus : chaque fois que l'on me demandera de produire des comptes-rendus publics ou de participer à des débats, je serai partagée entre la volonté de répondre aux attentes des acteurs (produire des informations, *soit* : établir des classifications) et la tentation de déconstruire ces catégories.

Outre le problème général que pose la classification des performances musicales, il y a aussi les questions que se posent certains observateurs quant à la place des musiques locales dites du domaine « populaire » (*Volksmusik*) dans les festivals Creole. Par exemple, des personnes venues de France²⁸¹ et des Allemands qui connaissent la situation des musiques du monde en France (comme Birgit Ellinghaus) diront que l'Allemagne constitue un cas différent parce que les musiques régionales « telles qu'elles existent en France » (musique bretonne, la musique provençale, corse etc.) n'existent pas ou *plus* en Allemagne²⁸² si ce n'est sous des formes peu légitimes : le « *Schlager* » ou la « musique alpine » des émissions télévisées mettant en scène des musiciens dans des décors colorés et rieurs sur fond d'éloge de la « *Heimat* ». De ce type de musique que tous connaissent mais dont personne n'ira dire

²⁸⁰ Ces styles sont également la résultante de processus de globalisation mais l'on conçoit leur localisation comme plus évidente parce qu'elle constitue un critère définissant l'authenticité du genre (le flamenco vient d'Andalousie, la samba du Brésil etc.). Pour le jazz, la question de l'origine compte mais celle-ci est plus contestée : les amateurs et experts insisteront selon les cas sur les « racines africaines », sur le contexte américain ou sur les développements spécifiques du genre dans certains pays (voir Roueff 2002).

²⁸¹ Comme François Bensignor, présent lors de la finale de Creole en 2007, cinq reporters de Mondomix présents lors de la session rhénane de 2008.

²⁸² Dans un exposé qu'elle a présenté à l'EHESS, dans le cadre d'un séminaire coorganisé avec Denis Laborde, Birgit Ellinghaus expliquait cette disparition des musiques populaires locales par les usages qu'en avait fait le national-socialisme et par l'influence immense qu'ont pu avoir la culture américaine et le folk en Allemagne dans les années 1960. Voir sur ce point les travaux de Gisela Probst-Effah (cf. biblio) et *infra*, chap. 4.

qu'il l'écoute, il ne peut être question dans le cadre d'un festival de *Weltmusik* qui se conçoit comme un enjeu de « culture »²⁸³. Pour autant, les musiques dites du patrimoine « populaire » allemand ne sont pas absentes des compétitions Creole. Et elles ont d'autant plus de chance de surgir du fait de la structure fédérale de la compétition qui met en concurrence les régions de telle sorte que les ensembles sélectionnés sont souvent présentés dans la presse locale et régionale comme les « héros locaux » ou les « représentants » de leur région²⁸⁴. Il y a notamment une région où cette identité régionale est ressortie plus fortement qu'ailleurs : en Bavière, où l'origine des musiciens était mise en avant et en scène à travers ce marqueur d'identité par excellence que constitue le dialecte bavarois.

Mises en scène de l'identité bavaroise : Creole Bavière 2006

La session du Creole Bavière 2006 était organisée par le bureau *Interkultur* de la municipalité de Nuremberg. Je n'ai pas pu assister à cette session de la compétition. Au lendemain du festival, Jürgen Markwith et Manfred Beck m'envoient les enregistrements des concerts, le catalogue des recensions médiatiques, les émissions de radio diffusées sur le canal Bayern2Radio. Plusieurs artistes mettent en avant des spécificités « bavaroises » : la troupe de musiciens mongols Egschiglen qui chante une chanson en dialecte de Franconie²⁸⁵, un ensemble de polka-reggae-tzigane qui se fait appeler *Weisswurscht is* et chante en bavarois, un ensemble de salsa originaire du Haut-Palatinate qui chante en bavarois (« Los Dos y compañeros »). Les titres de presse soulignent le choc produit par la rencontre entre cette culture locale et l'ailleurs : « Les Mongols sur la Pegnitz » (*Abendzeitung Nürnberg*, 2 février 2007), « Salsa du Haut-Palatinate et oud d'Arabie » (*Nürnberg*, 8 février 2007), « du rap pur jus du Haut Palatinat » (« *Oberpfälzer Blutwurst-Rap* », *Nürnberg Plus*, 12 février 2007), « Notre petite musique du monde » (*Abendzeitung Nürnberg*, 12 février 2007), « Nos Cubains sont les meilleurs » (*Der Neue Tag*, 13 Février 2007)²⁸⁶ etc.

[Deux semaines plus tard, lors de la session de Creole à Stuttgart] Andreas Freudenberg me raconte comment se sont passées les délibérations auxquelles il a participé comme juré (il a remplacé au pied levé un des jurés qui avait annulé sa venue à la dernière minute). Les jurés se sont posés la question de savoir s'il « fallait choisir un groupe bavarois ». Finalement, un groupe qui faisait de la samba avec des textes bavarois a été choisi comme un des trois lauréats. Un autre juré est intervenu pour dire que l'on devrait choisir un groupe « jeune » (pouvant toucher un public jeune). Même quand on est conscient du caractère problématique de ces catégories, on ne peut pas les éviter ! (*Extrait du carnet de terrain Creole Bade-Wurtemberg*).

Les mises en scène de l'identité bavaroise portent surtout sur des marqueurs discursifs (noms des groupes, paroles en dialecte, chansons), moins sur éléments sonores ou musicaux,

²⁸³ Il a fallu attendre la venue d'un ethnomusicologue péruvien en Allemagne pour que ce thème puisse apparaître comme un objet d'investigation intéressant : Mendivil 2008.

²⁸⁴ Voir les articles reproduits en annexe 2.7.

²⁸⁵ Cf. *infra*, chap.8 pour une analyse de ce jeu sur les marqueurs d'identité locale.

²⁸⁶ Voir les deux articles reproduits en annexe 2.4.

et elles mettent dans tous les cas en avant une distance vis-à-vis de cette identité. De ce point de vue, le cas bavarois ne fait que confirmer un paradoxe plus général concernant la mise en scène des identités locales dans les festivals de musiques du monde en Allemagne : pour que la *Volksmusik* apparaisse comme un genre sérieux, il faut pouvoir en rire – ou alors, pouvoir dire qu'elle a été « dépassée » d'une manière ou d'une autre : modernisée, adaptée au goût du jour, rendue légitime par son mélange avec des musiques d'ailleurs ou avec des marqueurs associées à la *pop* mondialisée (par exemple dans la « nouvelle musique *roots* d'Allemagne » du groupe Ulman, vainqueur du Creole Mitteldeutschland et de la finale en mai 2007). Même si l'on peut parler aujourd'hui d'un « retour de la *Volksmusik* sur les scènes allemandes »²⁸⁷, ce retour se fait de manière le plus souvent distanciée à travers des procédés rendant perceptibles l'éloignement vis-à-vis de cette identité régionale. On ne verra pas, en revanche, des ensembles de *Schlager* (tels que ceux que l'on voit à la télévision allemande ou autrichienne, cf. Mendivil 2005) dans les festivals Creole : ils constituent une forme de *Volksmusik* qui n'apparaît pas comme légitime dans un festival célébrant la diversité des cultures du monde, parce que trop teintée de résonances patriotiques.

Un autre aspect suscite l'attention des observateurs qui circulent d'une région à l'autre pour observer les sessions de la compétition Creole. Il s'agit du fonctionnement des jurys, sur lequel je tends à focaliser de plus en plus mon attention au fil des compétitions et qui devient assez vite notre sujet de discussion principal avec Andreas Freudenberg, un des membres du *Trägerkreis Creole* que je retrouve à chaque session :

Les jurys : discussions au fil des sessions de la compétition

Hanovre, Creole Basse-Saxe & Brême. Avec Andreas Freudenberg (Atelier des Cultures de Berlin), nous reparlons du jury de Berlin qu'il a (lui aussi) trouvé « peu réussi ». Mais il n'est pas non plus tout à fait d'accord avec le verdict de celui-ci. Nous parlons du fonctionnement d'autres compétitions : au Carnaval des Cultures de Berlin, cela se passe autrement...

Stuttgart, Creole Bade-Wurtemberg 2007. Après les concerts je discute assez longuement avec Andreas. Il compte m'inviter en septembre pour une commission de bilan avec les autres organisateurs « pour que je dise clairement ce qui allait et n'allait pas dans les jurys ». Il me parle du jury de Nuremberg [Creole Bavière] auquel il a participé [...]. Ils se sont posé la question de savoir s'il « fallait choisir un groupe bavarois » [...]. Nous parlons du critère du « mélange ». Peut-on dire que certains groupes sont plus mélangés que d'autres ? Pour Andreas, la question est surtout la suivante : « comment émerge la qualité ? » (*wie entsteht Qualität*). A regarder les concerts de Creole, il trouve rare que les musiciens se plongent vraiment dans la

²⁸⁷ Ainsi que l'ont noté des journalistes de revues spécialisées (comme le Folker), de la presse nationale (*Die Zeit*, *TAZ*) ou les rédacteurs du journal du Goethe Institut (par exemple Birger Gesthuisen, qui commente ce renouveau dans un article en ligne : <http://www.goethe.de/kue/mus/pan/de2301660.htm>).

musique de l'autre. Souvent, la « domination de l'Occident reste sensible » : par exemple il trouve que le groupe de musique classique chinoise que nous avons vu ce soir est encore très largement pris dans une logique héritée de la musique savante occidentale. [...] Il y aussi « le syndrome *world jazz* » : les musiciens qui incorporent des touches de musiques du monde, qui se bornent à ce qu'il appelle « des idiomatismes ». Andreas a une formule qui résume sa pensée : pour lui, la « *Weltmusik* c'est, un processus d'apprentissage » (« *ein Lernprozess* »). Ce qui importe ce n'est pas le mélange mais comment il est fait, le travail qu'il implique, la recherche.[...] Andreas pense qu'il serait mieux que chaque juré (comme au Carnaval) se limite à un critère. Il pense que cela aurait beaucoup changé la donne à Berlin – parce que cela aurait obligé chaque juré à justifier ses choix et ses refus.

[...] Le dernier soir, je suis assise à côté de Birgit. Nous commentons les concerts et apprécions plus particulièrement les prestations de Kent Masali, un trio d'« électro-poésie des mille et une nuits », et de Posaunentraum, un quatuor qui a pris à rebours l'usage des trois ou quatre morceaux en 20 minutes et a joué sans interruption pendant 25 minutes une musique « afro-expérimentale psychédélique ». Seulement, le jury voit les choses autrement : pour un des jurés, Kent Masali n'est pas de la *Weltmusik*, elle a style vestimentaire « trop punk ». Quant au Posaunentraum, c'est « trop expérimental ». Les trois groupes qu'ils choisissent correspondent à une idée plus conventionnelle de la *Weltmusik* (pour Enkh Jarghal et Al JAwala) et de la chanson populaire allemande (Hiss). Birgit ne se gêne pas pour critiquer ce verdict auprès d'Anette Heit qui faisait partie du jury. Dans la semaine suivante, nous avons un échange de mail sur le fonctionnement des jurys :

Ici, en Rhénanie, nous avons veillé à ce que le jury :

- se familiarise de façon intensive avec les critères d'appréciation
- s'entende sur ces critères – ce qui suppose notamment de reconnaître que la notion « *Weltmusik* » est, depuis le départ et jusqu'à aujourd'hui, un simple label de marketing et ne n'est donc pas un critère d'appréciation de la musique (*nicht ein inhaltliches Beurteilungskriterium*)
- qu'il y ait, en plus du président du jury, une personne qui modère la discussion, veille à ce que le jury s'en tienne aux critères et que les temps de parole soit répartis de manière équitable
- que le jury se compose de spécialistes de différents genres et styles et qu'ils viennent de différentes branches du milieu de la musique
- qu'il soit présidé par une personne intègre et compétente sur le plan communicationnel

Mail de Birgit Ellinghaus, 5 mars 2007

Marbourg, Creole Hesse 2007. Avec Andreas, nous parlons du « contraste » entre cette session et celle de Berlin : le nombre restreint de candidats (une trentaine), l'ambiance particulière de cette petite ville de province, bien différente de la capitale. Il reconnaît qu'il est injuste que trois groupes soient sélectionnés dans chaque région. Ils envisagent (avec les autres organisateurs) d'instaurer un système proportionnel pour les prochaines compétitions.

A mesure que je m'immerge dans la compétition Creole, mon attention tend à se focaliser sur certains aspects et notamment sur ce problème des jurys qui anime la plupart des discussions des personnes qui suivent plusieurs sessions de la compétition et font pour la

plupart partie du collectif des organisateurs : son porte-parole Andreas Freudenberg, les membres du *Trägerkreis* invités à faire partie des jurys (Anette Heit à Hanovre et Stuttgart, Darek Roncoszek à Leipzig) et la responsable des relations publiques Anette Schäfer. Ensemble, nous comparons les décisions des divers jurys, qui ont travaillé de manière indépendante les uns des autres (bien qu'avec la même feuille de critères et le même système de notation) et aux critères qu'ils prennent en considération d'une région à l'autre. Si les différences posent ici problème, c'est parce qu'elles sont en effet ressenties comme contradictoires avec un principe de justice selon lequel la compétition devrait *a priori* se dérouler en fonction de principes et de critères constants. La comparaison se fait sur fond d'une visée d'homogénéisation : il s'agit d'y remédier²⁸⁸.

Réfléchissant dans cette visée réformatrice, je tends du coup à laisser de côté d'autres dimensions de la manifestation qui avaient retenu mon attention au début de mon enquête, comme en témoigne la réduction progressive de mes notes de terrain (de deux carnets à Berlin à quelques pages pour le Creole Hesse à Marbourg). Je continue à amasser des documents, enregistrements, entretiens avec les organisateurs et les musiciens candidats de chaque session mais délaisse la description des enchaînements d'action routiniers, anodins, *déjà vus*. En outre, le changement constant de lieux fait que je ne dispose pas toujours de l'arrière-plan permettant d'apprécier la portée locale de l'événement : dans la plupart des cas (à Dortmund, Hanovre, Leipzig, Marbourg), je ne connais des villes accueillant les sessions de Creole que les habitants que je rencontre sur le lieu des festivals. Lorsque j'y connais d'autres personnes (à Berlin, où j'ai résidé à plusieurs reprises pour une durée de deux à six mois, et à Stuttgart où j'ai habité pendant un an), la « petitesse » du monde de la *Weltmusik* m'apparaît en revanche d'autant plus :

L'interculturel à la rencontre du grand public : Creole en Bade-Wurtemberg²⁸⁹

La session de Creole Bade-Wurtemberg a lieu en février 2007 à Stuttgart, une ville où j'ai habité entre septembre 2002 et août 2003. J'arrive quelques jours avant le festival, retrouve des amis, anciens collègues et étudiants de la faculté de *Romanistik*. Aucun n'a entendu parler de *Creole*. Comme à Berlin, je ressens la petitesse du monde des musiques du monde – « *Nische Weltmusik* ». Pour être touché par *Creole*, il faut *déjà* s'intéresser aux musiques du monde ou bien être engagé d'une manière ou d'une autre dans « l'interculturel » : connaître par exemple le Forum des Cultures, association qui organise le festival Creole et qui est un acteur incontournable à Stuttgart en matière de cultures du monde. Son président Rolf Graser est une des premières personnes que j'avais contactée en arrivant à Stuttgart, à la recherche d'un professeur de oud. Par la suite, j'ai découvert le journal *Interkultur* édité par cette association,

²⁸⁸ Voir sur ce point le chap. 3 et la question des « standards » de la compétition. Je reviens plus longuement au chapitre 7 sur la variabilité des critères et sur la question de savoir s'il est possible d'y remédier.

²⁸⁹ Le texte qui suit est tiré de la synthèse rédigée en mars 2008 sur le festival Creole Bade-Wurtemberg 2007.

avec son agenda renseignant sur les événements et activités en matière de musiques et cultures étrangères dont la plupart s'adressaient à une audience spécifique et avaient lieu en marge du circuit des grandes institutions locales.

D'un autre côté, le lieu choisi pour le festival Creole tend à contrebalancer cet effet de marginalité : le *Theaterhaus* est une des institutions culturelles les plus renommées de la ville (300 000 spectateurs par an, 900 spectacles à l'année répartis en quatre salles) et le théâtre le plus fréquenté d'Allemagne²⁹⁰. Situé en périphérie (district de Feuerbach), il propose une programmation multi-disciplinaire et variée. C'est un des hauts-lieux dans lesquels s'est forgée un mouvement pour une « culture politisée » dans un *Land* réputé jusqu'à aujourd'hui pour la fréquence des mouvements de citoyens (*Bürgerinitiativen*) autour des questions d'environnement, d'économie et de politique étrangère. Le choix de ce lieu – plutôt que le club du Laboratorium par exemple, un club dédié aux musiques du monde – témoigne d'une claire stratégie de décroisement : il s'agit d'installer les « musiques du monde d'Allemagne » dans un lieu de culture accessible à un large public. Cette stratégie a porté ses fruits : la salle du Theaterhaus qui accueille le festival, le Theaterhaus 2, est la plus grande de toutes celles que j'ai vues jusqu'ici pour les festivals Creole (environ 400 places assises). Et elle était pleine pour chaque soirée du festival.

Mes notes de terrain se répartissent comme suit : aucune remarque sur les balances, des notes sur chaque concert de la première soirée. Pour les soirées suivantes (du jeudi au samedi), quelques notes plus lapidaires. L'essentiel documente mes discussions avec les personnes que je retrouve dans ce *Creole* : Anette Heit (Berlin) qui siège ici dans le jury, Birgit Ellinghaus (Cologne), Andreas Freudenberg (Berlin). S'y ajoutent les entretiens avec les musiciens dont chacun fait émerger de nouvelles questions. Anne Wylie, une chanteuse d'origine irlandaise, évoque les difficultés qu'elle a avec la catégorie d'*Irish Folk* à laquelle elle ne veut en aucun cas être assimilée. Les musiciens de l'ensemble « turc-allemand » Duygunu Renkleri me parlent de leurs identités multiples (« ce que nous faisons ce n'est pas de la musique turque, c'est vraiment de la *Weltmusik* [...] nous avons grandi ici, nous avons différentes racines ») et de leur sentiment d'être « à part » : « – Nous sommes ici le groupe *underground* [...] nous sommes moins professionnels. Les autres sont déjà plus connus ». Pour les musiciens du groupe Hiss, un ensemble de rock-polka qui chante en allemand et dont tous s'accordent à dire qu'il est très connu, la question qui se pose est de savoir si des chansons en allemand peuvent être considérées comme de la *Weltmusik*. Quant à Ninel Cam, la chanteuse d'un ensemble de « musique pop électro-rock des 1001 nuits » appelé Kent Masali (« légendes de la ville », en turc), elle me raconte son parcours sinueux de la physique à l'architecture puis à la musique, sa rencontre avec Maiki Mai et leurs sessions d'improvisation (*jam session*)²⁹¹. Ce dernier cas fait l'objet d'appréciations contradictoires : pour deux des jurés, ce n'est pas de la *Weltmusik* (« trop punk », selon Stefan Franzen). Pour Birgit Ellinghaus et Anette Schäfer, c'est au contraire un groupe parfaitement représentatif de l'idée de Creole : « urbain », « actuel », jetant un pont entre « l'Orient et l'Occident », la « tradition » et la « modernité » (cf. descriptif du programme, **annexe 2.5.3**).

²⁹⁰ Source : Deutscher Bühnenverein (éd.), *Theaterstatistik 2007/2008*, Cologne, 2008.

²⁹¹ Les trois premiers cas sont évoqués au chapitre 5. Sur le cas de Kent Masali, voir l'annexe 2.5.3.



III.5 Kent Masali

Pour finir, la nature même de mon objet d'enquête induit une forme d'enquête intermittente qui soulève certains paradoxes. Parcourant l'Allemagne pour observer les sessions de la compétition Creole, je suis certes pourvue d'un fil directeur : il s'agit toujours de « Creole ». Je retrouve aussi certaines personnes d'une session à l'autre de cette même manifestation. Mais les organisateurs locaux, les partenaires, les candidats, les jurés, les spectateurs et toutes les ressources techniques et institutionnelles qu'ils mobilisent pour faire advenir chaque festival différent à chaque session de la compétition. Le fait d'avoir acquis une certaine familiarité avec le cadre global de la manifestation ne garantit pour cela pas l'acclimatation à chaque nouvel environnement. C'est ce que montre un malentendu survenu lors de mon enquête sur la dernière session régionale, qui avait lieu à Marbourg.

Creole Hesse 2007 (2-3 mars 2007)

4 mars 2007²⁹². Je suis arrivée mal préparée à cette dernière session. J'ai écrit aux organisateurs du collectif Creole Hesse²⁹³ trois jours avant le début du festival, ils ne m'ont pas répondu. Prise par d'autres activités, j'ai tout juste eu le temps d'accomplir les préparatifs de routine : réserver un billet d'avion pour Francfort, un billet de train de Francfort à Marbourg et une chambre à l'auberge de jeunesse, imprimer le programme du festival (deux soirées de concerts, avec neuf groupes sélectionnés) et le plan de la ville. Arrivée au *Kulturladen KFZ Marbourg*, le lieu du festival, la personne chargée de l'accueil ne trouve pas mon nom sur « la liste des invités » (je m'en doutais). Elle appelle la responsable, Sabine Welter, une des trois personnes à qui j'avais écrit. Celle-ci arrive, est visiblement surprise me voir. Elle avait bien lu mon mail mais ne pensait pas que je viendrais spécialement de France pour Creole. J'explique que je voudrais interroger les musiciens et assister aux balances. Elle n'a pas l'air très convaincue mais se décide finalement à me rajouter sur la liste et à me donner un pass.

²⁹² Notes de terrain sur le festival Creole en Hesse. En fait de carnet, il s'agit ici de quelques notes rédigées dans le train au retour de Marbourg. Sur place, je me suis concentrée sur l'enregistrement d'entretiens et de concerts. Pour un compte-rendu plus conventionnel sur le contenu musical de ce festival, voir en annexe le reportage photo réalisé par Martin Krok et Julia Grottwald (annexe 2.6.1)

²⁹³ Ce collectif se compose des représentants de trois institutions : Sabine Welter (KFZ Marbourg, qui accueille le festival), Bernd Hesse (LAKS Hessen, fédération régionale des initiatives culturelles et des centres socioculturels en Hesse) et Gereon Schoplick (agence UndTonMusikVerlag, adjoint à la culture de la ville de Bad Wildungen).

Le malaise ne me quittera pas pendant tout le festival : je me sens ici comme une « intruse » aux yeux des organisateurs – en revanche, le contact passe bien avec les musiciens (notamment ceux de Phunk Mob²⁹⁴), une stagiaire de Francfort (Agnes Kaszas) et deux membres du jury, Cornelia Rost (que je vais revoir demain sur son lieu de travail : la Radio de Hesse, à Francfort) et Peter Schneckmann (programmateur de la Brotfabrik à Francfort, initiateur du cycle « Local Aliens »²⁹⁵) dont j'apprends qu'il faisait au départ partie du collectif des organisateurs mais qu'il en est sorti pour pouvoir faire partie du jury.

Le deuxième soir arrivent deux visages connus de Berlin : Andreas Freudenberg et Anette Schäfer. Avec Andreas, nous parlons du « contraste » entre cette session et celle de Berlin : le nombre restreint de candidats (une quarantaine de groupes), l'ambiance particulière de cette petite ville de province, bien différente de celle de la capitale. Du coup, j'échange aussi quelques mots avec Gereon Schoplick, un des membres du collectif organisateur local. Mais au final, je discute davantage avec les personnes de Berlin qu'avec les organisateurs locaux – qui étaient tous les trois débordés.

A posteriori, je m'explique ce « malaise » de la manière suivante. Il n'est pas seulement dû à une « mauvaise préparation » : je me suis annoncée auprès des organisateurs comme pour toutes les autres sessions. Mais ici, le fait de tenir le rôle du chercheur observant le festival va moins de soi qu'ailleurs : les institutions organisatrices n'ont pas fait ici l'objet d'enquêtes antérieures comme cela a pu être le cas pour l'Atelier des Cultures de Berlin. Elles ne travaillent pas en partenariat avec des institutions d'enseignement et de recherche comme cela peut être le cas pour l'agence alba Kultur ou le Pavillon de Hanovre, et elles n'accueillent que rarement des visiteurs venus de l'étranger. Tout ceci rend donc assez peu plausible l'arrivée d'une chercheuse venue de France. Une autre raison tient à ma méconnaissance du fonctionnement de l'institution fédérale chapeutant l'organisation des compétitions, le *Trägerkreis Creole*. Parce que je retrouve certains membres de ce collectif d'une session à l'autre, j'ai tendance à imaginer l'institution comme une entité soudée, agissant comme une seule personne (cf. *infra*, chap. 3). Or ce collectif fédéral ne fonctionne pas de manière centralisée et les organisateurs de chaque session travaillent de manière largement autonome. Seule une minorité des membres circulent d'une session à l'autre et encore, de manière intermittente : Andreas Freudenberg (présent sur toutes les sessions sauf celle de Leipzig), Birgit Ellinghaus (présente à Stuttgart), Darek Roncoszek (à Berlin, Leipzig, Stuttgart), Christoph Sure (à Leipzig et Stuttgart), Anette Heit (à Hanovre et Stuttgart), Ulrich Doberenz (à Berlin et Stuttgart), Manfred Beck et Jürgen Markwirth (présents à Stuttgart). En tout, moins de la moitié des membres du collectif (qui se compose en 2006/2007 de quatorze personnes) assistent à plus d'une session – outre celle qu'ils ont organisée – et la plupart le

²⁹⁴ Cf. *infra*, chap. 5.

²⁹⁵ Un portrait de ce personnage est paru dans le journal *Frankfurter Allgemeine* du 20 août 2004 (annexe 3.2).

font parce qu'ils sont invités à faire partie du jury. Le fait de connaître et de retrouver à chaque session un des trois « porte-paroles » du *Trägerkreis* (*Sprecher*²⁹⁶), Andreas Freudenberg, ne garantit pas une immersion dans les processus organisationnels de chaque région : parce que celui-ci n'est pas un « chef » (le collectif fonctionne comme une structure acéphale²⁹⁷) ni même un porte-parole incontesté – ce dont je ne me rendrai compte qu'en observant le collectif au travail (cf. *infra*, chap. 3). Mais pour lors, mon enquête ne porte que sur les processus organisationnels de chaque session festivalière. Je n'ai pas – mise à part une courte réunion de routine²⁹⁸ – observé comment ces différentes personnes travaillent ensemble à une échelle fédérale.

Dernière étape du cycle Creole, la finale fédérale n'est pas moins un événement localisé que les autres. Elle a lieu au club du *domicil* à Dortmund du 17 au 20 mai 2007 et est organisée par l'agence alba Kultur (Cologne) en vertu d'un contrat ponctuel par lequel tous les membres du collectif lui ont délégué la responsabilité de cet événement. A la différence des sessions régionales, tous les membres du collectif se sentent directement concernés par cette finale qui constitue à la fois le point d'aboutissement et l'apogée du premier cycle de compétitions Creole. L'heure est venue pour les premiers bilans : les effets sont-ils à la hauteur des attentes que forment les participants engagés dans cette aventure depuis plusieurs mois ?

Jeux d'échelles : le local et le global, le régional et le fédéral

La finale constitue un point de rassemblement pour les organisateurs des sessions régionales, pour les musiciens sélectionnés lors des sessions régionales, pour les journalistes et autres médiateurs participant à l'édification d'un monde de la *Weltmusik*. C'est là que se cristallise le projet de constituer un réseau fédéral articulant les différentes scènes régionales et susceptible de promouvoir des artistes allemands à l'étranger. C'est aussi à cette étape que les annonces et les commentaires font le plus ressortir la dimension locale ou régionale des

²⁹⁶ Il faut ici distinguer le statut de porte-parole officiel (« *Sprecher* »), confié à trois puis deux personnes lors du premier cycle Creole, et le fait de prendre la parole en public au nom du collectif Creole – ce que peuvent faire tous les membres dès lors qu'ils sont présents à une session festivalière et acceptent de parler en public. Andreas Freudenberg, qui fait figure d'inventeur de la compétition Musica Vitale et qui était le seul présent à toutes les sessions a été de fait celui qui a le plus souvent pris la parole en public alors que les deux autres *Sprecher*, Basti Hofmann et Birgit Ellinghaus, ne l'ont jamais fait. Cf. *infra*, chap. 3.

²⁹⁷ Selon le qualificatif employé par E. Evans-Pritchard et C. M. Fortes dans leur enquête sur les *Systèmes politiques africains* (Paris : P.U.F., 1964 [1940]).

²⁹⁸ Réunion organisée à Stuttgart avant la dernière soirée du festival, au cours de laquelle neuf des membres se sont retrouvés pour signer deux contrats : l'un définissant les statuts de l'*Arbeitsgemeinschaft Creole* et l'autre définissant les modalités d'organisation de la finale, confiée à l'agence alba Kultur (cf. *infra*, chap. 3)

prestations musicales, en faisant des lauréats des « représentants » de leur région²⁹⁹. Enfin, c'est à ce stade que le cadre de la compétition se fait le plus saillant au point de remettre en question l'idée qu'il s'agisse d'un festival³⁰⁰.

Sur le plan de l'enquête, cette finale induit une rupture dans la routine qui s'est instaurée au fil de mon observation des sessions régionales. Je me mets à remplir des pages de notes et porte alors surtout mon attention à la manière dont s'organise un séminaire d'enquête collective sur Creole.

Creole Bundeswettbewerb (17-20 mai 2007, Dortmund)

A Dortmund, je ne travaille plus seule mais avec un groupe d'une vingtaine d'étudiants de la *Musikhochschule* de Cologne participant à un séminaire organisé par Michael Rappe et Martin Greve, deux musicologues qui faisaient partie du jury de la session régionale Creole Rhénanie-Westphalie 2006. Quatre journées durant (du 16 au 20 mai), cette équipe se réunit et bâtit un protocole d'enquête sur le festival qui doit déboucher sur la rédaction d'un rapport d'expertise pour les organisateurs³⁰¹.

La première journée, les étudiants se réunissent par petits groupes dans cinq salles différentes pour une expérimentation organisée par les professeurs : chaque groupe compose un jury, devant sélectionner 5 groupes parmi les 20 dossiers de candidature. Ils comparent ensuite leurs résultats et la manière dont ils ont procédé³⁰². Après la pause-déjeuner, six groupes d'enquête se constituent. Le groupe « jury » (auquel je participe) va interviewer les cinq jurés à partir d'une même grille de questions, que nous définissons dans l'après-midi – pas question en revanche d'assister ici aux délibérations. Le second groupe s'occupe des « musiciens » : en réalisant des interviews et en consultant les dossiers de candidature fournis par Birgit Ellinghaus (2 échantillons : vingt candidatures – sur 116 au total – de la région Rhénanie-Westphalie ; et les vingt-et-un dossiers des groupes finalistes). Un troisième est chargé de l'évaluation des « musiques » (« les yeux fermés », en se concentrant sur la musique – telle est la consigne des professeurs) ; un autre doit évaluer les « performances » (yeux ouverts, en prêtant attention au spectacle, aux effets de lumière, aux costumes et autres effets visuels) ; un autre encore observe le « public » (comment réagissent les spectateurs ? Que font-ils pendant les concerts ?). Le dernier groupe enfin travaille sur les articles de presse fournis par Birgit Ellinghaus : le « *Medienspiegel* » de la compétition Rhénanie-Westphalie et celui – en cours de constitution – de la compétition fédérale.

Le deuxième jour, nous confrontons les impressions sur les concerts de la première soirée, et effectuons un sondage des préférences (les différences sont assez marquées). Chaque groupe travaille ensuite de son côté. Les troisième et quatrième soirs, à mesure que les concerts défilent, les étudiants se montrent de plus en plus pris au jeu de la compétition : délibérant sur

²⁹⁹ Voir les documents en annexe 2.7.3. Le budget et les stratégies de partenariat pour cette session festivalière sont examinés au chapitre 6. Le chapitre 8 étant consacré à la description de cet événement, je me centre ici avant tout sur les questions relatives à la posture d'observation. Le lecteur peut en attendant se reporter aux DVD reproduits en annexe qui présentent les candidats sélectionnés pour la finale.

³⁰⁰ Sur ce décalage, voir *infra*, chap. 8 ainsi que la section conclusive de cette thèse.

³⁰¹ Cf. annexes 2.7.1 (programme du séminaire) et 2.7.2 (extrait du rapport d'expertise).

³⁰² Expérience décrite au chapitre 7.

les groupes et sur la difficulté qu'il y a à les comparer. A la fin du séminaire, l'un d'eux conclut : « nous ne savons toujours pas ce qu'est la *Weltmusik* – mais vous [les professeurs] avez fait de nous des *fans de Weltmusik* ! ».

Je remplis un cahier entier pendant le séminaire. Un autre avec les notes prises pendant les balances, les concerts et la cérémonie de clôture (une création orchestrée par les musiciens des Dissidenten, présenté comme les « pionniers de la *Weltmusik* en Allemagne »), qui soulève une controverse parmi les organisateurs de *Creole* : Anette Heit trouve que cette cérémonie constitue un affront pour les « musiciens de Creole » (*Creole-Musiker*), d'autres apprécient au contraire le « kitsch » de la mise en scène (avec danseuses orientales, confettis...). Je filme une partie des concerts, enregistre des morceaux de musique, des discours, des entretiens (notamment avec les cinq jurés, tous venus d'ailleurs que d'Allemagne). A mon retour, je range ces données dans un nouveau classeur de données « à traiter ».

Un mois plus tard, je me rends à Cologne pour assister aux exposés des étudiants. Birgit Ellinghaus et Darek Roncoszek sont présents. Nous découvrons une série de tableaux, de graphiques, des cartes qui permettent de classer les musiciens de Creole, de rendre compte des appréciations des étudiants et des notes qu'ils ont attribuées aux différents groupes³⁰³. Pendant l'été, Martin Greve remanie les versions écrites de ces travaux et ajoute plusieurs sections (sur les jurys et la notion de *Weltmusik*) pour constituer un rapport richement documenté, distribué aux organisateurs lors de la réunion de bilan organisée à Bad Wildungen en septembre 2007.

Pour lors, l'heure est venue d'un premier bilan d'enquête. Voici ce que je note dans mon carnet au retour de Cologne :

J'ai récolté des interviews, accumulé des heures d'enregistrements. J'ai peu à peu délaissé le « carnet de bord »³⁰⁴ : l'observation des interactions quotidiennes [...] D'un festival à l'autre, ma posture a été très différente : à Berlin, j'ai vécu une bonne partie du festival depuis le point de vue des techniciens, dans les festivals suivants je me suis concentrée sur les musiciens et les jurys. [...] Il me manque des entretiens avec les organisateurs. Ils seraient nécessaires pour comprendre comment ces divers médiateurs se sont emparés du projet *Creole* et en ont fait « leur » événement.

Au terme de cette finale, le premier cycle *Creole* est clos. Mon enquête s'est coulée dans le rythme des scansion festivalières, alternant entre des moments de collecte intensive pendant les festivals et des périodes de battement de trois semaines à deux mois consacrées à collecter des informations sur les sessions passées et à préparer les enquêtes suivantes. Cette enquête n'est pas finie : j'envisage à ce moment d'inclure l'observation de la commission de bilan qui se tiendra en septembre 2007, d'effectuer des entretiens avec les organisateurs, de revoir certains des musiciens rencontrés au fil des sessions de la compétition et de suivre un autre cycle *Creole* (2008-2009). Sans compter les autres événements auxquels cette

³⁰³ Exposés reproduits et commentés au chapitre 5 (sur les candidats) et chapitre 7 (sur les appréciations des étudiants).

³⁰⁴ Expression inspirée de ma lecture du moment, l'essai *Changer de société*, de Bruno Latour (Latour 2006).

manifestation est reliée par de multiples fils : d'autres festivals dans lesquels les « musiciens de Creole » (« *die Creole-Musiker* »³⁰⁵) sont invités à se produire, des congrès de politique culturelle, des forums, des débats, des rencontres professionnelles où il sera question de cette manifestation³⁰⁶. Pourtant, lorsque je fais un premier bilan du parcours accompli, ce sont d'abord les multiples « manques » à combler qui me frappent. L'enquête n'aurait-elle donc pas de fin ?

De fait, une double difficulté a surgi au moment de rédiger mes premiers comptes-rendus d'enquête. D'une part un problème de délimitation de l'objet³⁰⁷ : impossible de se centrer seulement sur les festivals Creole et d'exclure ces multiples prolongements de la manifestation. Impossible à l'inverse, d'envisager mon objet de recherche comme « les festivals de musiques du monde en Allemagne » – outre que je n'ai pu approfondir l'enquête sur d'autres festivals, le cas que j'ai choisi n'est ni le plus grand, ni le plus ancien, ni le plus « représentatif » (quoi que l'on entende par là). Je ne m'attarderai pas ici sur cette question soulevée en introduction et me centrerai sur un second problème, d'ordre à la fois ontologique et épistémologique : qu'est ce qui relie tous ces événements ?

Prenons les différentes sessions de la compétition Creole. Pour cette série d'événements, le fil directeur semble évident au premier abord. Il est fourni par l'intitulé commun et plus largement, par ce que l'on pourrait appeler (en reprenant une expression de Jean-Louis Fabiani) un « dispositif global »³⁰⁸ fournissant un cadre à ce qui se passe lors de chaque session festivalière. Ce qui se passe à Berlin, Hanovre, Leipzig, Stuttgart, Nuremberg, Marbourg est intégré dans un système d'articulation structuré selon un principe de compétition. Et cette logique est productrice d'identités : elle conduit à différencier et à mettre en concurrence les ensembles musicaux dont on dira qu'ils sont les représentants de villes, de régions, de cultures, de styles et répertoires musicaux du monde. La compétition fonctionne

³⁰⁵ Expression en usage parmi les organisateurs de Creole, qui parlent aussi parfois à la première personne de « nos musiciens de Creole ».

³⁰⁶ La rencontre professionnelle de Babelmed en mars 2007 à Marseille où j'ai retrouvé certains acteurs des festivals *Creole* (le journaliste François Bensignor, les membres d'alba Kultur), une conférence de l'Unesco sur la diversité culturelle à Essen en mai 2007 dans laquelle étaient présentés plusieurs groupes du festival Creole Rhénanie-Westphalie et où je me suis retrouvée (par l'entremise de Birgit Ellinghaus) associée à un panel sur les politiques musicales, le WOMEX (World Music Expo), rendez-vous incontournable des acteurs du réseau européen de la *world music* auquel se sont rendus la majorité des membres du collectif Creole en octobre 2007, le festival TFF Rudostadt où j'ai retrouvé plusieurs musiciens rencontrés lors des festivals Creole ainsi que les organisateurs de la session Creole Mitteldeutschland (cf. *infra* chap. 4), le congrès Diversity unites organisé en septembre 2008 par la ville de Dortmund et le *Land* de Rhénanie-Westphalie en parallèle de la seconde session régionale de Creole (cf. *infra* chap.6), le Creole Branchentreff (C/Bra), une rencontre professionnelle organisée à l'occasion de la troisième finale en mai 2011 à Berlin (cf. *infra* chap. 4).

³⁰⁷ Dont j'ai rendu compte à travers l'image d'un « terrain glissant », cf. Bachir 2007.

³⁰⁸ Communication dans le cadre du séminaire de Denis Laborde et Talia Bachir-Loopuyt, « Création musicale, world music, diversité culturelle » (séance du 12 février 2008). Voir également l'article en ligne Fabiani 2011.

ainsi comme un « système global d'articulation des différences »³⁰⁹ qui permet, pour chaque session festivalière, de constituer une forme de panorama illustrant tout à la fois la diversité d'une région, de l'Allemagne et du monde de « la musique » – ce que les commentaires d'escorte expriment en recourant aux pluriels (« *musikalische Welten* », « *Stile* », « *Klänge* », qui permettent de remédier au singulier du substantif *Musik*) ainsi qu'aux déterminants et adjectifs totalisants (« *alle Musikstile* », « *alle Weltmusiker* », die « *ganze Szene* »). Il en résulte un certain paradoxe. D'une part, les festivals Creole sont censés illustrer une évolution générale du monde comme l'explique le texte de présentation rédigé par le musicologue Martin Greve qui a été repris par la majorité des organisateurs des sessions régionales après 2007 :

Lorsque la combinaison de plusieurs langues en fait jaillir une nouvelle – on parle de langue créole. Voilà précisément ce qui se passe aujourd'hui dans le monde de la musique, en Allemagne comme en Europe: de plus en plus de mondes musicaux se rencontrent [...]. C'est que le contexte de la globalisation amène aussi un élargissement constant des possibilités culturelles [...]. L'opposition entre les centres culturels (l'Europe) et les périphéries marginales (« Tiers Monde ») est devenue anachronique, le centre est décentré, le local est global³¹⁰.

Ce texte rend manifeste la polysémie de l'adjectif « global » qui vaut aussi bien pour les usages en français et en allemand : le « global » pouvant être défini à la fois comme un type de perspective (« qui s'applique à un ensemble, est considéré en bloc », selon le sens 1 du Robert), comme une entité géographique (Sens 2 : « de l'anglais *global*, mondial ») ou comme renvoyant à un phénomène historique et culturel (« globalisation ») dont la définition fait l'objet de nombreux débats³¹¹ qui sont mis entre parenthèses dans cet usage du terme comme d'un mot-outil (Lenclud 1995) désignant sur le mode de l'évidence un phénomène.

D'autre part et sans que cela apparaisse comme contradictoire, chaque festival peut en même temps être conçu comme le reflet de certaines villes ou régions en tant qu'elles s'insèrent dans ces processus globaux. On dira ainsi qu'il donne à voir Berlin comme « une ville multiculturelle », Hanovre comme une « Mecque de la *Weltmusik* », la Bavière comme

³⁰⁹ Selon la définition que Marshall Sahlins donne du marché dans un ouvrage qui prend le parti de considérer celui-ci non pas en termes utilitaristes mais comme un système culturel parmi d'autres (Sahlins 1980).

³¹⁰ Dans la version allemande : « *Wenn die Sprachmischung zur neuen Sprache wird – das nennt man creolisch. In der Musikwelt, in Deutschland wie in Europa, geschieht derzeit genau dies: Immer mehr musikalische Welten treffen aufeinander, inspirieren sich wechselseitig und fusionieren zu neuen Stilen: Ethnische Musik unterschiedlichster Herkunft kombiniert mit Jazz, elektronischen Lounge-Klängen, Hiphop oder avantgardistischer Neuer Musik. Musikalische Crossover sind mittlerweile selbstverständlich. Der Hintergrund: Die Globalisierung bringt eben auch eine ständige Erweiterung kultureller Möglichkeiten. Internationale Medien und Reisen in alle Welt sind heute alltäglich und in Deutschland ist beinahe jede Musiksprache der Welt verfügbar – ebenso umgekehrt freilich westliche Musik auf allen übrigen Kontinenten, ob als Musik für Kirche, Videoclip oder Konzertsaal. Hinzu kommen die Folgen von Migration. Seit einem halben Jahrhundert haben sich die europäischen Gesellschaften durch die dauerhafte Etablierung zahlenmäßig bedeutender ethnischer und kultureller Minderheiten drastisch verändert. Die Gegenüberstellung von kulturellen Zentren (Europa) und ihrer marginalisierten Peripherie (« Dritte Welt ») ist anachronistisch geworden, das Zentrum ist dezentral, das Lokale global. (source : www.creole-weltmusik.de, mai 2007).*

³¹¹ Voir notamment Beck 2003 et Burawoy 2000.

un « microcosme du monde » et de manière générale, la « réalité » locale de telle sorte que celle-ci devienne perceptible pour un public qui n'est pas seulement celui des spectateurs présents sur le site du festival mais aussi (potentiellement) un public d'Allemagne, d'Europe et du monde. C'est ce qui explique la présence systématique, sur chaque lieu de festival, d'outils de captation qui vont permettre de bâtir des reportages et des supports dérivés (DVD, compilations, extraits vidéos mis en ligne sur internet) et de rendre perceptibles (et audibles) les groupes musicaux de chaque région sur la scène globalisée des musiques du monde d'Allemagne³¹². Certes, ces supports ne garantissent pas que la diffusion et la réception soient effectives ailleurs qu'en Allemagne. Mais ils attestent la prégnance d'enjeux plus larges et le postulat que ce qui se joue dans chaque festival va au-delà de *cet* événement singulier : il y va aussi en même temps de la réputation de certaines villes et de certaines régions, de l'insertion de l'Allemagne dans l'Europe et dans le monde et de l'image que l'on entend donner de ce pays à l'étranger.

Qu'en est-il alors de l'effet de l'élargissement de la compétition berlinoise (Musica Vitale) à une compétition fédérale Creole ? Celui-ci ne peut pas être décrit de manière purement quantitative comme la surimposition de niveaux qui n'auraient pas existé précédemment : du temps de Musica Vitale déjà, il importait déjà de faire venir des observateurs d'ailleurs que de Berlin (ailleurs en Allemagne et de l'étranger) pour inscrire l'événement dans des espaces de visibilité plus larges. Mais du fait de l'instauration d'un système pyramidal distinguant deux étapes (régionale puis fédérale), la prégnance de ces espaces de visibilité globalisés devient plus forte : désormais, au moment de chaque session régionale, il y a la perspective d'une « finale » qui se joue à un niveau fédéral. Que les jurés le veuillent ou non (cf. *supra*, entretien avec Chérif Khaznadar), un des arguments décisifs devient alors : « qui allons-nous envoyer à la finale ? ». Le cadre de la compétition fournit le principe d'une intrigue qui oriente les actions et les délibérations vers une fin. Mais quelle fin ? Cette fin, pas plus que les raisons invoquées pour choisir tel ou tel « représentant », ne sont pas déterminées à l'avance³¹³.

C'est aussi ce que montre la variété des contextes dans lesquels le projet Creole a été thématiqué : au WOMEX (rassemblement des acteurs du marché de la *world music*), à

³¹² Sur le rôle des médias dans la constitution d'une scène globalisée des festivals, cf. Fabiani 2003.

³¹³ A la différence de ce que supposait Chérif Khaznadar (cf. *supra*, chap. 1) pour qui la transformation de la compétition allait de pair avec l'irruption d'une logique univoque (« Musica Vitale, c'est fini, on passe à autre chose » : « la *world music* »). Cette interprétation repose sur un effet avéré de l'élargissement (une des questions décisives pour les jurés est devenue : « qui allons-nous envoyer à la finale ? »). Cependant, la manière dont cette question s'est posée a différait largement d'une région à l'autre. Alors qu'à Berlin, il s'agissait (pour un juré en particulier) de trouver un groupe « représentatif de la métropole multiculturelle de Berlin » (moderne, actuelle, etc.), en Bavière, la question s'est posée de choisir – ou non – un groupe « bavarois » et en Hesse, les jurés ont tenu à honorer les représentants de certaines traditions dont la présence était considérée comme suffisamment rare pour justifier un prix.

l'Unesco, au sein du Conseil de l'Europe (Ruhr 2010), dans le cadre de l'Initiative Musik du Ministère des Affaires Étrangères de la République Fédérale, dans le cadre d'institutions d'enseignement de la musique. Si le projet Creole a pu faire l'objet d'appropriations pour des usages aussi variés, c'est parce que l'objectif de cette manifestation n'est pas déterminé de manière univoque. Au contraire, son succès tient au fait qu'elle soit disponible dans des systèmes d'appréciation multiples (Fabiani 2003). Du même coup, la question du « tout » – comment ces divers événements (les festivals Creole, le Womex, Babelmed, l'Unesco...) tiennent-ils ensemble ? – s'en trouve modifiée : on ne peut pas y répondre en simplifiant le cadre d'analyse (pour ne garder que « la musique », « le marché », « la politique », etc.) mais seulement en considérant les phénomènes de transfert ou de traduction³¹⁴ (Callon 1896, Akrich/Callon/Latour 2006) entre ces différents mondes de manière à faire apparaître un contexte global articulant divers domaines de l'activité humaine (l'art, l'économie, le politique, la science...) que l'on appellera (en anthropologie) « une société » et (en études germaniques) une « civilisation ». La micro-analyse d'un événement ne consiste pas en une réduction de la focale (par rapport à des analyses « macro ») mais elle induit une complexification de l'objet d'étude³¹⁵.

C'est cette pluralité des régimes d'appréciation et des régimes d'engagement³¹⁶ qui m'a amenée à opter pour une forme d'ethnographie multi-située : multi-située non pas seulement parce qu'il m'a fallu circuler entre plusieurs lieux pour observer les compétitions Creole mais aussi et surtout au sens d'une variation de perspectives³¹⁷ permettant de rendre compte pour chaque site festivalier des croisements entre des scènes et des logiques plurielles. Cette manière de procéder implique une toute autre perception du « local » que celle que produit le

³¹⁴ Cf G. Marcus, *op. cit.* p.100-101 : « ce qui demeure tout aussi essentiel dans une recherche multi-située est la fonction des traductions d'un idiome culturel ou d'un langage à un autre. Cette fonction est même renforcée dans la mesure où elle ne porte plus seulement sur le cadre traditionnel dualiste « nous / eux » mais requiert beaucoup plus de nuances et de tons puisque les pratiques de traduction relient les différents sites explorés par delà des différences inattendues et même des dissonances sur le plan de l'ancrage social ».

³¹⁵ Cf. l'introduction de J. Revel au numéro de la revue *Enquête* intitulé *Jeux d'échelles, la micro-analyse à l'expérience* (Revel 1996), qui examine les modalités de « construction du social » dans une micro-analyse.

³¹⁶ Par l'expression de « régime d'engagement », Laurent Thévenot décrit la capacité d'un sujet (dans son corps, sa pensée, ses affects) à être tendu dans une certaine direction. Cet engagement n'est pas entièrement déterminé, il trouve son moteur et son unité conceptuelle dans le « jugement sur l'action », c'est-à-dire dans l'exercice d'une réflexivité en situation, qui rend l'action irréductible à un modèle mécanique. L'auteur distingue encore entre trois régimes d'engagement, selon le degré de généralité des catégories de jugement mobilisées: le régime de justification (qui obéissent à un principe général); le régime du plan (où il s'agit de montrer que l'on suit un projet), le régime de familiarité (reposant sur une large part d'implicites).

³¹⁷ Dans son article sur les stratégies d'ethnographie multi-située (Marcus 1995), George Marcus évoque plusieurs voies permettant selon ses termes de « pister » les nouveaux objets d'étude de l'anthropologie : on peut « suivre l'objet » (comme je l'ai fait dans ce chapitre pour les sessions de Creole), « suivre les acteurs » (certains des participants des festivals Creole dans d'autres événements et contextes), suivre une « métaphore » (comme celle de la créolisation qui repose sur une analogie entre le langage et la musique), « suivre le récit ou l'intrigue » (par exemple le récit collectif de l'émergence de la *world music*, cf. chap. 4), suivre la « vie ou la biographie » d'un acteur (cf. chap. 3 sur les parcours des organisateurs) ou encore les « changements de positionnement » de l'observateur. Le fil directeur que j'ai pris dans ce chapitre n'est donc pas le seul possible et il comporte des limites – notamment celui d'une clôture de l'objet sur lui-même et d'une attention moindre aux détails de chaque session festivalière.

dispositif global de compétition. Alors que dans les programmes du festival, le local apparaît sous la forme d'entités administratives pré-établies (« Creole Rhénanie-Westphalie », « Creole Berlin et Brandebourg » etc.), l'observation des processus concrets de fabrication des festivals nous apprend plutôt à considérer le local en termes d'action située³¹⁸, comme un environnement de ressources mobilisées pour agir. Alors que du point de vue du système de compétition, il suffit d'ajouter les entités régionales pour former un territoire unifié (l'Allemagne), l'observation des événements nous montre que les actions locales constituent plutôt une « modulation particulière »³¹⁹ recomposant d'une manière singulière un lieu, une région, « l'Allemagne » et « le monde » à partir des ressources hétérogènes de chaque environnement³²⁰. Alors qu'en théorie, cette compétition devrait fonctionner de manière homogène et unifiée, il s'avère que de multiples singularités résistent à l'unification : certaines étant ressenties comme problématiques mais réparables (les disparités de critères d'appréciation), d'autres comme « structurelles » et irrémédiables (les disparités de budget), d'autres étant au contraire attendues et encouragées par le système de compétition (l'émergence de certaines spécificités musicales régionales).

Après avoir assisté aux scansions successives d'un cycle de compétitions Creole, il me restait encore à observer et à décrire dans cette même optique d'analyse située comment s'effectue le travail de fabrication de la compétition à un niveau fédéral. Comment s'est constitué le collectif des organisateurs et comment ces personnes que j'ai rencontrées séparément ont-elles fait pour travailler ensemble ?

³¹⁸ Cf. M. Werner et B. Zimmermann, *op. cit.* p. 24 : « L'attention portée aux situations est une façon de se départir du caractère d'extériorité, souvent plaqué, du contexte pour le rendre partie intégrante de l'analyse ». Sur la notion de situation, voir l'ouvrage collectif de Fornel/Quéré 1996.

³¹⁹ J. Revel, *op. cit.*, p. 26.

³²⁰ Une des conséquences que tire George Marcus pour l'analyse du « système-monde » est la suivante : celui-ci « ne peut plus être vu comme un cadre holiste fournissant le contexte pour l'étude contemporaine de populations ou de sujets localisés observés à la loupe par les ethnographes, mais il devient, petit à petit, partie intégrante des objets discontinus et multi-situés » qu'étudie l'ethnologue (*op. cit.*, p. 97).

Chapitre 3

DANS L'INTIMITÉ DE L'ORGANISATION

Durant tout le premier cycle de festivals Creole, j'entends parler et parle moi-même du *Trägerkreis Creole* (littéralement : le « cercle des porteurs de Creole ») sans savoir à quoi fait exactement référence ce syntagme. Il ne renvoie pas à une forme juridique définie : au bout d'un an, je ne sais toujours pas – et les membres du collectif n'ont pas encore tranché cette question – s'il s'agit d'une association (un *Verein*) dotée d'une personnalité juridique ou d'un groupe de travail (une *Arbeitsgemeinschaft*) formé de plusieurs personnes juridiques. Quant à la métaphore suggérée par le terme de *Träger* (« porteur »), elle suppose que l'on conçoive Creole comme un objet existant indépendamment des individus qui s'en emparent alors que l'observation des processus d'action m'a plutôt conduite à adopter une autre perspective : ils ne font pas que « porter » un projet établi mais ils le recréent et le transforment en l'ajustant aux ressources de leur environnement.

Ces ambiguïtés, je les contourne en pratiquant dans mes notes de terrain une double désignation. Pour désigner les personnes qui font partie du collectif, je parle des « organisateurs » en éclipsant la métaphore du portage et en évitant donc de m'interroger sur la teneur de cette chose qu'ils « portent » en commun. C'est que je me concentre pour lors sur les individus et sur leur travail en tant qu'organisateur de festival – terme qui en allemand, correspondrait plutôt à celui de *Veranstalter*. Le liant est là : dans cette idée commune du métier d'organisateur qui me permet de comparer leurs actions et qui leur permet à eux d'exercer, sans trop se concerter, cette même activité en différents lieux de l'Allemagne. En revanche, lorsqu'il s'agit de désigner le collectif formé par tous ces organisateurs, je garde l'appellation allemande (« *Trägerkreis Creole* ») ou parle, toujours entre guillemets, d'un « cercle » dont le fonctionnement demeure après un an d'enquête un mystère. Non qu'il y ait lieu de douter de son existence : à chaque festival, le « *Trägerkreis Creole* » est bien là, présenté et présentifié par les programmes, les entretiens dans la presse et les discours des porte-paroles qui attestent de l'unité de l'organisation et la font apparaître au public comme une entité douée de volonté, agissant comme une seule personne³²¹. Mais après avoir rencontré les membres du *Trägerkreis* de manière séparée, chacun dans leur environnement, je ne suis pas en mesure de comprendre comment fonctionne cette organisation ni ce qui

³²¹ Sur les problèmes philosophiques que pose le fonctionnement des individus collectifs, cf. Descombes 1992 et le chapitre 14 des *Institutions du sens* (Descombes 1996).

réunit ces personnes. Voilà pourquoi, après un an d'enquête, ce sont surtout ces lacunes qui m'apparaissent :

Il me manque des entretiens avec la plupart des organisateurs [...] Je n'ai pas non plus accès au centre de l'organisation : un centre qui est en fait un cercle, le « *Trägerkreis Creole* ». Ce terme commence à être pour moi enveloppé d'une aura mythique. C'est le lieu auquel je n'ai pas accès, le lieu où se construit l'unité de Creole. (*Carnet de terrain, 1^{er} juin 2007*)

Cette dichotomie qui s'établit dans mes notes de terrains entre les individus et le collectif, entre le niveau local et le niveau fédéral, entre des pratiques plurielles et ce que j'imagine comme un « centre » tient d'abord au fait que je n'ai pas pu pratiquer le même type d'observation sur ces deux aspects. Jusqu'ici, mon enquête a porté sur les différentes sessions publiques de la manifestation, situées en divers lieux de l'Allemagne mais je n'ai pas encore pu observer le collectif des organisateurs de Creole au travail et ne perçois donc pour lors cette organisation qu'à travers les rhétoriques unifiées que mettent en œuvre ses représentants en public. Or même si la localisation de l'instance fédérale peut poser problème sur un plan juridique³²², celle-ci n'est pas ontologiquement réfractaire à une observation localisée. Simplement, il se pose ici un problème d'accès : pour pouvoir observer le collectif fédéral au travail, il a fallu que je m'implique dans les discussions en tant qu'« experte » chargée d'une « évaluation externe », ce qui n'est pas tout à fait la même chose que d'observer les festivals en tant qu'ethnologue ou germaniste. Comme cette immersion a eu lieu à un moment bien particulier, à l'occasion d'une réunion de bilan organisée à la fin du premier cycle Creole, je commencerai par revenir sur les conditions de cette participation puis par relater le déroulement de cette rencontre. Ce compte-rendu, loin de livrer la clé du mystère de « l'unité » du collectif (on verra que les différends tendent plutôt à se multiplier au cours de cette réunion) m'amènera à reformuler le problème soulevé dans mes notes de terrain et à substituer à la dichotomie centre / région un questionnement sur le fonctionnement d'une structure fédérale. Les récits que les organisateurs font de la genèse de leur projet puis l'étude de leur parcours vont ensuite me permettre d'interroger les conditions d'exercice de l'activité d'organisateur de festival : qu'est-ce qui réunit ces personnes qui organisent ensemble une compétition de *Weltmusik* ? Peut-on dégager de la comparaison de ces parcours le profil stabilisé d'un métier ? Je m'arrêterai ensuite sur le choix de l'intitulé *creole. Preis für Weltmusik aus Deutschland* et sur les ambiguïtés qu'il soulève sur le plan orthographique et ontologique. Le dernier temps de ce chapitre consistera à suivre les transformations de

³²² Cf. *infra* sur la question du siège administratif (*Geschäftsstelle*) de l'organisation (session 7 de la réunion de bilan).

l'organisation *Trägerkreis Creole* au fil du temps et des épreuves³²³ qu'ont constitué les sessions de la compétition Creole de 2006 à 2011.

L'enjeu est ici de parvenir à décrire les conditions d'exercice du métier de médiateur culturel sans céder aux options réductionnistes courantes qui envisagent ce métier, pour les plus optimistes, comme un ensemble de techniques spécialisées (enseignées dans les manuels et séminaires de management interculturel³²⁴) ou, pour les plus pessimistes, comme le reflet d'un « discours »³²⁵ masquant des enjeux de pouvoir ou des intérêts économiques³²⁶. Il ne s'agit certainement pas ici de nier la prégnance de logiques managériales³²⁷ ni celle d'enjeux politiques et économiques mais de partir de l'observation des processus d'action en reconnaissant notamment trois choses. Tout d'abord, les organisateurs de festivals n'agissent pas seuls³²⁸. D'autre part, ils n'agissent pas dans un champ professionnel unifié – ce dont témoignent notamment les hésitations dans la qualification de leur métier parmi les acteurs et dans la recherche³²⁹ – mais dans un espace hybride à l'interface entre des mondes de musique,

³²³ La notion d'épreuve s'est imposée dans la sociologie pragmatique française (cf. notamment Boltanski/Thévenot 1990, Bessy/Chateaufort 1995) comme un concept transversal pour rendre compte des dynamiques de mobilisation collective et des rapports entre structure et action. Bruno Latour souligne la généralité de ce paradigme en ces termes : « Pour définir les choses, il faut des épreuves. Est réel ce qui résiste dans l'épreuve. » (Latour 2001, p. 243)

³²⁴ Citons, parmi l'abondance d'études dans ce domaine : G. Hofstede et D. Bollinger, *Les différences culturelles dans le management*, Editions Organisations, 1987 ; F. Gauthey et D. Xardel, *Le management interculturel*, Paris : PUF, 1990 ; J. Demorgon, O. et Lüdemann, *Pour le développement d'une compétence interculturelle en Europe. Quelles formations ? Quelles sanctions qualifiantes ?* Paris : Ofaj, 1996 ; M. Bosche (éd.) *Le management interculturel*, Paris : Nathan, 1993 ; J. Bolten (éd.) : *Cross Culture - Interkulturelles Handeln in der Wirtschaft*, Sternenfels, 1995 ; H.-C. Pfohl, I. Bock, M.C. Dubbert, « Internationalisierung der Managemententwicklung. Vorschlag zur Integration europäischer Länder- und Unternehmenskulturen », in : R. Marr, *Eurostrategisches Personalmanagement*, Bd.1, München, p. 75-110.

³²⁵ De nombreuses études anthropologiques ont convoqué la notion foucauldienne de discours pour rendre compte de formations épistémiques (Clifford/ Marcus 1986), de rites langagiers ou de rhétoriques institutionnelles (Abélès/Jeudy 1997). L'étude de Gisela Welz (Welz 1996) examine les conditions d'exercice du métier de médiateur interculturel (« *Cultural Broker* ») en confrontant le discours des organisateurs de différents événements (festivals, expositions, carnivals, concerts) dans deux villes (Francfort et New-York) aux changements survenus au sein de la discipline ethnologique et aux évolutions affectant ces villes sur le plan urbanistique. L'étude d'Alexa Färber (Färber 2006) porte sur un événement précis (l'Exposition universelle à Hanovre en 2000) et met en lumière les tensions entre le fonctionnement intime de l'institution et sa dimension publique. Elle a en commun avec celle de Gisela Welz un regard critique vis-à-vis des experts engagés dans la fabrique de la culture publique, qui va à l'encontre des valeurs portées par les acteurs de ce milieu. Du côté français, les processus de médiation culturelle ont fait l'objet de peu d'études ethnographiques, la plupart des travaux se centrant soit sur les savoir-faire des musiciens (chez les ethnomusicologues) soit sur les publics (pour les sociologues), ce en dépit d'une ouverture vers la notion de médiation (Hennion 1993) En ce sens, l'affirmation de Gisela Welz (datant de 1996) selon laquelle les médiateurs culturels constitueraient le « tiers invisible » des études caractérise aujourd'hui peut-être mieux la situation française que celle des chercheurs allemands qui ont multiplié depuis lors les études sur le sujet.

³²⁶ Sur les limites d'une critique externaliste des rapports de « pouvoir », voir Ortner 1995 et Sahlins 2009. Sur les limites d'une démarche en termes de dévoilement, voir Hennion 1993, Costey 2005.

³²⁷ Le vocabulaire du *management* est entré dans le langage des médiateurs culturels en Allemagne (ce dont témoigne l'usage de nombreux anglicismes : *Public Relations*, *concept*, *branding* etc.) mais ce modèle n'est pas repris sans discussion et il fait l'objet d'une réappropriation dans le cadre des structures existantes. Cf. Laborier 1998 et *infra*.

³²⁸ Soit de travailler dans une optique interactionniste, préconisée entre autres par Howard Becker (Becker 1985, 1988).

³²⁹ Les membres du collectif Creole se font appeler *Veranstalter* (pour désigner leur activité en tant qu'organisateur), *Träger* (en tant qu'ils soutiennent le projet Creole) ou *Ausrichter* (en tant qu'ils mettent en œuvre ce projet à un niveau local). Ils se différencient entre eux par des catégories professionnelles en distinguant entre les fonctionnaires (*Kulturbeamten*) et les travailleurs indépendants (*Freiberuflicher*) et entre

des groupes sociaux, des instances du marché et de la politique culturelle. Enfin, ils combinent souvent plusieurs activités (en tant qu'organiseurs, musiciens, producteurs de disque, *managers* etc.) et plusieurs régimes d'engagement (en tant que représentants de leur institution, citoyens engagés, amateurs de musique, spectateurs de leurs propres festivals). Le cas de Creole va ainsi nous permettre de réaliser une sorte de coupe à travers ce monde composite et de prendre en compte un certain nombre de tensions qui marquent plus généralement les cadres d'exercice de l'action culturelle dans l'Allemagne d'aujourd'hui : tensions entre les valeurs traditionnelles de la *Soziokultur* (Laborier 1996, 1998) et un phénomène croissant de festivalisation (Häussermann/ Siebel 1993), entre des enjeux sociaux et artistiques, entre la reconnaissance de cultures étrangères et l'idéalisation du métissage, entre l'intimité sociale d'une organisation (le *Trägerkreis Creole*) et la pression qu'exercent les instances du public (Herzfeld 1997 ; Shryock 2004).

Les conditions de l'observation

Qu'est ce que ce mystère du *Trägerkreis Creole* dont je fais état dans mes notes de terrain à la fin de l'observation du premier cycle Creole ? C'est d'abord une question d'accès. Au fil de mes rencontres, j'ai pu collecter un certain nombre d'informations sur le collectif mais je n'ai pas pu observer ses membres travailler ensemble. A cela, il y a plusieurs raisons. D'une part, les réunions du collectif ont eu lieu avant la série des festivals publics. Entre septembre 2006 et septembre 2007, les organisateurs ne se réunissent pas : bien occupés par la succession des sessions et par leurs autres projets, ils ont préféré attendre la fin du cycle pour organiser une réunion de bilan. Pendant ce temps, ils poursuivent leurs échanges de manière plus sporadique, sans que le collectif puisse être impliqué en son entier³³⁰ et en employant des moyens de communication plus difficiles à retracer (visio-conférences, mails, téléphone, discussions à l'occasion des festivals). D'autre part, il s'agit d'une organisation décentralisée, sans siège officiel (le lieu que j'imagine dans mes notes de terrain comme un « centre » où se construirait l'unité de Creole n'existe pas). D'après le site internet mis en ligne en janvier 2007, on peut accéder au *Trägerkreis Creole* en contactant des porte-paroles (*Sprecher*) : qui étaient d'abord au nombre de trois (Birgit Ellinghaus à Cologne, Andreas Freudenberg à

divers domaines d'action (*Soziokultur, Interkultur, Weltmusik*). Gisela Welz (*op.cit.*), dans le chapitre liminaire de son ouvrage, opte quant à elle pour un terme étranger (« *Cultural Broker* » qui désigne aux États-Unis les médiateurs œuvrant dans le domaine interculturel) puis un néologisme (« *Organisatoren* »), termes qui n'ont pas cours en Allemagne et qui lui permettent d'unifier sous une même catégorie des personnes occupant des statuts et des fonctions très diverses.

³³⁰ Par exemple, je sais par Franziska Weyrich (entretien téléphonique, 25 janvier 2009) qu'elle et Ulrich Doberenz ont bénéficié des conseils d'Andreas Freudenberg pour la recherche de subventions.

Berlin, Sebastian Hofmann à Hanovre), puis deux (Birgit Ellinghaus n'ayant plus cette fonction à partir du printemps 2007³³¹). J'ai bien rencontré ces personnes au cours de mon enquête mais nous nous sommes entretenus non seulement sur le projet fédéral (dont elles proposaient chacune une vision différenciée) mais aussi et surtout sur les particularités de leur région. A cela s'ajoute que ces deux ou trois personnes, malgré leur fonction représentative, ne peuvent être substituées à la totalité du collectif : elles ne sont que des porte-paroles désignés pour représenter l'organisation auprès des journalistes mais elles ne détiennent ni le monopole de la parole ni une autorité incontestée.

Une dernière difficulté tient à une raison plus structurelle : l'accès aux situations de fabrication d'un festival ou d'un événement culturel ne va jamais de soi (Shryock 2004 ; Färber 2006) et à en croire mes expériences au cours du premier cycle Creole, elle va en tout cas moins de soi que l'observation d'une situation *a priori* plus secrète comme les délibérations des jurys. Cela ne veut pas nécessairement dire qu'il y ait, dans le cas des processus organisationnels, un ou des « secrets » à cacher, mais que ces situations se prêtent moins à une observation suivie. Les organisateurs seraient encombrés par un observateur qui les suit à la trace ou regarde par-dessus leur épaule les mails qu'ils écrivent et ils trouveraient d'autant plus incongrue cette attitude que l'intérêt réside selon eux dans les événements publics³³² et non dans les processus organisationnels. L'accès à ces processus suppose l'établissement préalable d'une relation de confiance dont les conditions ne sont pas aussi limpides que dans le cas des jurys (où la règle va de soi : ne pas divulguer les dires des jurés). Pour établir cette relation et – chose plus difficile – pour la maintenir, plusieurs conditions doivent être réunies : outre une règle tacite de discrétion, les médiateurs doivent déjà concevoir comme plausible et potentiellement utile une telle observation et partager avec l'enquêteur un minimum d'attentes et de questionnements.

Pour toutes ces raisons, il aurait été impensable que j'observe le *Trägerkreis Creole* au travail sans m'impliquer activement dans leurs discussions et sans nouer pour cela préalablement une discussion suivie avec certains de ces membres. C'est ainsi qu'avec les quelques personnes que je retrouve au fil des festivals (Andreas Freudenberg, Birgit Ellinghaus ainsi que les autres chercheurs impliqués), nous discutons du « problème des jurys » (cf. *supra*, chap. 2) : un problème jugé anormal, auquel il s'agit de remédier – et c'est

³³¹ Le nombre de porte-paroles a été réduit notamment pour les prises de décision parce qu'il arrivait trop souvent que ceux-ci ne soient pas d'accord entre eux (cf. *infra*, le bilan d'Anette Schäfer).

³³² Andrew Shryock remarque à ce propos : « Il est important de réaliser à quel point est forte la pression qui s'exerce sur l'observateur pour qu'il détourne son regard des zones intimes de production culturelle et qu'il porte son attention aux "produits finis" circulant au-delà de ces zones. La constitution même de la culture publique en tant que sphère sociopolitique dote cette pression d'une légitimité (je serais tenté de dire d'une "sacralité") qui la préserve de tout examen approfondi » (Shryock 2004 p. 4).

là que les experts entrent en scène. Pendant l'été 2007, Martin Greve a remanié les exposés des étudiants de la *Musikhochschule* de Cologne et y a ajouté plusieurs sections sur les jurys que nous avons relues avec Michael Rappe et qui ont donné forme à un rapport d'expertise (Bachir/Greve/Rappe et.al 2007). Pour la session de bilan qui doit avoir lieu à l'automne 2007, quatre mois après la finale, Andreas Freudenberg m'invite à faire un compte-rendu sur les délibérations des jurys régionaux que j'ai été la seule à pouvoir observer. Encore cette participation n'implique-t-elle pas que je puisse assister à toute la réunion. En tant que participante « externe », je ne suis invitée qu'à la session dans laquelle je parle :

L'invitation à Bad Wildungen

Cette réunion, Andreas Freudenberg m'en avait parlé à plusieurs reprises pendant les festivals. Nous avons convenu ensemble que j'y ferais un compte-rendu sur les jurys, aspect qui demeure, pour beaucoup des membres du cercle, un « mystère »³³³. Andreas me confirme l'invitation par mail vers le 20 août et me donne une date, le 13 septembre, et un lieu : Bad Wildungen, la ville où travaille Gereon Schoplick (Creole Hesse). Recherches sur internet : Bad Wildungen est une ville thermale de 17000 habitants, à proximité de Kassel, le maire est du parti libéral FDP, deux grands festivals ont lieu l'été (Festival Samba et *Folk im Schloss*). Aéroport le plus proche : Francfort, d'où il faut prendre le train jusqu'à Kassel puis un bus pour Bad Wildungen. Je réserve mes billets à la fin du mois d'août (aller le mercredi 12, retour le jeudi 13 tard dans la soirée).



III. 1 Bad Wildungen, ses festivals (source: www.bad-wildungen.de)

³³³ Certains d'entre eux ont participé aux délibérations dans leur région en tant que modérateur (Berlin) ou spectateur impliqué (Leipzig), d'autres n'étaient pas présents ou seulement de manière intermittente (Hanovre). Dans tous les cas, ils n'ont pour la plupart qu'une idée vague de la manière dont les délibérations se sont déroulées dans les autres régions.

Cinq jours avant de partir, j'écris à Gereon pour avoir les horaires exacts et l'adresse de l'hôtel. Etonné, il me répond qu'il pensait qu'Anette Heit m'avait transmis depuis longtemps ces informations : il m'envoie les adresses, la liste des participants et le programme³³⁴. Sur la liste, je figure comme membre de l'Atelier des Cultures (Gereon pense donc que je fais partie de cette institution?). Je découvre que la réunion dure non pas une après-midi mais deux jours et demi. Après mon exposé inclus dans une session intitulée « Résultats de l'évaluation externe » (je croyais que je devais parler des jurys³³⁵), neuf autres sessions sont prévues, étalées jusqu'au samedi. J'écris à Andreas Freudenberg pour lui demander si je peux rester les trois jours. Je ne reçois pas de réponse mais change mon billet de retour « au cas où ». Comme pour les jurys, tout cela se décidera sur place. (*Carnet de terrain, 12 septembre 2007*)

Comme pour les jurys, mon implication est rendue possible par la médiation de certains membres avec qui j'ai noué des liens plus étroits. Il n'y a pas un individu collectif, « le *Trägerkreis* », auquel je pourrais m'adresser en bloc, mais un ensemble de personnes avec qui j'ai noué des relations différenciées selon leur disponibilité et selon mes propres habitudes qui font que je m'acclimate plus facilement à certains environnements. A Bad Wildungen, cette petite ville thermale qui constitue l'univers familial de Gereon Schoplick, je relève ainsi comme à Marbourg le contraste avec l'ambiance (à laquelle je suis plus habituée) des « métropoles » :

Arrivée à Bad Wildungen. Après les métropoles et l'ambiance des festivals, cette ville produit une impression assez surréaliste. Voilà un tout autre monde, un aspect de l'Allemagne que je ne fréquente pas tous les jours : une petite ville thermale en perte de vitesse (l'hôtel n'a pas été rénové depuis plus de 30 ans, chose rare en Allemagne !), une forte proportion de personnes âgées (« toutes avec des manteaux gris ou beiges », me fait remarquer Birgit) et une ambiance pas vraiment *multikulti* : je croise en sortant de la gare un couple d'une soixantaine d'années qui parlent « des Turcs » sur un ton réprobateur. Sur les murs, quelques affiches de festivals. Apparemment peu de personnes étrangères.

Je rejoins les membres du collectif qui déjeunent dans un restaurant. Les discussions vont bon train. Quelques plaisanteries sur « Bad Wildungen ». Notre hôte Gereon, qui travaille à la mairie, essaie de nous en faire voir les bons côtés, mais il convient que ce lieu a d'abord été choisi pour des raisons pratiques : c'est à peu près au centre de l'Allemagne, accessible pour tous en 3h. Il y a aussi l'avantage des frais d'hébergement (un hôtel avec piscine à 20 euros la nuit).

Vers 14h00 (une demie-heure en retard), nous rejoignons la salle de réunion où nous attend le maire de Bad Wildungen. Pour lui, pas de doute : le choix de cette ville pour la réunion du collectif fédéral Creole est un signe clair de « l'ouverture au monde » (*Weltoffenheit*) de Bad Wildungen.

³³⁴ Cf. annexe 3.1.1.

³³⁵ Cet intitulé est dû au fait que le rapport d'expertise de la *Musikhochschule* de Cologne doit être distribué lors de la même session. Gereon Schoplick pensait que je venais ici présenter ce rapport.

Relisant ces notes quelques années plus tard, je suis étonnée d'avoir à ce point souligné l'aspect extraordinaire de cette ambiance « pas vraiment *multikulti* » que je trouve à Bad Wildungen. A vrai dire, j'aurais une quantité d'autres anecdotes témoignant de la xénophobie ordinaire dont peuvent faire preuve des personnes en France comme en Allemagne, à Bad Wildungen comme dans certains quartiers de Berlin (peut-être moins souvent à Kreuzberg qu'à Wannsee). Seulement, comme je me focalise dans mon enquête sur des situations dans lesquelles règne *a priori* un présupposé favorable à l'égard des cultures étrangères (les festivals de *Weltmusik* célébrés par la chanson « Mon voisinage » du Trillke Trio), j'ai tendance à laisser ce type d'anecdotes hors du champ de mon enquête. Cette réduction de focale constitue cependant une illusion d'optique : les festivals de musiques du monde ne peuvent se comprendre qu'en fonction de cet arrière-plan que Vincent Descombes appelle « la pensée de la possibilité du malheur »³³⁶, qui conduit certaines personnes à s'engager dans la promotion de la diversité parce qu'ils ont une conscience aiguë – tout particulièrement en Allemagne – des tensions pouvant surgir de la cohabitation entre plusieurs cultures au sein d'une même société. L'un ne va d'ailleurs pas sans l'autre dans l'activité des médiateurs, notamment pour ceux qui viennent du milieu de l'action socio-culturelle dans lequel il n'a jamais été question (surtout pas) de n'organiser que des événements festifs mais où l'accent est mis sur des projets éducatifs ou des manifestations à caractère participatif et délibératif (débats, rencontres, ateliers etc.) auxquels peuvent aussi se rattacher *certaines* festivals³³⁷ – ceux qui mettent en avant une visée politique, qui font participer les musiciens dits « en marge du *mainstream* », les amateurs et les habitants du quartier³³⁸ et que l'on opposera au

³³⁶ Cité d'après Marc Augé (Augé 1997, p. 44). L'affirmation de Descombes, qui porte sur les pratiques magico-religieuses, peut être élargie selon Augé à l'ensemble des dispositifs « d'enchantement » dont se dote une société pour gérer les angoisses collectives : « Le monde "enchanté" est un monde du soupçon, du malheur et de l'inquiétude, qui s'emploie à interpréter, à conjurer et à dissiper, un monde où le calcul, l'observation et le raisonnement ont toute leur place mais à l'intérieur d'un univers où il importe davantage de se reconnaître que de connaître. [...] Dans un monde enchanté, que l'on pourrait d'un terme moins poétique appeler « univers de reconnaissance », l'erreur est toujours provisoire et il n'y a pas d'inconnu. » Cette vision ne cadre cependant que partiellement avec le cas des festivals Creole : ceux-ci constituent bien un univers marqué par une vision optimiste des rapports interculturels mais ils constituent aussi en même temps une forme « d'enquête collective » (Dewey) ouverte sur l'inconnu et l'erreur.

³³⁷ Concernant cette dimension participative, Jean-Louis Fabiani fait cette remarque à propos du festival d'Avignon, qui vaut aussi pour le cas de Creole : « Très souvent, on se contente paresseusement de définir les festivals en termes "communautaristes" en utilisant de manière laxiste la métaphore religieuse et en exagérant à plaisir l'unité symbolique et le consensus idéologique qui s'en dégage. Le collectif avignonnais n'est jamais une communauté de vrais croyants, mais un groupe à la fois constitué et divisé par les capacités de l'intervention critique. Le spectateur n'est jamais pris au piège d'un lien univoque. Il peut s'endormir ou quitter l'espace de la représentation, ou même protester. L'intrigue festivalière, qui noue par des liens forts, peut toujours être dénouée » (Fabiani 2012, publication en ligne).

³³⁸ En Allemagne, la culture de la participation dans les politiques locales est davantage développée qu'en France, ce que montre notamment une différenciation en terme de vocabulaire que rappelle Maurice Blanc : « Il y a en allemand des mots différents pour désigner différentes formes de participation. *Bürgerbeteiligung* est le terme le plus englobant. *Mitbestimmung* désigne la participation à une décision ; c'est un processus de concertation dans lesquels les habitants négocient les améliorations à apporter aux projets de l'administration communale. *Mitwirkung* souligne la participation à l'action, lorsque les habitants "mettent la main à la pâte" dans les travaux d'amélioration ou d'embellissement de leur logement et/ou de leur quartier ». Le quartier

populisme des grands festivals de *pop*. La question du racisme fait donc bien partie de l'horizon des organisateurs de festival et c'est d'ailleurs le sujet qui va les occuper en fin de soirée, une fois que les discussions sur Creole sont closes. J'en viens donc enfin au récit de la réunion.

Un bilan mouvementé (Bad Wildungen, septembre 2007)

JOUR 1 (13 septembre 2007)³³⁹

Session 1 : Résultats de l'évaluation externe

Après l'allocution du maire, nous prenons place autour d'une table-ronde. Birgit distribue les DVD de la finale de Creole, un CD de documentation (avec le catalogue des recensions médiatiques, les morceaux et photos de chaque groupe finaliste) et le rapport d'expertise de la *Musikhochschule*. Nous sommes 15 : deux personnes du collectif Creole Hesse (Gereon Schoplick, Sabine Welter – le troisième, Bernd Hesse, arrive demain), trois personnes pour la région Basse-Saxe & Brême (Christoph Sure, Bettina Geile et Daniel, un stagiaire du *Schlachthof Bremen*), deux personnes de Berlin (Andreas Freudenberg, Anette Heit), deux de la région Centre-Allemagne (Franziska Weyrich, Ulrich Doberenz), deux de Rhénanie-Westphalie (Birgit Ellinghaus, Darek Roncoszek), deux de Bavière (Jürgen Markwirth et Manfred Beck), une pour la région Bade-Wurtemberg (Rolf Graser) et moi-même. Je m'assieds à côté d'Andreas et lis mon rapport sur les jurys (cf. **annexe 3.1.3**). La première partie porte sur les délibérations. J'énumère les facteurs qui concourent à leur imprévisibilité : le caractère très général de l'idée de « créolisation » et la manière restrictive dont elle a parfois été comprise (« creole » = « dans l'air du temps »), les parcours des jurés et leurs conceptions différentes de ce que « *Weltmusik* » veut dire, les dimensions psychologiques (certains sont prêts à discuter, d'autres non, certains restent discrets, d'autres monopolisent la parole etc.), les formats et les techniques de prises de décision (vote, système de notations), la variabilité des critères pris en compte etc. Je suggère ensuite quelques pistes pour maintenir une plus grande continuité d'un jury à l'autre : des rencontres entre les présidents des jurys, une rotation de certains membres, la rédaction d'une feuille de routes, un recueil des expériences et des arguments « problématiques ». Je relègue à la toute fin de mon

représente ainsi un « certain espace de pouvoir », ce dont témoignent aujourd'hui les nombreuses *Bürgerinitiativen* qui naissent indépendamment des partis politiques » (Blanc 2010, p. 205).

³³⁹ Je reproduis ici le récit brut de chaque session de manière à faire sentir l'afflux des questions soulevées lors de ces trois jours de discussion. Les titres des sessions sont repris tels qu'ils figurent sur le programme.

exposé une réserve : faut-il vraiment unifier ce que « Creole » veut dire? L'intérêt des festivals ne réside-t-il pas justement dans l'imprévisibilité de ce qu'on y trouve ?

Quelques réactions pendant la lecture : quand je parle des personnes engagées dans la *Weltmusik* depuis plusieurs décennies qui peuvent avoir une idée assez arrêtée de ce qu'elle n'est ou n'est pas, Jürgen Markwith plaisante : « Voulez-vous dire que nos jurés sont trop vieux ? ». La discussion qui suit porte sur les enjeux du projet Creole. Je n'ai pas beaucoup parlé de leur dimension « politique », me fait remarquer Rolf Graser (Stuttgart). Comment est-ce que je perçois cette dimension de l'extérieur ? Je réponds que cette dimension politique semble évidente mais qu'elle ne constitue pas un critère de jugement univoque. Devrait-on choisir des groupes aux paroles « engagées » ? Des groupes qui comportent des membres de minorités – mais lesquelles ? Ou simplement des bons musiciens quelle que soit leur origine ? Deuxième question, posée par Andreas : faut-il selon moi renoncer au sous-titre « *Weltmusik aus Deutschland* » ? Je réponds que « je n'en suis pas sûre ». Les professeurs et étudiants de la *Musikhochschule* ont dit oui à l'unanimité lors du séminaire organisé en juin 2007 à Cologne. Mais par quoi remplacer ce terme ? « Creole » tout seul ne fonctionnera pas aussi bien, pense Christoph. Quant aux suggestions avancées dans le rapport de la *Musikhochschule*, elles ne convainquent pas : « musique expérimentale » est trop restrictif, « interculturel » sonne trop « politiquement correct ». Il n'y a que « *Weltmusik* » qui permette d'englober un si vaste panel de pratiques musicales³⁴⁰. Dernière question : ai-je observé les réactions du public ? Je réponds qu'il est difficile d'en parler de manière si générale et renvoie au rapport dans lequel se trouvent des extraits d'entretiens. Rolf Graser plaisante : « Parfois, il vaut mieux ne pas savoir ce qu'ils en ont pensé ».

Session 2 : le budget de la finale

A la pause, Andreas m'annonce que je pourrai assister aux sessions suivantes à l'exception de celle sur les finances qui a lieu maintenant, pendant laquelle Birgit Ellinghaus va présenter un état du budget de la finale. Cette session intitulée « *Rechenschaftsbericht* »³⁴¹ relève, dit-il, d'une « affaire interne ». C'est que les « comptes », ce ne sont pas seulement les chiffres – que je connais déjà³⁴² et sur lesquels Birgit Ellinghaus affirme haut et fort ne rien avoir à cacher (« En ce qui me concerne, tu peux rester, Talia ! »). L'organisatrice doit aussi

³⁴⁰ Argument que l'on peut rapprocher de celui mis en avant par les producteurs anglais lors d'une réunion devenue mythique, au cours de laquelle ils ont décidé d'opter pour ce label (cf. *infra* chap. 4): « Parmi tous les termes débattus, *world music* semblait celui qui permettait d'inclure le plus de musiques possible et d'en exclure le moins, ce qui fit qu'il remporta la majorité » (Source : www.frootsmag.com, « History of World Music »).

³⁴¹ Le terme « *Rechenschaft* » désigne à la fois l'action de « rendre compte » et de « rendre des comptes ».

³⁴² Birgit Ellinghaus est la seule organisatrice à avoir communiqué les montants des budgets dans les dossiers de presse distribués aux journalistes et chercheurs.

produire des justifications sur la manière dont elle a géré le budget de la finale. Ce n'est pas seulement parce qu'on y parle de sous que cette session doit rester « interne », c'est parce qu'il y a un désaccord sur la gestion du budget³⁴³. Je n'insiste pas, bien contente de pouvoir assister aux huit sessions restantes.

A 19h, je retrouve le groupe au restaurant. La discussion sur les finances se poursuit. Andreas me parle de la disparité des financements d'une région à l'autre (les budgets vont de 10000 Euro pour le Creole Mitteldeutschland à 80000 en Rhénanie-Westphalie). Nous parlons aussi des médias. Andreas pense que tous les candidats à la compétition devraient avoir un morceau de 3 minutes 30 pour pouvoir passer à la radio. Gereon n'est pas de cet avis : pour le jazz, on autorise bien des morceaux plus longs.

Session 3 : Creole au Womex

Vers 21h, retour à la salle de réunion. Comment présenter les musiciens de Creole à la foire du Womex (World Music Expo) qui se tiendra le mois prochain à Séville ? Les membres du collectif qui ont décidé de s'y rendre (Andreas, Birgit et Darek, Christoph, Bettina, Gereon) doivent-ils définir une stratégie de présentation commune ou simplement en parler chacun de leur côté ? Comment présenter les musiciens : par des CD, des vidéos ou *live* à travers les *showcases*³⁴⁴ ? Birgit (qui n'a raté aucun Womex depuis sa fondation en 1994) refuse cette dernière solution : « le son est mauvais, personne n'écoute ». Christoph pense au contraire que cela est utile. Faut-il ouvrir un stand « Creole » ? – Non, dit Birgit, Creole est trop petit, cela ne sert à rien de gaspiller de l'argent pour un stand. Il faudrait à la limite l'inclure dans un stand Allemagne si celui-ci existe un jour³⁴⁵. Puis ils parlent du « matériau à distribuer » sur Creole : non seulement au Womex mais aussi aux sponsors et journalistes. Que faut-il mettre dedans et à qui le distribuer ? Birgit propose de distribuer les DVD de la finale et le rapport d'expertise de la *Musikhochschule* – Anette Heit est réticente : ces DVD sont trop longs et le rapport n'est pas vraiment un bon support de communication. Bettina propose d'opter pour une autre stratégie : plutôt que d'éditer « des DVD et des brochures qui vont coûter cher », inviter de manière ciblée des organisateurs de festival en leur payant les frais de voyage. Mais qui paye dans ce cas ? Est-il possible d'obtenir un budget de la fédération pour cela ? Franziska pense que c'est une bonne stratégie mais qu'il faut tout de même « un vrai matériau de communication » pour convaincre les sponsors.

³⁴³ Ce désaccord est examiné plus précisément au chapitre 6.

³⁴⁴ Le terme de « *showcase* », entré dans le langage des professionnels de la musique en Allemagne, désigne de courtes prestations destinées à présenter un ensemble de musiciens devant un public de professionnels lors d'une foire.

³⁴⁵ Bien que le Womex ait été initié en Allemagne et que les producteurs et journalistes allemands y viennent nombreux, c'est un des seuls pays d'Europe de l'Ouest qui n'ait pas de stand attiré. Sur ce paradoxe, voir *infra* chap. 4 et l'entretien avec Andreas Freudenberg cité dans ce chapitre et reproduit en annexe 3.2.

Session 4 : Creole en tant que projet de politique culturelle

22h30. Cette session était prévue pour samedi mais puisque certains seront absents (Birgit et Darek repartent plus tôt, Bernd Hesse ne peut venir que vendredi), Andreas Freudenberg propose qu'on en parle ce soir. C'est lui qui dirige cette session – il va pour tous de soi que c'est son thème (puisque'il siège dans des commissions ministérielles du *Land* Berlin et du gouvernement fédéral). Il commence par dire que Creole a trouvé des échos favorables dans les milieux politiques à un niveau fédéral. C'est « un projet à l'ordre du jour » (*das steht in der Tagesordnung*) : Angela Merkel encourage vivement les projets sur le plan interculturel et Bernd Naumann [délégué à la Culture et aux Médias auprès du ministère fédéral] parle lui aussi de « diversité ». Mais « cela ne garantit pas encore un accès au BKM »³⁴⁶. Rolf Graser (Stuttgart) évoque une toute autre expérience : la difficulté qu'il a, avec le Forum des Cultures, à parvenir aux cercles politiques gouvernant le *Land*. Bettina Geile (Brême) renchérit : même si l'on arrive à être mentionné, le financement est remis en question dès qu'il y a un changement de gouvernement. Comment développer un projet dans ces conditions ? Nous quittons la réunion sans trouver de réponse.

Au bar, 23 :30. Birgit et Darek (alba Kultur) sont rentrés dans leur chambre, tous les autres restent boire un verre. Agneska, la femme de Gereon, d'origine polonaise, nous rejoint. Elle évoque le racisme ordinaire des gens de la région, raconte de nombreuses anecdotes montrant les difficultés à être accepté dans cette ville et la défiance à l'égard des étrangers.

JOUR 2 (14 septembre 2007)

Session 5 : le site internet

9h30. C'est Basti Hoffmann (Pavillon Hanovre) qui a la parole. Il gérait jusqu'ici les relations avec le *webmaster*, un de ses amis à Hanovre. Pour que le site soit actualisé de manière adéquate, il faudrait engager un rédacteur spécialement pour ce travail (mais avec quel budget ?). Comme personne ne se propose, un compromis est défini : Basti va poursuivre ce travail et l'équipe de Bavière lui préparera la documentation. Autre problème : il faudrait que le site donne accès aux musiques, mais cela pose un problème de droits. On pourrait, dit Basti, s'inspirer de l'expérience de la radio WDR3 qui établit des contrats avec les musiciens autorisant à diffuser la musique à des fins de promotion des groupes. Personne ne sait si c'est

³⁴⁶ Le poste de « *Beauftragter der Bundesregierung für Kultur und Medien* » a été créé en 2005 à l'initiative de la nouvelle chancelière Angela Merkel. Rattaché au ministère des Affaires étrangères, sa vocation est donc avant tout d'organiser la représentation de la culture d'Allemagne à l'étranger. Cette création constitue une petite révolution dans la politique culturelle allemande qui est traditionnellement un domaine de compétence géré à un niveau local ou régional et ne disposait jusqu'ici d'aucune instance fédérale. Cf Görger 2009.

possible. Christoph évoque la possibilité de créer un compte Youtube, indépendant du site officiel³⁴⁷. Basti donne pour finir quelques statistiques : 4000 visiteurs du site en août, un peu moins en septembre, « ce n'est pas si mal dans cette période de creux entre deux cycles ». La discussion qui suit porte sur les archives du site : faut-il mettre tout ce qui concerne la compétition 2006/2007 dans les archives ou garder certains éléments ? Christoph répond : « il ne faut garder que ce qui est actuel. Sinon on ne sait plus ce qui va se passer ». Il suggère aussi d'ajouter un forum de discussion pour que les musiciens et spectateurs puissent donner leur avis.

Session 6 : le travail de presse

Anette Schäfer (agence PR-Netzwerk, Berlin) et Anne Sasson (Malagueta Music, Berlin) nous rejoignent à 11h pour la session qui est dédiée à leur domaine de spécialité : les relations avec la presse. Comme c'est Anette Schäfer qui était officiellement chargée par le *Trägerkreis* de ce travail pour la compétition fédérale, elle commence par faire un exposé dont elle distribue une version écrite, avec un catalogue des recensions dans la presse (c'est le second que nous recevons, après celui distribué la veille par Birgit Ellinghaus).

*Exposé d'Anette Schäfer*³⁴⁸

Anette commence par rappeler l'objectif qu'elle s'était fixé au début de son travail : « établir *creole* comme une marque » (*creole als Marke setzen*)³⁴⁹. Son travail s'est étalé sur quatorze mois de mai 2006 (signature du contrat avec l'Atelier des Cultures de Berlin) à juillet 2007 (réalisation du *Medienspiegel*). La première étape consistait à définir une « stratégie de communication » et à rédiger un « court texte résumant de manière efficace l'idée de *creole* », utilisé comme une « carte de visite ». Ensuite, Anette a recherché des partenaires médiatiques. Elle a suivi tous les festivals et a mis au point un dossier de presse édité à 80 exemplaires. En avril et mai 2007 – dans les deux mois précédant la finale – elle a contacté environ 100 journalistes par téléphone : rédacteurs des rubriques musique et culture des quotidiens nationaux et régionaux, des rubriques *Weltmusik* dans les radios du collectif ARD, à la Deutschlandradio, Deutschlandfunk, Deutsche Welle, certains journalistes de la télévision (WDR, Arte) ainsi que des critiques indépendants.

Les résultats sont les suivants : « environ 100 articles et recensions substantiels » (elle exclut les simples « annonces »), qui montrent l'importance du « patriotisme local ». Par

³⁴⁷ C'est finalement cette solution qui sera retenue à partir de 2009. Cf. annexe 3.4.2.

³⁴⁸ Résumé rédigé d'après le texte d'Anette Schäfer et mes notes de terrain. Le point de vue de la chargée de communication est développé dans un texte en annexe (3.1.4) qui formait initialement le propos d'un chapitre à part.

³⁴⁹ Expression que j'analyse plus bas dans ce chapitre.

exemple, un groupe du Haut-Palatinat [Los Dos y Companeros] a fait l'objet de plusieurs portraits dans la presse locale en tant que « gagnant de Creole ». Un journaliste de la *Stuttgarter Zeitung* fan du groupe Hiss³⁵⁰ lui a dit : « je n'écrirai un article que si nos matadors locaux gagnent ! ». Enfin, Anette souligne l'importance de la radio et relate la rencontre qu'elle a organisée, en parallèle de la finale, avec les rédacteurs de l'ARD³⁵¹ : tous ont loué l'initiative de Creole et se sont montrés prêts à renforcer leur engagement. Pour parvenir à convaincre leurs supérieurs, ils ont suggéré que Creole soit parrainé par une personnalité politique (« *ein politischer Schirmherr oder Schirmherrin* »).

Pour finir, Anette évoque *les problèmes* qui se sont posés: « l'étiquette *Weltmusik* », depuis le départ, a constitué un obstacle. Il a fallu à chaque fois produire de longues explications sur ce sous-titre : « Oui cela s'appelle certes *Weltmusik* mais... ». Les « objectifs de la communication étaient trop chargés et trop compliqués » ce qu'elle explique par les « divergences d'opinions et de souhaits au sein du collectif des organisateurs » : « les porte-paroles n'étaient le plus souvent pas d'accord entre eux et n'étaient pas vraiment en mesure de s'entendre », le « collectif ne se réunit pas assez souvent pour prendre des décisions urgentes » (par exemple le choix d'un partenaire médiatique). Certains organisateurs (Birgit Ellinghaus est implicitement visée) ont décidé d'employer d'autres appellations (« *Creole bun(d)t* », « festival ») alors que le titre officiel est « *Creole Bundeswettbewerb* ». Enfin, le positionnement du prix Creole n'est pas clairement défini – ce qu'Anette illustre par une discussion-type :

Un journaliste commencera par demander « Y a-t-il des groupes connus ? – Non. » Puis : « C'est donc un prix pour les *Newcomer* ? – Non plus ! » Et ensuite : « Mais pourquoi organiser un autre prix pour la *Weltmusik* puisqu'il y a déjà le Ruth? »... Et voilà, les trente secondes que l'on vous accorde sont déjà passées !

Anette critique enfin l'organisation du travail : en décembre 2006, « il a été décidé » (là encore, Birgit est implicitement visée) d'embaucher une deuxième personne pour les médias en Rhénanie-Westphalie : Anne Sasson de l'agence Malagueta Music. Cette division des tâches pour un même événement entre les médias rhénans et le reste de l'Allemagne s'est avérée selon Anette Schäfer « insensée », source « de contradictions, de redoublements, et d'irritations ». Enfin, elle critique la durée du festival : il est impossible pour des journalistes de rester plus d'une ou deux soirées. Pour cette raison, il faudrait dédier la dernière soirée à des « concerts des gagnants ».

³⁵⁰ Cf. DVD annexe 1. Cas présenté au chapitre 5.

³⁵¹ L'ARD (*Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland*) est un groupement public de neuf radiodiffuseurs régionaux allemands.

La conclusion de l'exposé est plus optimiste : « l'objectif d'établir la marque Creole a été atteint. A présent, il faut affiler le profil : par une définition claire, plus simple et positive de Creole ». Il faut aussi que les prix aient « un effet visible » – par exemple sous la forme de tournées des groupes gagnants organisées par les membres du collectif. Enfin, il faut « une distribution claire des rôles » parmi les organisateurs et un seul porte-parole pour les relations publiques.

La dispute

L'atmosphère est assez tendue après cette liste de « problèmes ». Anne Sasson (la seconde chargée de communication, embauchée par Birgit Ellinghaus) donne son point de vue sur la question du « doublon » [*Doppelbesetzung*, littéralement : double distribution]: « je suis pour le travail d'équipe. Je trouve cela enrichissant lorsque plusieurs personnes travaillent ensemble ». Anette Schäfer est d'accord mais son problème tenait surtout à l'attitude de Birgit Ellinghaus – cette fois l'accusation est lancée *ad nominem*, à la troisième personne : « Elle ne répondait pas à mes mails ! J'ai eu l'impression que je n'avais pas le droit de parler à WDR ni au *Funkhaus* », que c'était « son territoire ». Le ton monte entre les deux femmes. Un long silence s'ensuit.

Ulrich Doberenz demande : mais comment en est-on arrivé là ? Comment est-il possible qu'il y ait deux *Medienspiegel* [l'un fait par Birgit, l'autre par Anette Schäfer] ? Pourquoi fallait-il deux personnes pour le travail de presse : n'est ce pas un gaspillage d'énergie et d'argent ? Birgit explique que c'est une question de budget : elle avait obtenu une subvention de la région pour la communication. Ce n'est que plus tard qu'Andreas Freudenberg a eu la réponse du Soziokulturfonds fédéral pour financer le travail d'Anette Schäfer. La suite de la discussion porte sur une question de détail : faut-il que les gagnants de la finale fassent une tournée en Allemagne ? Mais comment financer ? Bettina Geile raconte comment se sont passés les concerts des gagnants au *Schlachthof Bremen* : cela a coûté cher et il y avait très peu de spectateurs.

A la pause, Birgit et Darek (alba Kultur) ne viennent pas déjeuner avec nous. Anette Schäfer poursuit ses récriminations : selon elle, Birgit est une « *Systemsprengerin* »³⁵².

Session 7 : la structure du Trägerkreis

Retour dans la salle de réunion. Andreas commence par rappeler le stade actuel des choses : le collectif est, selon le contrat signé en mars 2007 à Stuttgart, une « *Arge* »

³⁵² Littéralement : « une personne qui fait exploser le système ».

(*Arbeitsgemeinschaft*³⁵³) constituée d'organiseurs indépendants. Voici les questions qui se posent : faut-il fonder une association (*Verein*³⁵⁴) ? Ou, si l'on en reste à une Arge : comment organiser la représentation du collectif sachant que l'Arge n'est pas une structure hiérarchisée et ne peut donc avoir de président ? La forme de l'Arge a l'avantage d'être « flexible » et d'« évoquer l'image d'un réseau ». Mais la forme du *Verein* est « plus adaptée pour rechercher des fonds ou signer des contrats avec des partenaires médiatiques » parce qu'elle est dotée d'une personnalité juridique. Elle dispose d'un siège localisable, d'une visibilité accrue et de fonctions plus clairement définies.

Ulrich Doberenz se prononce pour le *Verein* : « c'est plus simple pour trouver des moyens ». Jürgen Markwith est « plutôt contre : la forme du *Trägerkreis* fait notre spécificité et je préfère l'image du réseau. Mieux vaut chercher à optimiser le modèle existant » et « résoudre au cas par cas les problèmes ». Rolf Graser est pour le *Verein* : « il nous faut une structure unifiée pour gagner en autorité, par exemple dans les commissions politiques ». Christoph Sure plaide lui aussi pour le *Verein* parce que c'est « une structure qui a fait ses preuves » et repose sur des « bases claires ». Et il ajoute : « différents comme nous sommes, c'est trop difficile de s'entendre sans cela » (allusion à la dispute de ce matin ?). Andreas regarde Birgit qui ne dit rien. Il évoque une autre solution : le *Dachverband* (une réunion d'associations) mais Christoph trouve cela trop compliqué. Gereon Schoplick « tend plutôt vers une forme de type réseau, donc une *Arbeitsgemeinschaft* ». Birgit donne finalement son avis : « toute ma vie, j'ai été contre le *Verein* ». Pour pallier aux problèmes que pose la forme de l'Arge, elle propose de créer un bureau du *Trägerkreis* à une autre adresse que celle des institutions organisatrices – par exemple à la *Haus der Kulturen der Welt* de Berlin. Rolf plaisante : « Ou bien aux Bahamas ! Mais une boîte aux lettres ne suffit pas pour faire exister une organisation ». On pourrait, dit Andreas, établir un principe de rotation : le siège administratif (*Geschäftsstelle*) du *Trägerkreis* serait situé à chaque fois sur le lieu de la finale – oui mais, rétorque Rolf, « si jamais il y a un conflit avec les organisateurs de la finale, n'est

³⁵³ Une « *Arbeitsgemeinschaft* » (dite encore « Arge » ou AG) peut regrouper différents acteurs (entreprises, organisations politiques ou économiques, institutions, associations, collectivités publiques) pour mettre en œuvre une action concertée autour d'objectifs communs. D'après l'article 44 b de la loi régissant l'organisation du travail en Allemagne (SGB II, plus connue sous le nom de « Hartz 4 »), des collectivités publiques peuvent également fonder des *Arbeitsgemeinschaften* régies par le droit public ou le droit privé.

³⁵⁴ Le terme de *Verein* désigne une association libre de personnes qui, selon la Loi fondamentale (§ 56), doit porter « un nom commun », est dotée de représentants officiels et d'un règlement (*Satzung*) définissant les fonctions du comité de direction (*Vereinsvorstand*) en accord avec les paragraphes correspondants de la Loi fondamentale (BGB, §21 à 79). Cette association peut être à but non lucratif mais peut également regrouper des structures unies autour d'intérêts économiques communs. Lorsque l'association est répertoriée (selon l'abréviation commune « e.V », « *eingetragener Verein* »), elle peut fonctionner comme un corps juridique unifié. C'est une structure hiérarchisée (à la différence de l'*Arbeitsgemeinschaft*), et plus formalisée, sur un plan juridique, que l'équivalent français de « l'association ». Voir sur ce point : Bernhard Reichert: *Handbuch des Vereins- und Verbandsrechts*. 10. Aufl., Garmisch-Partenkirchen 2005. Sur l'histoire de cette forme, voir Michael Mayer: *Der Verein in der Spätmoderne*. Dissertation, Universität Konstanz 2006.

ce pas problématique ? » Ils s'entendent finalement sur cette « solution provisoire »³⁵⁵. Il ne reste plus qu'à modifier le « règlement » (*Geschäftsordnung*), ce que fera Bernd Hesse (« le plus expert de nous dans les questions juridiques », m'explique Andreas).

Une petite discussion s'engage ensuite sur « l'avenir d'Andreas » : celui-ci a décidé de quitter l'Atelier des Cultures à la fin de l'année 2008 mais il se demande, et les autres membres du collectif aussi, s'il peut continuer à siéger dans le collectif à titre « honorifique » (*ehrenamtlich*). Oui mais dans ce cas, il faut que le collectif soit un *Verein*, sinon Andreas ne pourra pas faire de demande de subvention [puisqu'il n'aura pas d'attache institutionnelle]. Christoph Sure répond par une boutade : « Mais non voyons, le *Verein* c'est un dogme ! [*Verein ist Dogma*] ».

Session 8 : calendrier du deuxième cycle Creole (2008-2009)

Les membres du collectif donnent les dates des prochaines compétitions régionales, de septembre 2008 jusqu'à mars 2009. La discussion porte ensuite sur les *Länder* manquants. Dans le Mecklenburg-Vorpommern, dit Andreas, « il y a bien une scène » (certes plus restreinte qu'à Berlin) et un intérêt de la part d'une école de musique mais « pas le moindre espoir de financement » : donc il faut intégrer ce *Land* à la session du Creole Berlin et Brandebourg. Pour Hambourg et le Schleswig Holstein, après avoir testé plusieurs options, Andreas et Basti ont réussi à s'entendre Jürgen Krenz, du Goldbek Haus (un centre socio-culturel). Il reste à organiser la rencontre avec un partenaire du Schleswig-Holstein pour qu'ils organisent ensemble une session. Pour la Rhénanie-Palatinat, un partenaire a été trouvé à Ludwigshafen – mais ce n'est pas un lieu idéal pour le festival, le mieux serait Mannheim. La question est de savoir si on organise une session groupée avec le Bade-Wurtemberg (Creole Sud-Ouest), ce qui n'enchante pas Rolf (« c'est compliqué pour les budgets ») mais « s'il le faut, on le fera ». Quant aux partenaires de Hesse, lorsqu'on leur demande s'ils veulent se joindre à un autre *Land* (à cause des problèmes de financements et du nombre réduit de candidats), ils répondent d'une seule voix : pas question, une région cela suffit.

Session 9 : sélections pour le prix Ruth

Ulrich Doberenz a obtenu que le *Trägerkreis Creole* soit un des comités de présélection pour les quatre prix Ruth 2008 qui seront décernés lors du prochain festival TFF à Rudolstadt en juillet 2008. J'assiste donc à ce que Jan, du groupe Brandan (Creole Mitteldeutschland) a

³⁵⁵ Par la suite, c'est cette option qui s'impose de manière durable quoiqu'avec un changement d'appellation : sur le lieu de la finale se trouve non pas le siège de l'organisation fédérale (« *Geschäftsstelle* ») mais un bureau d'organisation (« *Projektbüro* ») compétent pour les questions concernant la finale. A partir de 2009, il n'y a plus de « *Sprecher* » officiel (porte-parole du *Trägerkreis*) mais seulement des *Ansprechspartner* informant les journalistes sur les événements qu'ils organisent.

appelé une réunion des « gourous de la *Weltmusik* »³⁵⁶. Elle a lieu au restaurant. Pour les deux prix récompensant des groupes de musique actuels, « *Globale Ruth* » (musiques d'ailleurs) et « *Deutsche Ruth* » (musique du répertoire germanophone), les membres ont amené des CD mais nous ne pouvons pas les écouter ici. Ce n'est pas grave, la plupart ont déjà entendu parler des musiciens évoqués par les uns et les autres : Bobo (une chanteuse qui a sorti un CD intitulé *Lieder von Liebe und Tod*) et d'autres noms – que je ne connais pas. Parmi les multiples candidats de Creole, aucun ne semble convenir pour ce prix : Borderland est « trop spécial », Ahoar n'a pas encore de CD édité (le prix Ruth récompense des disques), Äl Jawala est « bon sur scène mais moins sur CD ». Pour le prix d'honneur (*Ehrenpreis*) récompensant une personnalité du milieu de la *Weltmusik*, le nom de Joe Zawinul est évoqué. Enfin, pour le quatrième prix (décerné à un expert du milieu), Birgit propose Martin Greve pour son travail sur les musiciens turcs d'Allemagne. Les autres n'ont pas l'air convaincu : « il n'est pas assez connu dans le milieu ». Autres noms proposés : Völker Rebell (Radio de Hesse), Johannes Theurer (Radio Multikulti).

JOUR 3 (15 septembre 2007)

Session 10 : les standards de la compétition

Cette session consiste en un bilan sur les modalités de déroulement des différentes compétitions et sur les disparités entre celles-ci. Ulrich Doberenz et Franziska Weyrich se centrent surtout sur les jurys : composés de 4 ou 5 personnes, tantôt avec modérateur, tantôt sans. Ils proposent d'instaurer la règle suivante, déjà suivie de manière tacite par certains organisateurs : chaque jury devrait comporter un membre du *Trägerkreis*. Birgit, qui a déjà mis au point son jury pour septembre 2008, réplique : « Si Talia fais partie du prochain jury, alors je n'ai pas besoin d'inviter quelqu'un du *Trägerkreis* ! » Rolf répond : « Ce n'est pas vraiment pareil ». Deuxième règle : selon Ulrich, il faut systématiquement refuser de prendre des jurés liés aux sponsors. Christoph explique que ce n'est pas toujours possible : le *Land* a voulu imposer un juré membre de la commission régionale culture. Heureusement qu'il y avait Raimund Vogels qui y siège comme expert indépendant. Mais Ulrich insiste : « il est très important de poser des standards, de signifier clairement que nous cherchons à faire des

³⁵⁶ Les prix Ruth sont décernés en deux phases : des comités de présélection au cours desquels sont établies des listes de lauréats potentiels ; puis un jury composé d'experts du milieu (organisateurs de festivals, journalistes, ethnomusicologues, tous travaillant en Allemagne). Il n'y a donc pas d'appel à candidatures comme dans le cas de Creole. Notons que dans le cas de la commission formée par les membres du *Trägerkreis*, la plupart ne font pas partie du milieu de la *Weltmusik* (ils viennent de la *Soziokultur*, qui constituent un monde distinct) et siègent donc pour la première fois dans ce type de commission. Cet arrangement signale en même temps une forme d'intégration dans le système d'évaluation de la *Weltmusik* : en tant qu'organisateurs du prix Creole, ils deviennent des experts potentiels du milieu.

jurys indépendants, justement pour promouvoir des artistes hors du *mainstream*. Cela fait parfois mal, mais c'est essentiel pour notre image extérieure (*Aussenwirkung*) ». Faut-il aussi exclure les jurés des partenaires médiatiques ? A Berlin, explique Andreas Freudenberg, le juré de Radio Multikulti n'était pas très ouvert – mais d'autres modérateurs de la même radio le sont. En Bavière, dit Manfred, cela s'est très bien passé. En Hesse aussi, ajoute Gereon – il ne mentionne pas le « compromis » un peu particulier avec Peter Schneckmann (qui s'est retiré du *Trägerkreis* pour pouvoir faire partie du jury). Conclusion de cette session : concernant la composition des jurys, il faut « fixer des standards clairs » mais aussi les voir de manière « flexible : tout dépend d'abord des personnes ».

La discussion porte ensuite sur les prix, qui étaient dotés différemment d'une région à l'autre (de 1000 à 3000 euros). C'est injuste, mais cette disparité ne peut pas vraiment être résorbée du fait de la structure fédérale de la compétition et des budgets. Il n'est pas possible de créer un fonds commun pour équilibrer les différences de budget. Franziska demande : comment faire si aucun sponsor ne veut prendre en charge ce poste budgétaire (parce que ce n'est pas prévu dans les formulaires de budget de festival). Les questions qui surgissent ensuite sont les suivantes : faut-il compléter voire remplacer les prix par d'autres avantages ? Faut-il organiser un prix du public (Christoph Sure plaide haut et fort pour, d'autres trouvent que cela pose trop de problèmes : cela avantage les groupes venus avec leurs *fans*, ceux qui jouent en fin de soirée etc.) ? Faut-il organiser des concerts des gagnants à la fin ? Ou une autre clôture ? N'est-ce pas un problème de « faire représenter nos gagnants par un groupe de la génération des anciens » (*Vätergeneration*) » (allusion au concert des Dissidenten à Dortmund), demande Andreas Freudenberg ?

Dernier tour de table avant de partir. Bettina Geile exprime deux critiques : elle avait réservé son billet pour le soir et ne comprend pas pourquoi certaines personnes repartent déjà à midi. Elle n'est pas non plus convaincue par les résultats de cette réunion : « Nous nous sommes tous déplacés jusqu'ici et au bout de deux jours et demi de discussion, nous n'avons pris aucune décision. Pouvons-nous vraiment continuer ainsi ? »

Trois jours de discussion (soirées comprises), c'est très long, comparé au format habituel d'une réunion. Et c'est d'autant plus éreintant que les questions sans réponses s'accumulent au fil des sessions : faut-il changer l'intitulé de la compétition ? Que faut-il donner à voir de Creole sur internet, dans les dossiers de presse, dans les DVD et les CD, dans la presse, dans les commissions politiques ? Quelle forme choisir ? Peut-on faire confiance à un porte-parole pour représenter tous les autres membres ? Comment établir un financement

dans la durée ? Est-ce que le message politique est perceptible ? Toutes ces questions demeurées en suspens expliquent la frustration exprimée par Bettina Geile (Schlachthof Brême) à la fin de cette réunion, qu'elle précise dans un entretien réalisé un mois plus tard lors de la foire du Womex :

Nous avons certes réussi à faire un cycle mais j'ai l'impression que nous en sommes encore au début. Lors des réunions, nous discutons encore beaucoup de problèmes de base, de questions d'organisation, très peu de musique... Alors qu'ici [au Womex], nous pouvons apprécier de manière détendue la partie musicale, en parler, y compris sur un plan émotionnel. (*Entretien du 17 octobre 2007*)

Pour comprendre cette prégnance des questions organisationnelles, il faut se remettre dans la situation des membres du collectif au moment où commence la réunion de bilan sur le premier cycle Creole : les membres du collectif ont d'abord passé deux ans à mettre au point les principes d'organisation de la compétition (2005-2006). Alors a commencé la série des sept sessions régionales, chacune avec son lot de surprises, d'incertitudes, de disputes, de questions laissées en suspens, de découvertes et d'insatisfactions. Puis il y a eu la finale organisée par l'agence alba Kultur à Cologne, ce point d'aboutissement tant attendu, clos par une « cérémonie solennelle » dans laquelle tous n'ont pas reconnu leur idée de Creole [cf. *infra*, chap. 8]. Enfin, même lorsqu'il s'agit de leur festival (celui qu'ils ont organisé), les membres du *Trägerkreis* se posent des questions sur des aspects qui ne dépendaient pas de leur volonté : pourquoi certains musiciens n'ont-ils pas répondu à l'appel³⁵⁷ ? Comment les jurés en sont-ils venus à ces décisions ? Qu'a pensé « le public » ? Quel effet l'événement a-t-il eu pour les musiciens ? L'objet du bilan est donc – dès le départ – multiple : il s'agit d'établir des comptes-rendus factuels et aussi (indissociablement) de « régler des comptes » d'ordre plus personnel, de diagnostiquer des problèmes et de chercher des solutions pour y remédier, d'évaluer les expériences passées et de programmer les événements à venir – voire, peut-être, de parler un peu de « musique ». Beaucoup de sujets dont certains sont mis au programme et d'autres surgissent dans les interstices de la réunion.

Trois ans après la naissance du collectif Creole et un an après le début officiel du premier cycle, tout se passe ainsi comme si les organisateurs devaient reprendre le projet à zéro pour en réexaminer tous les tenants et aboutissants. Pour cette raison, ce que j'ai appelé, avant d'assister à cette réunion, le mystère de « l'unité du *Trägerkreis* » est un faux problème – ou en tout cas une question mal posée, qui opère un raccourci entre plusieurs problèmes. Outre la question qui se pose pour moi de l'accès aux réunions du *Trägerkreis* (cf. *supra*), il y

³⁵⁷ « Que faisons-nous avec nos musiciens turcs ? », demandait par exemple Birgit Ellinghaus au lendemain de la finale à Martin Greve. Sous-entendu : comment faire en sorte que davantage se présentent et qu'ils aient une chance de gagner ? Sur cette question, voir le cas d'Iki Dünya au chapitre 8.

a cette question que se posent les organisateurs concernant le déroulement de la compétition : comment faire en sorte que celle-ci se déroule dans des conditions *équitables* d'une région à l'autre ? De leur point de vue, il n'y a pas un problème général de « l'unité » mais certaines questions définies en fonction de ce que les uns et les autres jugent bons d'unifier : les principes de composition des jurys, la nature des prix et avantages dispensés aux lauréats. En revanche, ils ne discutent pas d'autres différences comme les formats des concerts (20 ou 30 minutes selon les cas), les stratégies de partenariat (recourir ou non à l'aide d'ethnomusicologues), le choix des lieux dans lesquels se déroulent les festivals (salles polyvalentes, théâtres, caves voutées, avec ou sans chaises) : tout ceci relève de la décision autonome de chacun. Il y a aussi une autre question qui surgit parfois en filigrane dans l'une ou l'autre des remarques des personnes présentes mais n'est pas évoquée explicitement : qu'est-ce qui réunit toutes ces personnes ? Pour Rolf Graser, c'est d'abord un engagement « politique » en faveur des personnes issues de l'immigration, pour d'autres (comme Ulrich Doberenz), c'est la volonté de « promouvoir des artistes hors du *mainstream* », pour d'autres encore (comme Bettina Geile), c'est d'abord et surtout le goût de « la musique ». Mais il leur apparaît aussi au cours de cette réunion qu'ils sont « tous si différents » (Christoph Sure) et n'ont pas la même idée de ce que peut être le sens politique de ce projet ou de ce que peut être une musique représentative de Creole. Enfin, un dernier problème (qu'ils ne se posent pas mais que je me pose dans ce travail) est une question d'ontologie sociale quant au fonctionnement d'une organisation humaine. Le *Trägerkreis Creole* n'existe pas à la manière d'un individu collectif (comme le supposerait une forme d'holisme collectiviste critiquée par Vincent Descombes³⁵⁸). Il n'est pas non plus simplement la somme des actions des membres individuels qui le composent (selon une forme d'individualisme méthodologique répandue en sciences sociales³⁵⁹). Mais il fonctionne comme un cadre global qui, sans réduire toutes les

³⁵⁸ *Les institutions du sens*, chap. 14. Le holisme collectiviste (représenté par Quine, Fodor et Lepore) tire sa notion de totalité de la représentation d'un individu collectif : une équipe de football serait à sa façon un individu puisqu'elle peut remporter des matchs par exemple. Ce à quoi Descombes répond qu'il faut distinguer entre des « prédicats attribués collectivement » et « des individus ontologiquement collectifs » (ces derniers constituant une impossibilité logique) : « Si la proposition collective est une forme de description parfaitement légitime, c'est qu'il y a en effet des choses que les gens font ensemble, vivent ensemble, revendiquent ensemble, et ainsi de suite. Mais rien de tout cela n'autorise la position d'un individu collectif » (p. 132).

³⁵⁹ Vincent Descombes (*ibid.*) critique les présupposés de la science sociale depuis Max Weber (qui envisage les institutions comme des « fictions » derrière lesquelles il s'agit de faire apparaître les acteurs individuels) et le raisonnement du nominalisme méthodologique (Popper), qui « utilise l'atomisme logique pour réduire le social à l'individuel ». Selon Popper, l'armée (qualifiée de concept « abstrait ») serait en fait « concrètement » une « foule de soldats ». Cette manière de voir, dit V. Descombes, « nous autorise à parler des relations entre les individus. Mais elle ne nous autorise pas à reconnaître à ces relations une réalité telle qu'on puisse poser la relation *avant* les individus ». Un des arguments de Descombes contre cette vision atomiste est qu'il ne permet pas de rendre compte d'une dimension essentielle des êtres complexes : le fait qu'ils soient pourvus d'une « identité diachronique » (p. 148). Cette « Rome qui est tantôt de brique tantôt de marbre » et dont les descendants affirment « nous avons vaincu Carthage » n'est pas une fiction mais un point de référence à l'aune duquel ils jugent leurs actions présentes : « Toutes les analyses de l'« identité collective » qui mettent en cause une identification forcément irrationnelle de soi à d'autres personnes reflète plutôt le défaut de l'analyse que celle du sentiment à analyser. Pourquoi le descendant des ancêtres vainqueurs voudrait-il dire autre chose que

différences entre les membres de cette organisation, leur permet cependant d'articuler leur action et leur vision du monde.

La tentation serait grande, après avoir décrit ce bilan mouvementé, de ne plus croire en la réalité de l'institution. Mais la suite de l'histoire apporte un démenti frappant : le *Trägerkreis Creole* existe toujours, cinq ans après cette réunion, et un certain nombre de questions ont même été résolues, entraînant des transformations dans le fonctionnement de l'organisation. Les indécisions et disputes qui ont surgi lors du premier bilan ne sont pas seulement un symptôme de la fragilité de cette organisation mais aussi de sa vitalité et de sa capacité à se transformer. Ainsi que le rappelle Marshall Sahlins à propos des cultures (Sahlins 1995), il n'y a de conflits que pour autant qu'il y ait un ensemble de valeurs partagées au départ. Pour mieux comprendre ce qui réunit ces personnes qui ont résolu d'unir leurs efforts dans un projet commun, il me faut donc opérer un retour en arrière et revenir sur la genèse du *Trägerkreis Creole*, puis sur les parcours de ses membres.

La formation du *Trägerkreis*

Andreas Freudenberg – Cela a commencé ainsi : avec l'Atelier des Cultures, nous avons toujours invité des personnes d'autres régions d'Allemagne dans les jurys de Musica Vitale avec l'idée d'en faire des partenaires. Est arrivé le moment où Rolf Graser (Forum des Cultures, Stuttgart) a dit : « Bon sang, mais ne devrions nous pas nous réunir ? » Puis est arrivé Peter Schneckmann de Hambourg, Birgit Ellinghaus de Cologne et Jürgen Markwirth de Nuremberg. Ce dernier n'avait jamais été dans un jury de Musica Vitale mais nous le connaissions depuis longtemps parce qu'il dirigeait le service culturel de la ville de Nuremberg. Et Rolf Graser aussi avait déjà travaillé avec lui. (*Entretien du 28 janvier 2009*)

Birgit Ellinghaus – J'ai eu le plaisir de participer à un jury de Musica Vitale en 2004. Et quand j'ai découvert la qualité des musiciens et des groupes à Berlin, j'ai tout de suite pensé qu'il devait y avoir des artistes de qualité comparable en Rhénanie Westphalie, où je travaille, mais qu'on ne les connaissait pas. Mes collègues de Stuttgart et Frankfort qui ont participé à ce jury ont eu la même réaction que moi. Nous nous sommes donc réunis afin de voir comment il serait possible d'adapter ce projet berlinois dans nos régions. (*Entretien réalisé le 17 mai 2007 par François Bensignor*)

Sur ce point au moins, les différentes versions concordent : la volonté de travailler ensemble est née pour les premiers membres du collectif Creole de l'expérience de Musica

ceci : « je fais partie d'une glorieuse nation, car mes ancêtres ont été vainqueurs, et cela fait de moi, non pas un vainqueur, mais plutôt quelqu'un qui doit mesurer ses propres actions à celles des vainqueurs auxquels il doit le jour » ? Il s'agit donc moins de participer gratuitement aux mérites des autres que de ne pas soi-même démeriter au regard de l'exemple qu'ils ont donné. » (p. 153).

Vitale. C'est le fait d'avoir vécu une session de cette compétition (même si ce n'était pas la même pour tous) et d'y avoir découvert la richesse de la scène berlinoise (même si tous n'ont pas aimé les mêmes musiques) qui a fait naître le désir de « se réunir ». A ce premier noyau se sont jointes d'autres personnes qui avaient déjà travaillé avec l'un ou l'autre, venant de trois secteurs d'activité qui se recoupent partiellement : celui de l'*Interkultur* (Andreas Freudenberg, Rolf Graser, Jürgen Markwirth), celui de la *Soziokultur* (Christoph Sure, Bernd Hesse puis, à partir de 2008, Jürgen Krenz) et celui de la *Weltmusik* (Peter Schneckmann, Birgit Ellinghaus, Ulrich Doberenz, Gereon Schoplick). La question que je me pose ici est de comprendre ce qui rend possible une convergence entre ces trois mondes à la fois distincts et reliés par de multiples connexions.

Lorsqu'on interroge ces personnes sur les raisons de leur engagement dans le projet Creole³⁶⁰, ce sont souvent les mêmes arguments qui reviennent, notamment : un désir de découverte (explorer « la scène » locale, découvrir un « nouveau monde », exhumer des « trésors ») et la volonté de créer une occasion de « rencontre » :

Anette Heit : Nous avons invité des organisateurs de toute l'Allemagne, ils ont trouvé le concept de Musica Vitale intéressant et se sont dit : « Nous invitons des artistes du monde entier mais nous ne connaissons même pas les groupes intéressants qui sont dans les environs ! [...] Cette compétition rassemble les musiciens. [...] Ils sont réunis, entendent ce que font les autres, découvrent ce qu'il y a comme nouveaux projets. (*Entretien diffusé sur Radio Multikulti, 14 octobre 2006*).

Rolf Graser : « Parmi les candidats, il y a des groupes excellents que nous ne connaissons pas encore bien que nous fussions des organisateurs établies depuis longtemps (*alteingesessene Veranstalter*). Et c'est précisément une fonction importante de cette compétition. (*Cité d'après l'article « Festival der Grenzüberschreitung » de Birger Gesthuisen, paru dans la revue Folker 04/2007*).

Il s'agit de fédérer ce que les organisateurs, journalistes et musiciens appellent une « scène » : un espace qu'ils conçoivent à la fois comme un champ établi, tissé de valeurs partagées dans lesquelles les membres d'une communauté (le petit monde de la *Weltmusik*) peuvent se reconnaître *et* comme un espace ouvert en perpétuel renouvellement dans lequel il y a toujours, de « nouveaux projets » et de « nouveaux groupes » à découvrir. La scène c'est à la fois le monde existant que l'on voudrait refléter de manière la plus fidèle possible (*die Szene widerspiegeln*³⁶¹) et c'est ce qu'il s'agit de faire advenir de manière volontaire (*die*

³⁶⁰ Je m'appuie ici, outre sur mes propres entretiens, sur les citations reproduites dans la presse écrite et radiophonique.

³⁶¹ L'idée de refléter le monde, courante dans le discours d'escorte de manifestations culturelles célébrant la diversité (cf. Welz 1996), repose sur une image inexacte dans la mesure où elle fait abstraction du travail des multiples médiateurs qui s'interposent entre le monde et le public. Mais ce n'est pas qu'un discours vide dans la

Szene fördern, ou *eine Szene schaffen*). S'il n'y a pas de contradiction, c'est parce que pour prétendre créer une scène, il faut *déjà* bien connaître le terrain. Tous ont ainsi en commun d'être impliqués depuis de nombreuses années dans l'action culturelle locale. S'ils conçoivent comme plausible la transposition du projet berlinois dans leur région, c'est parce qu'ils ont des raisons objectives de penser qu'ils vont trouver quelque chose d'équivalent dans leur région – même s'ils ne savent pas exactement quoi :

Il devait bien y avoir aussi [je souligne], en Rhénanie-Westphalie, plus de formations de Weltmusik que les quelques-unes connues. Dans les métropoles globalisées du Rhin et de la Ruhr avec leurs innombrables festivals, leur population issue pour un quart de l'immigration, leur histoire culturelle et leurs racines communes cultivées depuis près de 50 ans dans le cadre d'une Eurorégion transfrontalière, il devait forcément y avoir des connexions passionnantes [...]. Mais voilà : personne, dans toute la région, ne savait où trouver ces groupes – ni les écoles et conservatoires de musiques, ni les administrations culturelles, ni les médias, ni les représentants des communautés. Il y avait donc un trésor musical à découvrir ! (Programme Creole NRW 2006).

C'est parce qu'ils connaissent bien leur région que ces médiateurs jugent bon de s'engager dans le projet Creole. Mais en même temps, ils parlent de cette scène comme d'une *terra incognita* ou encore comme d'un *desiderata* (« *ein Desiderat* »), soit une faille dans le système d'identification des groupes de musique. La *Weltmusik aus Deutschland*, expliquent-ils ainsi aux journalistes, ne recouvre ni le marché existant de la *world music* (qui se centre sur des ensembles venant de l'étranger³⁶²), ni les institutions d'enseignement de la musique (dans lesquelles il n'y a pas de département dédié à la *Weltmusik*), ni les musiques des communautés migrantes (dites « musiques des migrants »). On ne sait pas encore ce qu'elle est – et même si l'on en a une petite idée, on présentera les choses ainsi de manière à laisser ouvert le champ des possibles.

D'où cette autre raison qu'invoquent aussi les membres du collectif : Creole est un projet qui permet de franchir des frontières entre des catégories, de remettre en question les catégories établies (*das Schubladendenken*, littéralement : la pensée par tiroirs). Ainsi que l'explique le texte de l'appel à candidatures (cf. *infra* chap. 5) :

mesure où ces médiateurs se dotent aussi effectivement d'outils pour actualiser leur connaissance du monde (cf. *infra*, chap. 5).

³⁶² Cf. A. Freudenberg, entretien du 17 octobre 2007 : « Au début, quand nous avons recherché des partenaires à Berlin pour Creole, nous n'en avons pas trouvé parce que ceux qui s'occupent de *Weltmusik* ne portaient pas, à cette époque là du moins, d'intérêt pour la scène locale. Depuis, cela a un peu changé: même Piranha [agence de production basée à Berlin] a depuis commencé à faire des recherches sur la scène berlinoise et allemande. ».

La compétition s'adresse à tous les groupes qui mettent en oeuvre dans leur musique une rencontre interculturelle, un dépassement des frontières ou des connexions transculturelles. Elle renonce à séparer ceux qui travaillent à partir de cultures musicales européennes ou extra-européennes.

Cet argument n'empêche certes pas que ces frontières resurgissent (par exemple au moment des sélections), mais ce n'est pas *qu'une fiction* dans la mesure où l'on se dote ici d'un dispositif qui permet effectivement d'ouvrir le champ des candidats potentiels et de contourner ce qu'Andreas Freudenberg appelle la « dictature du profil » :

Les organisateurs de festivals doivent avoir un profil (*sich profilieren*). Mais dans une compétition, c'est la scène qui se présente. C'est ouvert. Alors bien sûr, cela pose des problèmes de marketing – mais au moins, chacun a le droit de faire ses preuves (*sich bewähren*). (*Entretien du 28 janvier 2009*)

Il y a *du jeu* : on peut comprendre de différentes manières ce que peut être une musique du monde d'Allemagne et les personnes qui se rallient au projet Creole viennent de divers horizons qui vont à chaque fois modifier le champ des possibles. Selon qu'ils observent le monde de la musique par le prisme de l'*Interkultur*, de la *Soziokultur* ou de la *Weltmusik* et selon l'idée qu'ils se font des enjeux de la compétition, ils ne trouveront pas les mêmes choses. Je dois pour cela m'arrêter ici sur les parcours des membres du collectif et sur leurs attentes différenciées à l'égard du projet Creole.

Portraits des organisateurs

Je me centre ici sur les membres formant le premier noyau du *Trägerkreis Creole*, qui travaillent depuis plusieurs années dans leur institution et ne prends pas en compte ici les « jeunes » stagiaires ou chargés de mission embauchés pour le projet Creole (Darek Roncoszek, Basti Hofmann, Agnes Kaska, Franziska Weyrich), présentés au chapitre 5. Peter Schneckmann, qui a quitté très tôt le *Trägerkreis Creole* et n'en faisait plus partie au moment de la première compétition est présenté dans un article reproduit en **annexe 3.1.2**.

Pas un chef mais... Andreas Freudenberg ou l'autorité par la diplomatie.

Né en 1951

Directeur de l'Atelier des Cultures de Berlin de 1995 à 2008.



Pendant tout le premier cycle Creole, je me suis habituée à voir dans Andreas le « chef » du *Trägerkreis* : parce qu'il était présent à toutes les sessions régionales, parce qu'il apparaissait en public en tant que « porte-parole » de Creole (alors que l'autre « porte-parole » officiel, Basti Hofmann, ne le faisait jamais) et parce qu'il s'acquittait de cette fonction dans un style sobre, sérieux, consensuel. Jusqu'à ce que l'observation de la réunion de bilan ne m'apprenne que le *Trägerkreis* n'a jamais eu de chef officiel et que l'idée même qu'elle puisse en avoir un dérange profondément les membres du collectif au point de les dissuader durablement de créer une association.

Ce malentendu témoigne en même temps assez bien de la position d'autorité qu'occupe Andreas au sein du *Trägerkreis*. Cette autorité n'est pas de celles qui s'exercent de manière autoritaire mais elle lui est conférée par la plupart des membres du collectif³⁶³ en vertu de plusieurs qualités : sa manière d'être – celle d'un diplomate, toujours mesuré dans ses paroles, qui sait aussi s'appuyer sur l'autorité que confère un savoir tiré de lectures scientifiques. Andreas est aussi quelqu'un dont on dit qu'il a « des relations » notamment parce qu'il siège dans des « commissions politiques ». Enfin, c'est un homme venant d'une famille très aisée qui a créé une fondation œuvrant contre les discriminations (la *Freudenberg-Stiftung*³⁶⁴).

Après des études de pédagogie et de sociologie, Andreas Freudenberg³⁶⁵ a été nommé directeur des études à l'Académie Evangélique de Bad Boll dans le Bade-Wurtemberg³⁶⁶. Il a ensuite participé en tant qu'assistant scientifique (*wissenschaftlicher Mitarbeiter*) à la fondation du centre de documentation et de culture sur les Rom et les Sinti allemands (1986-1992), a travaillé pendant plusieurs années sur des projets liés à ces cultures avant de prendre la direction de l'Atelier des Cultures de Berlin où il est resté pendant 14 ans. Parallèlement, il a continué à publier des articles dans des revues spécialisées (comme les *Kulturpolitische Mitteilungen*) et à éditer, grâce au fonds de la fondation Freudenberg, des publications sur les questions d'immigration et d'intégration³⁶⁷. Après avoir quitté l'Atelier des Cultures (fin 2008), il hésite entre plusieurs possibilités de reconversion et s'engage finalement dans la création d'une structure d'enseignement associative, la *Global music academy* qui ouvre ses portes en septembre 2012 à Berlin.

Ce parcours a un impact particulier sur la manière dont il envisage l'action interculturelle. Andreas est quelqu'un qui lit beaucoup, est au fait des nouveaux courants de pensée en matière de sciences de la culture (l'idée de l'intitulé « creole » vient de lui) et se montre volontiers critique à l'égard des idées reçues. Une journaliste qui l'a interviewé en 2003 écrit ainsi :

³⁶³ Birgit Ellinghaus, qui est fâchée avec lui et marquée par la pensée de Simone de Beauvoir, le range dans la catégorie des « messieurs dominant la société allemande ». Par là même, elle reconnaît tout en la contestant la prégnance de cette autorité. Il faut dire que tout, dans son parcours, l'oppose à Andreas Freudenberg : elle a pour sa part coupé tôt les liens familiaux, s'est formée à l'étranger et a choisi la voix de l'action privée.

³⁶⁴ Cette fondation a pour objectif de trouver des « réponses aux problèmes d'exclusion sociale et de déficit de reconnaissance » parmi les jeunes générations (Source : <http://www.freudenbergstiftung.de>)

³⁶⁵ Les informations relatives à ce parcours sont tirées de la biographie éditée sur le site www.kupoge.de.

³⁶⁶ Institution financée par l'église protestante et promouvant l'engagement des citoyens (www.ev-akademie-boll.de).

³⁶⁷ Liste disponible sur www.freudenbergstiftung.de/fileadmin/user_upload/Publikationsliste_Stand_04-12.pdf

A entendre parler Andres Freudenberg, on pourrait penser que le terme 'Multikulti' est une insulte. Non qu'il soit mauvais de s'intéresser aux cultures des 180 nations présentes à Berlin. C'est son pain quotidien. Mais il ne veut en aucun cas être perçu comme quelqu'un qui organise un peu de raffut africain et se contente de mettre en lien les étrangers avec le service d'immigration. "Nous ne sommes pas un établissement petit et gentillet (*Wir sind keine kleine, süße Einrichtung*). Nous ne sommes pas non plus un interlocuteur pour des migrants en détresse, dit-il. Notre ambition est plus grande". (*Berliner Zeitung*, 22.10.2003)

C'est pourquoi je mène aussi avec lui des discussions plus « savantes » qu'avec les autres membres du *Trägerkreis* : sur l'organisation du monde de la *Weltmusik*, sur l'ethnomusicologie et le grand partage qu'elle établit entre soi et les autres, sur l'histoire allemande. Ainsi lors de la foire du Womex en octobre 2007 à Séville :

TBL – Comment trouves-tu le WOMEX?

Andreas – C'est vraiment un miroir de la musique du monde. C'est un foisonnement de toutes petites entreprises [...] En ce sens, on peut voir qu'elle est vraiment un produit marginal (*Nischenprodukt*). Mais en même temps, c'est une musique qui est fortement marquée par l'internationalité des échanges et qui vit du fait que des personnes communiquent et interagissent à un niveau global [...]

Je crois que toute cette musique ne peut être séparée de l'histoire coloniale même si selon les contextes nationaux, cela a produit un effet différent. L'Allemagne aussi a eu une histoire coloniale mais cette conscience coloniale ne s'est jamais vraiment implantée dans le grand public. A l'époque du Kaiserreich, il y a eu un essai d'affirmation dans ce sens mais ensuite, le national-socialisme s'est surtout focalisé sur les particularités allemandes [*das Eigene*³⁶⁸]. [...] Il en résulte une séparation nette entre l'ici et l'ailleurs, qui ne permet pas vraiment de concevoir une fluidité [...] et qui explique aussi cette politique d'immigration qui a maintenu des personnes vivant depuis des années en Allemagne dans le statut d'étrangers³⁶⁹. En Allemagne, on sépare fortement ce qui est propre à la culture allemande et ce qui n'en fait pas partie [...] le milieu culturel est pensé de façon monoculturelle. [...]

L'ethnomusicologie n'a jamais non plus envisagé que le soi puisse être lié à l'autre³⁷⁰, il s'agissait toujours de découvrir des particularités (*das Besondere herausfinden*). Il y avait là un vice de base (*ein Grundfehler*) sur le plan de la théorie scientifique, dans cette idée que l'autre doit être tout autre (*das Andere muss etwas ganz anderes sein*), qu'il ne peut rien avoir de commun avec le soi [...]. Il faut que cela soit exotique. [...] A l'Atelier des Cultures, lorsque nous avons commencé à travailler sur le thème de la diversité en Allemagne, j'ai remarqué qu'il y a vraiment un problème chez nous à concevoir le concept même de diversité. [...] Que des influences culturelles très différentes puissent agir sur une même personne, c'est quelque chose que les Allemands ont beaucoup de mal à comprendre.

TBL – Mais au moins, il y a un débat sur ce thème ! Les Français sont beaucoup moins actifs...

Andreas – C'est vrai mais je crois qu'il y a des raisons à cela. D'une part, on dit souvent de nous, les Allemands, que nous ne pouvons nous empêcher de réfléchir de manière approfondie (*dass wir Deutsche immer so tiefgründig nachdenken müssen*). Et je crois en effet que nous avons un grand besoin de discuter, de réfléchir, de bien comprendre les choses. De par notre histoire, nous avons appris à pratiquer une forme d'auto-réflexion, notamment à propos du Troisième Reich, qui est difficile à saisir pour d'autres. Pour nous, il était important – ou en tout cas, il était important pour moi de pouvoir réfléchir et apprendre à réfléchir sur notre histoire. [...] et dans la scène de la musique du monde aussi, ce sont des personnes qui ont une certaine conscience de ces questions, qui y ont été sensibilisées. Cela fait partie de notre socialisation politique et culturelle. [...] Il y a aussi la rupture RDA / RFA qui a laissé des traces profondes... (*Entretien réalisé à Séville le 26 octobre 2007, retranscrit en totalité en annexe 3.1.3*).

³⁶⁸ Substantif formé de l'adjectif *eigen* qui signifie « propre, particulier à quelqu'un ou quelque chose ». La forme substantivée *das Eigene* est parfois rendue en français par « le soi » (par opposition à « l'autre », « l'étranger », *das Fremde*). Tout ce passage pose des problèmes de traductions du fait de l'emploi d'adjectifs et particules substantivés : « *Der Nationalsozialismus hat sich ganz stark auf das Eigene fokussiert [...] aus dem heraus ergibt sich ein ganzes Trennen zwischen Innen und Aussen. Es gibt nicht dieses Fluide, dass das Äussere auch innen sein kann oder dass die Hiesigen von aussen kommen [...] Das, was nicht zum Eigenen dazu gehört, spielt sich nicht im eigenen Land ab oder im eigenen Kulturraum, sondern der eigene Kulturraum ist monokulturell gedacht, vom Anfang an* ».

³⁶⁹ Andreas fait référence à la conception traditionnelle de la citoyenneté en Allemagne, fondée sur le droit du sang (*ius sanguinis*), qui a été partiellement remise en question dans les années 1990. Cf. Kastoryano 1997 et 2001.

³⁷⁰ Cette séparation s'est institutionnalisée à travers la distinction entre *Volkskunde* (savoir sur le peuple allemand) et la *Völkerkunde* (savoir sur les peuples d'ailleurs). Dans la *Vergleichende Musikwissenschaft* née à la fin du XIX^e siècle, le regard portait essentiellement sur les musiques d'ailleurs sur fond d'un schéma évolutionniste postulant l'universalité de la musique (Cf. Hornbostel 1905, Bose 1953, Stumpf 1911). Cette manière de procéder a été remise en cause mais le postulat d'universalité n'en continue pas moins de marquer les savoirs musicologiques (cf. Laborde 2009).

L'enthousiasme au service de la musique: Anette Heit.

Chargée de la programmation musicale à l'Atelier des Cultures.



Quiconque rencontre Anette Heit³⁷¹ ou l'écoute parler à la radio (cf. *supra*, chap.1) notera son ton enthousiaste et son dévouement au service des musiciens : ceux qu'elle appelle « nos musiciens de Berlin » pour lesquels elle organise toute l'année des concerts et festivals à l'Atelier des Cultures, et plus particulièrement les « musiciens de Creole » (*die Creole-Musiker*) pour qui elle prend parti dès que leurs intérêts semblent compromis³⁷² et à qui elle dispense des paroles consolatrices lorsqu'ils ne font pas partie des heureux élus lauréats du prix. Cette proximité particulière, cette protection quasi maternelle font le style bien particulier d'Anette et expliquent que les musiciens louent de façon unanime la qualité de son accueil voire acceptent de venir jouer « pour lui faire plaisir » (A. Azevedo). C'est une des faces intimes du fonctionnement de l'Atelier des Cultures, peu visible pour le public puisque Anette ne prend que rarement la parole pendant les festivals – ou quand elle le fait, d'une manière qui rompt avec le style du directeur³⁷³ et peut éventuellement provoquer l'embarras³⁷⁴. Pour comprendre les raisons de cet engagement, il faut déjà considérer son parcours biographique et notamment l'événement qu'a constitué pour elle la réunification :

Je viens de RDA, nous étions assez limités dans nos mouvements. J'ai toujours ressenti une grande envie de voyages, un vif intérêt pour les cultures étrangères et j'étais frustrée qu'on ne nous laisse pas voyager hors des pays d'Europe de l'Est ! C'était un déficit important. C'est pourquoi j'ai vraiment été heureuse [à la réunification], je me suis intéressée à toutes sortes de choses. Et lorsque j'ai découvert l'appel à candidature pour un poste à l'Atelier, je me suis dit : « Oui, c'est cela que je veux faire ! » » (*Entretien du 27 février 2006*).

Il faut aussi prendre en compte l'évolution de l'Atelier des Cultures :

Au début nous organisons surtout des stages et ateliers. Mais pour ce type d'activités, une organisation décentralisée convient mieux, il y a les *Volkshochschulen*, les écoles [...] Nous avons donc décidé de restructurer l'institution : de définir comme base l'activité des associations et de les soutenir en mettant à disposition notre infrastructure » (*ibid*).

Anette qui s'occupait au départ de plusieurs disciplines s'est ensuite spécialisée sur la musique :

La musique joue un rôle primordial pour l'intercompréhension justement parce qu'elle fonctionne sans langage, alors que le théâtre interculturel pose beaucoup plus de problèmes. Pour la musique, j'en ai fait l'expérience, quelle que soit l'origine du musicien, il n'y a qu'une seule langue et la réunion est plus aisée. C'est un langage merveilleux qui touche les êtres humains non seulement dans leur esprit mais aussi dans leur corps » (*ibid*).

Cette dernière citation montre aussi que l'enthousiasme d'Anette n'est pas seulement de l'ordre d'un engouement subjectif mais se comprend plus largement en vertu d'un ensemble de croyances et de pratiques communes contribuant à entretenir un « culte de musique » (Cheyronnaud 2010) dans nos sociétés.

³⁷¹ Alors que l'on trouve sur Internet de multiples photos et biographies d'Andreas Freudenberg, la seule photo d'Anette Heit que j'ai trouvée est celle-ci (de mauvaise qualité) et sa date de naissance n'est mentionnée nulle part.

³⁷² Cf. *supra*, chap. 1 sur les séances de réglage. Lors de la cérémonie de clôture de la finale, je l'entends s'exclamer : « Les pauvres musiciens de Creole » (« *arme Creole-Musiker* »), cf. *infra* chap.8.

³⁷³ Sur les enregistrements archivés de Musica Vitale, c'est toujours Andreas Freudenberg qui prend la parole au nom de l'Atelier des Cultures. Le partage des rôles obéit à une distinction ordinaire en terme de genres (masculin / féminin), dont s'accommodaient d'ailleurs assez bien les deux parties. En revanche, la cohabitation avec la nouvelle directrice à partir de 2009 (Philippa Ebene, une femme au style moins consensuel qu'Andreas Freudenberg) s'avèrera plus difficile.

³⁷⁴ Lors de la remise des prix de la finale 2009, Anette Heit monte sur scène avec Basti Hofmann et fait un discours enthousiaste dont le ton contraste avec la situation (plutôt dramatique) d'énoncé des verdicts. Les réactions des spectateurs (une jeune spectatrice française parle d'une ambiance « bisounours », des musiciens ironisent sur la « belle fête ») montrent *a contrario* la prégnance de certaines normes de prise de parole dans une cérémonie publique. Alors que l'enthousiasme d'Anette ne gêne personne lorsqu'il s'exprime en coulisse, il ne semble plus ici de mise et fait d'autant plus ressortir la contradiction entre une volonté de fête collective et la logique sélective de la compétition.

Un citoyen engagé du Bade-Wurtemberg : Rolf Graser.

Né en 1954

Directeur du Forum des Cultures

Président du Laboratorium à Stuttgart.



Rolf Graser est né, a étudié et travaille à Stuttgart. Cela s'entend à son accent, aux termes de dialecte souabe qu'il emploie parfois et aussi à certaines valeurs qu'il met en avant comme celle de la « participation citoyenne »³⁷⁵ qui l'a amené, après vingt ans d'activités au sein d'une maison d'édition, à fonder en 1998 puis à diriger le Forum des Cultures de Stuttgart, une institution qui entend « rendre visible l'immense richesse et les potentiels amenés par les populations immigrées dans le Bade-Wurtemberg »³⁷⁶. Cette institution est un *Dachverband* : une fédération d'associations qui a obtenu des fonds du Conseil Communal en 2000 permettant de créer le Bureau *Interkultur*, une structure permanente de conseil aux associations. Le Forum des Cultures compte aujourd'hui 85 associations membres et gère plus de 200 organisations actives à Stuttgart. Il édite une revue mensuelle, *Interkultur Stuttgart*, organise des festivals (*Sommer der Kulturen*, *Weltliteraturen*), des congrès et des manifestations autour des questions d'immigration. Cette structure a également initié en 2006 le premier congrès fédéral des acteurs de l'*Interkultur*. Après avoir été tolérée comme un acteur plutôt marginal (dans un *Land* gouverné par une majorité CDU), elle s'est établie comme un partenaire important, contribuant à développer « dans le public et parmi les partenaires locaux la conscience que les associations étrangères jouent un rôle important sur le plan culturel et dans l'intégration des populations » même s'il reste, comme le reconnaît son directeur, « un long chemin à parcourir pour arriver à une cohabitation d'égal à égal » (*ibid.*).

Parallèlement, Rolf Graser est aussi président du Laboratorium, un club géré par un collectif associatif qui a également adhéré à l'Association fédérale des centres socio-culturels et qui se présente ainsi sur internet :

Ce n'est qu'en changeant que l'on peut rester fidèle à soi-même. C'est pourquoi notre programme constitue un mélange personnel de nouvelles tendances et d'actions artistiques. Tantôt bizarres ou stridents, tantôt "hard" ou "heavy", tantôt tranquilles ou rêveurs : de grands noms alternent ici avec des inconnus (*Geheimtipps*) que nous trouvons particulièrement bons et dignes d'être présentés.

Entrez chez nous et vous découvrirez un laboratoire sonore de *Weltmusik*, de *blues*, de *folk*, de *jazz* et autres variétés américaines, de rock alternatif et *roots*, de pop globale et de héros locaux, de cabaret et de théâtre mais aussi de conférences et de débats politiques.

Et ce qui ne cesse de surprendre nos jeunes visiteurs : une ambiance particulière. Non pas rétro, mais originale. Elle raconte une histoire particulière, celle du travail mené activement depuis 40 ans dans l'est de Stuttgart avec des artistes qui ont apporté leur contribution à la vie culturelle. Tout ce travail est fait par notre petite équipe et par beaucoup, beaucoup de bénévoles, qui passent de longues heures à concocter le menu culturel avec cette recette unique : celle d'un labo » (Source : <http://www.laboratorium-stuttgart.de/>).

On peut comprendre que Rolf Graser, avec ce passé nourri d'expériences associatives, soit un des partisans les plus convaincus de la forme *Verein* au sein du *Trägerkreis Creole*. C'est que cette forme a fait ses preuves pour ce qui est de l'implication dans la vie politique locale. Elle a joué un rôle important dans l'émergence d'un réseau d'action interculturelle dont la vocation est d'assurer la représentation des intérêts des migrants auprès des institutions politiques. Cet enjeu est bien distinct de celui qui prévaut dans un club comme le *Laboratorium* où il s'agit avant tout de musique et pour cela, de présenter certaines personnalités qui s'illustrent dans cet art.

³⁷⁵ Pascale Laborier (Laborier 1998) rappelle l'importance de la participation citoyenne dans le Bade-Wurtemberg et l'impact qu'elle a eu sur le paysage institutionnel. Parmi les cent-vingt centres adhérant à l'association nationale des centres socio-culturels, trente-cinq se trouvent dans le Bade-Wurtemberg. Voir également Pongy /Saez 1994.

³⁷⁶ Source : site <http://www.forum-der-kulturen.de>.

L'indépendance avant tout : Birgit Ellinghaus

Née en 1958

Directrice de l'agence alba Kultur à Cologne



Née à Wuppertal, Birgit Ellinghaus a fait ses études en Allemagne, séjourné en France en tant que jeune fille au pair puis journaliste (enquêtant entre autres sur le mouvement SOS Racisme) puis s'est impliquée à partir de 1986 dans la gestion du *Café Grenzenlos*, un centre socio-culturel de Düsseldorf. Après avoir organisé pendant plusieurs années des projets présentant des artistes turcs d'Allemagne (expositions, danse et théâtre, concerts), elle fonde en 1990 l'agence alba Kultur qui se spécialise dans l'organisation de tournées et de festivals de *Weltmusik* en Rhénanie-Westphalie.

J'ai commencé à programmer des concerts de musiques du monde dans ma région il y a 18 ans. À cette époque, la catégorie "musiques du monde" n'existait pas encore. Alba Kultur est une société privée indépendante. Elle a donc toute liberté de poursuivre la ligne artistique qu'elle s'est fixée. Mais, ce faisant, elle a progressivement mis en place des concepts liés au développement artistique de la région. Par exemple en 2001, elle a été chargée par la ville de Bochum de donner une dynamique plus contemporaine au festival folklorique *Kemnade* qui existe depuis plus de 30 ans. La région a accueilli beaucoup d'Italiens et de personnes des Balkans dans les années 1950-60 puis la plus importante communauté chilienne dans les années 1970, suivie par les réfugiés du Salvador et du Nicaragua. Puis sont arrivés les Turcs dans les années 1980 et les Russes dans les années 1990. Le festival, après avoir été le reflet des migrations successives, avait perdu sa cohérence dans une sorte de fourre-tout folklorique. Nous l'avons recentré sur les musiques turques qui avaient été plus ou moins ignorées jusque là. (Entretien réalisé par F. Bensignor le 17 mai 2007)

Depuis cette époque, Birgit Ellinghaus et les employées de son agence (exclusivement des femmes, jusqu'à l'arrivée de Darek Roncoszek en 2005) ont participé à l'organisation de nombreux festivals (le festival d'arts de femmes *Unter Wasser fliegen*, des festivals de musique sacrée comme *Klangkosmos Islam*, *Spirituelle Musik fremder Kulturen*), de concerts et conférences (*Musik der imaginären Türkei*, *Globale Musikkulturen in NRW*) et à l'édification d'un réseau de tournées en Rhénanie-Westphalie (*Klangkosmos*³⁷⁷). Parallèlement, Birgit Ellinghaus a également fondé en 1997 un label, *Heaven and Earth*, qui a produit plus de vingt disques de « musique ethnique contemporaine » avec des artistes d'Afrique, d'Asie Centrale et d'Europe. Enfin, elle est régulièrement convoquée comme experte dans des comités de sélection pour des compétitions et festivals (Womex, Babelmed Marseille), comme conseillère pour des organisations, des communes et des institutions diverses (Commission allemande de l'Unesco, Avantgarde Folk Club à Yerevan en Arménie), comme tutrice et comme chargée de cours en médiation culturelle (*Columbia College Chicago*, *Musikhochschule Cologne*)³⁷⁸.

Au sein du *Trägerkreis*, Birgit est perçue comme faisant partie des *Weltmusikleute* : les personnes oeuvrant dans le (petit) monde de la *Weltmusik*³⁷⁹. Cependant, elle n'est pas vraiment accrochée à cette catégorie. Dès notre première rencontre (cf. *supra*, chap. 2), elle reconnaît que ce terme ne « fonctionne pas vraiment » et que ce qui compte est surtout « la force de l'art ».

³⁷⁷ Réseau constitué de diverses institutions (associations religieuses, centres socio-culturels, théâtre, maisons de retraite etc.) auxquelles Alba Kultur propose chaque mois des concerts. Cf. *infra*, chap.6.

³⁷⁸ Source : www.albakultur.de « Lebenslauf Birgit Ellinghaus ».

³⁷⁹ C'est l'interprétation d'Anette Schäfer, chargée de la communication, qui considère que les problèmes que rencontre le *Trägerkreis* Creole sont en grande partie liées aux « vétérans de la *Weltmusik* » qui refusent de voir que le monde a changé et qu'il faut désormais parler de « créolisation », et de « pop » (entretien avec Anette Schäfer, réalisé à Berlin en juin 2007).

Elle est aussi de ceux qui protestent de manière la plus véhémement contre toute réduction de cette catégorie à des enjeux politiques (« *Creole ist doch kein Migrantenstadl !* »³⁸⁰), à un discours bien-pensant (« dans les festivals que j'organise, Talia, il n'y a pas de discours de politiques », me dit-elle en janvier 2007) ou à un certain champ : bien sûr que, selon elle, la *Volksmusik* réinventée par Furiosef fait partie de la *Weltmusik* au même titre que la chanson protestataire de Klaus der Geiger ou la musique savante afghane de son ami Daud Khan³⁸¹. Et elle polémique pour cela volontiers (plus que les autres membres du *Trägerkreis*) sur la compétence des jurés. C'est en ce sens que Birgit est peut-être la plus typique des valeurs partagées par certains acteurs du milieu de la *Weltmusik* : non parce qu'elle aurait une idée arrêtée sur ce que celle-ci doit être mais au contraire de par cette revendication d'éclectisme³⁸² et son goût pour une frange « expérimentale » de la création que partagent certains des partisans du premier mouvement *Multikulti* (Laborier 1998).

Dans l'expression « société privée indépendante », il faut donc bien situer l'accent : ce qui compte pour Birgit, ce n'est pas le « privé » au sens d'un intérêt lucratif opposé au « bien public ». C'est surtout « l'indépendance » dans la conception et la mise en œuvre de projets. Du fait de son statut d'agence privée, l'agence alba Kultur n'est pas soumise aux revirements des majorités politiques. Mais elle a aussi pu insuffler des initiatives majeures sur le plan des politiques locales, comme les tournées *Klangkosmos* ou encore le projet pédagogique Global Flux, qui vise à édifier un réseau de transmission formant des musiciens, enseignants, journalistes et chercheurs aux musiques d'Allemagne et d'ailleurs.

Cette action n'est rendue possible que par une connaissance aiguisée du terrain. Birgit est une Rhénane fière de son identité, volontiers critique à l'égard des Berlinoises, qui a développé des liens dans les organisations rhénanes les plus variées (de la commission allemande de l'Unesco aux administrations communales en passant par les églises, les maisons de retraite ou les associations éducatives et culturelles). C'est pourquoi elle parle aussi volontiers, lorsqu'elle est invitée en séminaire, du « *learning by doing* », de ce qu'elle a appris « *sur le terrain* », qui compte selon elle beaucoup plus que tous les savoirs théoriques sur le « management » ou « l'interculturel » dispensés dans le cadre des universités allemandes.

Birgit conçoit cette action comme une forme de pédagogie appliquée. « Creole », dira-t-elle, est un moyen de « former les musiciens », de les professionnaliser en les obligeant à réfléchir sur leur pratique, de même que les tournées *Klangkosmos* les met à l'épreuve en les obligeant à s'adapter à des lieux et des conditions techniques très variées. Ces projets sont aussi des moyens « d'éduquer les politiques » en les amenant à prendre conscience de la créativité des musiciens locaux, de former des étudiants (grâce aux séminaires organisés en parallèle par Michael Rappe et Martin Greve) et de réfléchir à un projet global de formation autour des musiques du monde (Global Flux).

Enfin, le choix du privé est aussi en rapport avec des convictions personnelles qu'elle laisse parfois entrevoir lors de discussions privées, sans jamais s'attarder longuement dessus : allusions à la pensée anarchiste et féministe, goût pour l'art « d'avant-garde », l'idée que « la révolution est toujours d'actualité ». Pour cette raison même, cette personnalité – peu ordinaire dans un pays où l'on valorise le consensus – est aussi célèbre pour ses éclats, ses disputes autant que pour cette énergie inépuisable qui la fait rester sept jours sur sept jusqu'à une heure tardive, dans les locaux d'alba Kultur.

³⁸⁰ « Creole n'est pas un boui-boui pour les immigrés ! » Cette exclamation a surgi au cours d'une discussion privée que nous avons eue avec Michael Rappe et Martin Greve, juste avant la finale de Creole (mai 2007). Nous discutons de l'absence de musiciens turcs dans cette compétition. Selon Birgit, cette absence était regrettable mais il n'était pas question de faire de la discrimination positive en faveur des musiciens d'origine turque.

³⁸¹ Mail du 18 septembre 2008, écrit à la suite de la compétition Creole Rhénanie-Westphalie 2008 (cf. *infra*, chap. 7).

³⁸² Que l'on retrouve dans la plupart des manifestes pour la *world music*. Voir par exemple, le récit de Ian Anderson (Annexe 4.1) ou le texte de Bernhard Hanneken (annexe 3.4.3).

Andreas Freudenberg, Anette Heit, Rolf Graser, Birgit Ellinghaus formaient avec Peter Schneckmann le premier noyau du *Trägerkreis Creole*, qui a commencé à se réunir au début de l'année 2005, peu après la dernière session de Musica Vitale (octobre 2004). Ils ont ensuite été rejoints par :

- **Jürgen Markwirth**, né en 1955, pédagogue de formation, qui a dirigé pendant de longues années le bureau des Affaires Interculturelles de la municipalité de Nuremberg (1985-2002). Markwirth est également membre d'un groupe de travail transversal sur les questions d'intégration à Nuremberg et est régulièrement demandé pour des conférences ou des publications sur les questions de politique culturelle. C'est ce qui lui a valu d'être promu en 2008 (chose rare pour une personne venue de la « *Nische Interkultur* ») au rang de directeur du service culturel de la municipalité.

- **Christoph Sure**, qui a fondé en 1976 avec un collectif (*Bürgerinitiative Raschplatz e.V*) un club de discussion politique devenu ensuite un des centres socio-culturels les plus importants d'Allemagne : le Pavillon de Hanovre, qui compte aujourd'hui 30 employés permanents (cf. *supra*, chap. 2). Il dirige également avec Gerd Kesphol le festival de *welt-beat Masala* organisé chaque été depuis 1995, qui propose en plus des concerts un large spectre de *workshops*, cours de danse, ateliers pour les enfants, stands culinaires et d'artisanat et débats publics dans différents lieux de la ville³⁸³.

- **Bettina Geile** qui a rejoint Christoph Sure pour l'organisation du Creole Basse-Saxe et Brême. Tout comme d'autres membres du *Trägerkreis* nés dans les années 1960 ou 1970 (Anette Heit), elle a pu bénéficier (après un premier cursus d'études en biologie) d'une formation spécialisée dans l'organisation de manifestations culturelles (formant au métier de *Veranstaltungskaufmann*) et a été engagée en 1995, après dix années de travail associatif et bénévole, par le *Schlachthof* à Brême, un lieu de concerts dédié aux musiques populaires. C'est presque par hasard – me raconte-t-elle lors du Womex en octobre 2007³⁸⁴ – qu'elle en est venue à s'intéresser à la *Weltmusik*.

En Hesse, Peter Schneckmann (Brotfabrik Francfort) a été rejoint par trois autres personnes avant de sortir lui-même du *Trägerkreis* :

³⁸³ <http://www.masala-festival.de/>

³⁸⁴ « Suite au départ d'un collègue en 1998, j'ai dû reprendre la série de concerts « Roots Nights » parce que cela n'intéressait pas le remplaçant. Moi cela m'intéressait, même si je n'y connaissais rien. Au début, j'ai travaillé plutôt à l'aveuglette. Et puis j'ai entendu parler du Womex, qui se tenait à cette époque là à Berlin, à la Maison des Cultures du Monde. J'y suis allée et ce fut vraiment une expérience géniale. [...] J'ai écouté plein de concerts. Le Womex a été pour moi une école d'écoute (*meine Gehörschule*). Il m'a aidé à me familiariser avec ce genre. [...] Les échanges avec les collègues étaient aussi très importants : le fait de pouvoir trouver des mots pour décrire la musique, pour différencier divers aspects comme la présentation scénique. C'est pourquoi cette foire compte beaucoup pour moi » (entretien réalisé le 10 octobre 2007 lors du Womex à Séville).

- **Bernd Hesse** (né en 1968), pédagogue de formation, qui a combiné plusieurs activités « devant, sur, derrière et sous la scène »³⁸⁵ (en tant que musicien, organisateur de festival, journaliste) avant de devenir président pour la région Hesse de l'union des centres socio-culturels (LAKS Hessen) et membre du comité de direction de la *Kulturpolitische Gesellschaft*

- **Gereon Schoplick** (né en 1963), un musicien interprète de jazz et de musique brésilienne, producteur de disques de jazz (label UndTon Verlag), qui est également employé par la municipalité de Bad Wildungen pour organiser le festival *Folk im Schloss*

- **Sabine Welter** (née en 1964), qui a suivi un cursus de sciences de la culture puis une formation en management culturel avant de rejoindre l'équipe du KFZ, un centre socio-culturel situé dans la petite ville de Marbourg, dont elle « rêve qu'il soit un jour rénové et doté de vrais bureaux »³⁸⁶.

Enfin, pour la mise en place du projet Creole en Saxe, élargi ensuite au Creole Mitteldeutschland, c'est **Ulrich Doberenz** (né en 1955) qui a rejoint le *Trägerkreis* (cf. *supra*, chap. 2): une personnalité de Leipzig que les habitants de l'ex-Allemagne de l'Est connaissent surtout comme musicien puisqu'il était membre dans les années 1970 du célèbre collectif des *Folkländer* (cf. portrait paru dans le *Leipziger Zeitung*, **annexe 2.3.2**), qui a (avec d'autres amis musiciens et journalistes) repris en main après la réunification le *Fest des deutschen Volkstanzes* de Rudolstadt (devenu TFF Rudolstadt). Il combine depuis de multiples activités (en tant que producteur, manager, musicien, organisateur du TFF).



Jürgen Marwirth



Christoph Sure



Bettina Geile



Bernd Hesse



Gereon Schoplick



Sabine Welter



Ulrich Doberenz

³⁸⁵ Source : <http://www.kupoge.de/vorstand.html>.

³⁸⁶ Source : <http://kfz-marburg.de>.

Un triangle *Soziokultur, Interkultur, Weltmusik*

La majorité des membres du *Trägerkreis Creole* – tous ceux qui occupent des fonctions de direction – fait partie de la génération des personnes nées dans les années 1950. Ils ont assisté, enfant ou adolescent, aux mouvements de 1968 et se sont engagés dans l'action culturelle à une époque de vastes chamboulements dans la définition de la « culture » comme enjeu public³⁸⁷. En Allemagne de l'Ouest, ce mouvement de culture alternative porté par la gauche militante a notamment donné naissance à la *Soziokultur*, un mouvement de réforme porté par des intellectuels engagés³⁸⁸ visant à faire de la culture un enjeu en prise sur les problèmes de société et à œuvrer à la démocratisation en promouvant une « culture pour tous ». Comme l'explique Pascale Laborier (Laborier 1998), ce nouveau référentiel est progressivement devenu l'objet d'un relatif consensus qui s'est traduit par son inscription progressive dans l'agenda politique local et national de la RFA à partir de la fin des années 1980. Les membres du collectif Creole sont pour une part (Andreas Freudenberg et Anette Heit, Christoph Sure, Sabine Welter, Bernd Hesse) les héritiers de ce processus d'institutionnalisation qui s'est traduit par la création ou la transformation de structures existantes en centres socio-culturels financés par les communes et *Länder*. Mais comme le soulignent plusieurs chercheurs, l'institutionnalisation de la *Soziokultur* n'a pas contribué à stabiliser le contenu de cette catégorie. D'un programme de réforme politique, celle-ci est devenue un « champ d'action composite au croisement entre culture, éducation, et travail social » (Bernd Wagner). Elle demeure « une catégorie de l'intervention peu stable [...] agrégeant tout à la fois des projets qualifiés de culturels, de pédagogiques comme d'intervention urbaine » (Pascale Laborier). « La *Soziokultur* recouvre quelque chose dont chacun peut se faire une image mais qui échappe, semble-t-il, à toute définition systématique » (*ibid.*). De ce champ, on peut tout au plus proposer cette définition négative : la *Soziokultur* « recouvre un ensemble hétéroclite de pratiques alternatives à la culture dite officielle ». Et en effet, ce partage entre un secteur dévolu à la *Kultur* et un secteur dévolu à la *Soziokultur* se retrouve aujourd'hui dans la plupart des administrations régionales, y compris dans les *Länder* de l'ex-Allemagne de l'Est dans lesquels cette partition a été introduite après 1990 sur le modèle ouest-allemand.

³⁸⁷ Cf. Laborier 1996, Friedman 2004.

³⁸⁸ Notamment Hermann Glaser, professeur en *Kulturwissenschaft* de Berlin proche du SPD, directeur du service culturel de la ville de Nuremberg entre 1964 et 1990 et auteur avec Karl Heinz Stahl d'un manifeste, *Die Wiedergewinnung des Ästhetischen. Perspektiven und Modelle einer neuen Soziokultur* (édité à Munich en 1974) ; Olaf Schwencke (*Plädoyers für eine neue Kulturpolitik*, München 1974) et Hilmar Hoffmann (*Perspektiven der kommunalen Kulturpolitik*, Frankfurt am Main 1974). Parmi les auteurs de référence convoqués dans cette entreprise de politisation de la culture, H. Marcuse a joué un rôle essentiel. Voir sur ce point les publications de Bernd Wagner sur le site de la BPB et les travaux de Pascale Laborier (cf. biblio.).

Le monde de l'*Interkultur* (auquel se rattachent Andreas Freudenberg, Anette Heit, Rolf Graser Jürgen Markwirth) recoupe en partie celui de la *Soziokultur* puisque certaines des institutions qui se sont fait une spécialité de ce domaine font aujourd'hui partie de l'Association fédérale des centres socio-culturels (c'est par exemple le cas de l'Atelier des Cultures de Berlin ou du Forum des Cultures à Stuttgart). Mais il désigne un domaine d'action plus spécifique : celui de l'action interculturelle, dont l'objectif est d'œuvrer à l'intégration et à la représentation des populations d'origine étrangère, au sein duquel le terme de « culture » a donc un tout autre sens que dans le cadre de la *Soziokultur* : il se comprend ici comme renvoyant aux cultures issues de l'immigration et non à la société toute entière³⁸⁹. Cette visée particulariste défendue par des universitaires et des intellectuels engagés depuis les années 1980 dans la promotion de l'idéal *Multikulti* (voir entre autres Leggewie 1984) a donné naissance à des structures d'action communales telles que le Bureau des affaires multiculturelles de Francfort, le bureau *Interkultur* de la municipalité de Nuremberg, le bureau Interkultur à Stuttgart ainsi qu'à des associations. Ce réseau n'est pas unifié sous la forme d'une structure fédérale mais les acteurs de ces organisations se réunissent depuis 2006 dans des congrès annuels et ils bénéficient depuis quelques années d'une visibilité accrue notamment en Rhénanie-Westphalie (*Land* régi jusqu'en 2009 par une majorité CDU) qui s'est traduite par l'émergence et la consolidation de cursus universitaires, d'agences d'expertises (Interkultur.Pro) et par la publication de nombreux travaux autour de l'enjeu de « diversité » (cf. *infra*, chap. 6). C'est notamment dans les institutions interculturelles communales qu'ont émergé depuis les années 1990 des festivals participatifs comme le Carnaval des Cultures à Berlin, l'Été des Cultures à Stuttgart, la Parade des Cultures à Francfort, l'African Summer festival à Karlsruhe et d'autres à Hambourg, Pforzheim et ailleurs – qui ont en commun de fournir une plateforme aux musiciens et danseurs professionnels ou amateurs à travers des parades, des concerts et ateliers propices à susciter la participation du plus grand nombre.

Le troisième monde représenté dans le *Trägerkreis Creole* est celui des *Weltmusikleute* (Birgit Ellinghaus, Ulrich Doberenz, Franziska Weyrich et Gereon Schoplick³⁹⁰, Christoph Sure), un monde constitué en majorité de petites entreprises ou d'acteurs individuels qui se consacrent à la production et la diffusion de musiques d'ailleurs sous diverses appellations (*Weltmusik, globale Musik, welt-beat, roots, mestizo music*, etc). Ce monde là est

³⁸⁹ Plus récemment, des voix se sont fait entendre au sein du réseau *Interkultur*, remettant en question cette partition et affirmant que l'immigration n'est pas seulement l'affaire des migrants mais une mission que doit prendre en charge la société toute entière. Voir notamment l'ouvrage de Mark Terkessidis *Interkultur*, Berlin : Suhrkamp Verlag, 2010.

³⁹⁰ Celui-ci travaillant aussi pour le service culturel de la municipalité de Bad Wildungen.

peuplé de musiciens auto-déclarés « dissidents », de producteurs spécialisés au départ dans des répertoires spécifiques (la Turquie pour Birgit Ellinghaus, la Chine pour Peter Schneckmann) et qui se sont fédérés depuis la fin des années 1980 autour du label de *world music*, dont ils proposent cependant des visions très différenciées. Certains festivals se centrent sur les fusions et mélanges (Masala Festival), d'autres sur les musiques sacrées (Musica Sacra), sur les techniques vocales (Stimmen), d'autres encore mettent en lieu les musiques populaires locales et les musiques d'ailleurs (comme le TFF Rudolstadt, qui se présente comme un festival de Folk et Weltmusik). En outre, la catégorie a connu un tel succès que les acteurs du secteur privé n'ont plus le monopole du genre *Weltmusik*. Des structures subventionnées – administrations municipales comme le Bureau Culture de la ville de Nuremberg, centres socio-culturels comme le Pavillon de Hanovre, institutions interculturelles comme le Forum des Cultures de Stuttgart – organisent elles aussi depuis les années 1990 des festivals ou des concerts dits de *welt-beat*, de *folk* et/ou de *Weltmusik*, en combinant bien souvent les cadres de l'action privée et de l'action publique.

La jonction entre la *Soziokultur* (une catégorie d'intervention publique), l'*Interkultur* (un réseau d'acteurs associatifs oeuvrant à l'intégration des cultures étrangères) et la *Weltmusik* (un secteur spécifique du marché de la musique) est rendue possible par une convergence autour d'un objet commun : la référence à une altérité culturelle, définie par opposition au monde de la culture dite légitime. Mais elle n'est pas non plus sans soulever un certain nombre de tensions que traduisent les parcours différenciés des membres du collectif Creole : certains ayant par exemple opté pour des structures d'action privées (voir au chap. 2 le cas de Birgit Ellinghaus et Ulrich Doberenz) et se définissant comme des travailleurs indépendants (*Freiberufliche*) par opposition aux fonctionnaires de la culture (*Kulturbeamten*). Une autre tension tient à la conception de la notion de « culture » : si le réseau *Interkultur* n'a pas fusionné entièrement avec celui de la *Soziokultur*, c'est non seulement en raison de la spécificité de son objet mais aussi de tensions sur le plan de la théorie politique opposant les tenants d'une action spécifique à l'égard des cultures migrantes et ceux d'un projet politique global visant la démocratisation de l'accès à la culture³⁹¹. Une autre différence tient au rapport qu'ont pu avoir ces différentes personnes à la catégorie de *Weltmusik* : les acteurs des institutions interculturelles comme Andreas Freudenberg ou Jürgen Markwirth se sont longtemps tenus à distance du réseau de la *world music*

³⁹¹ Cette querelle reprend en partie les arguments de la controverse opposant les philosophes néo-communautariens et libéraux. Pour un exposé des enjeux de ce débat dans le contexte de l'Allemagne d'aujourd'hui, voir Raulet 2003 et le débat décrit au chapitre 6 à propos d'une conférence de Claus Leggewie.

internationale (Andreas Freudenberg s'est rendu pour la première fois au Womex en 2007³⁹²) et ont opté pour des appellations mettant en avant le pluriel des cultures (*Karnaval der Kulturen*, *Bewegte Welten* etc.) par opposition au singulier de la *Weltmusik*. D'autres membres du *Trägerkreis* combinent depuis longtemps des activités dans ces secteurs ou circulent entre ces deux mondes : comme Christoph Sure (*Pavillon Hanovre/ Masala Festival*), Gereon Schoplick (*Und Ton Verlag/ Kulturbüro Bad Wildungen*) ou Bettina Geile (*Schlachthof Bremen*), qui vont chaque année au Womex pour se « former l'oreille » (Bettina Geile, cf. **annexe 3.2.4**) et repérer des groupes pour leur festival. Rolf Graser, à Stuttgart, en est quant à lui venu à combiner ces activités en les distinguant dans deux institutions : le Forum des Cultures dans lequel il œuvre à la reconnaissance des « cultures » et le Laboratorium dans lequel il programme des artistes professionnels. Une autre différence tient au statut qu'occupent les musiques « allemandes » dans ces trois champs d'action : dans le monde de la *Weltmusik*, certains considèrent depuis longtemps déjà les musiques populaires locales (*Volksmusik*, *Deutschfolk*, *Deutschrock* etc.) comme relevant de la catégorie *Weltmusik* alors que les membres du réseau *Interkultur* se sont focalisés sur les cultures étrangères. Dans le cadre de la *Soziokultur*, ce sont certains aspects de la musique allemande qui ont pu faire l'objet d'une valorisation : la chanson politique (des « *Protestsänger* », « *Liedermacher* » comme Lederjan ou Klaus der Geiger) et, depuis les années 1990, le hip hop allemand – alors que d'autres genres aux connotations trop régionales ou patriotiques (« *Volksmusik* », « *Schlager* ») ne cadraient pas avec cet horizon de pensée³⁹³.

Malgré ces différences, il demeure qu'un élément contribue à rendre particulièrement plausible l'association entre les acteurs de ces trois mondes : leur opposition commune au secteur établi de la culture contre lequel ils se sont établis en promouvant des formes d'action culturelle « alternatives » au sens large – différentes de par leur teneur politique (*Soziokultur*), culturelle (*Interkultur*), leur marginalité ou leur aspect dissident (par rapport à la pop *mainstream*). Autant dire qu'il ne s'agissait pas pour tous ces acteurs de s'opposer à la même chose. Mais cette attitude commune de dissidence et le mot d'ordre de l'engagement politique ont pu constituer un facteur de liaison. Pour tous ces médiateurs, il va de soi que la musique a partie liée avec des questions politiques – même s'ils entendent par « politique » des choses assez différentes et mobilisent dans leur action des genres musicaux variés.

³⁹² Sur les réserves d'A. Freudenberg à l'égard de cette catégorie, voir *infra*, chap. 4 et entretien en annexe 3.2.3.

³⁹³ Sur le statut des musiques allemandes dans Creole, voir au chapitre 7 le cas de Klaus der Geiger et au chapitre 5 et 8 celui de Hiss.

Un autre facteur de recoupement tient au rôle que joue la musique dans ces parcours de médiateurs et plus largement, dans les institutions allemandes. A ma connaissance, au moins cinq membres du *Trägerkreis* (Bernd Hesse, Gereon Schoplick, Ulrich Doberenz, Sebastian Hofmann, Darek Roncoszek) ont été ou sont actifs (parallèlement à leurs autres fonctions) en tant que musiciens – et il est fort probable que d'autres pratiquent la musique en amateur. Tous sont en tout cas mélomanes, et ils en sont venus au fil de leur parcours à accorder une place de plus en plus importante à la musique dans leur activité de médiation, notamment en organisant des festivals. Ces événements devenus de plus en plus nombreux depuis les années 1990³⁹⁴ n'ont pas été sans provoquer des inquiétudes notamment au sein du réseau de la *Soziokultur* face à un phénomène perçu comme une « *mainstreamisation* » de l'offre culturelle³⁹⁵. Malgré ces doutes, la musique s'est imposée comme un secteur de prédilection au sein des institutions interculturelles et socio-culturelles parce qu'elle fournit – ainsi que le soulignent l'entretien avec Anette Heit ou encore la présentation qui est faite du Pavillon de Hanovre (citée au chapitre 2) – le ciment d'une croyance en une communication entre les peuples, par delà les cultures³⁹⁶. Et le dispositif par excellence pour mettre en scène tout à la fois l'universalité de la musique et la diversité des langages musicaux est précisément le festival : parce qu'il allie dans sa forme même un invariant postulé et la déclinaison d'un éventail de variantes³⁹⁷.

Au moment de s'engager dans Creole, tous les membres du *Trägerkreis* ont déjà été impliqués dans l'organisation de festivals et ils voient donc à peu près tous comment procéder – même s'ils ne disposent pas tous des mêmes ressources. Pour organiser Creole quel que soit l'endroit, il faut identifier des candidats potentiels, constituer un jury puis établir un programme, choisir un lieu, réunir des financements, communiquer autour de l'événement, embaucher des techniciens pour sonoriser les concerts etc. Toutes ces activités pouvaient être menées de manière relativement autonome, en accord avec la structure fédérale de l'organisation, parce que le modèle du festival et celui de la compétition font partie d'un ordre d'expériences partagées.

³⁹⁴ Voir en annexe 3.4.2 les statistiques du MIZ (Centre d'information sur la musique en Allemagne).

³⁹⁵ Voir par ex. le récit qui est fait de l'histoire de la *Soziokultur* sur le site de l'association fédérale des centres socio-culturels (<http://www.soziokultur.de/bsz/node/79>) qui interprète la « *mainstreamisation* croissante de la socio-culture comme un signe de son succès » et comme un phénomène « mettant en question sa vocation ».

³⁹⁶ C'est un point que souligne G. Bibeau : si l'hybridité et la créolisation se conçoivent et se pratiquent assez facilement lorsqu'il est question de musique ou de cuisine, il en va autrement pour les questions de droit, d'éthique ou de religion (« Vers une éthique créole », in : *Anthropologie et Sociétés*, 24/2, pp. 129-148).

³⁹⁷ Voir sur ce point Laborde 1998 et 2009, Kaden 1993, Bachir 2007.

Cela explique que lors des discussions préparatoires du collectif Creole, les principes d'organisation aient peu fait l'objet de discussions – même s'il était important de passer du temps à les expliquer :

Andreas Freudenberg – Il y a eu deux ou trois réunions au cours desquelles nous avons commencé par parler de l'organisation de la compétition. Il nous a fallu beaucoup répéter les choses, réexpliquer aux nouveaux partenaires qui arrivaient progressivement comment fonctionnait la compétition. Finalement nous en sommes venus à reprendre pour l'essentiel les principes du déroulement de Musica Vitale: avec une présélection, une compétition publique et trois lauréats dotés de trois prix égaux. (*Entretien du 29 janvier 2009*)

Le premier vrai enjeu de dissension n'a pas porté sur ces procédures mais sur l'intitulé : comment nommer ce projet commun ?

Le nom et l'orthographe : creole. Preis für Weltmusik aus Deutschland.

Andreas Freudenberg poursuit ainsi le récit de la genèse de Creole (*ibid.*) :

... Et puis il y a eu la question du nom. Et là dessus, l'avis des collègues a été très vite clair : tout cela est bien beau mais ce nom, *Musica Vitale*, ne convient pas du tout à l'époque, il n'évoque rien. Nous avons certes des arguments pour justifier le choix de cet intitulé : notamment que nous avons choisi volontairement un nom très ouvert qui ne catégorise pas d'emblée la musique en tant que "*Weltmusik*". Parce que pour beaucoup d'acteurs du milieu, ce terme est problématique: ils se voient plutôt faire partie du monde du jazz ou de la pop et se méfient de cette catégorie. Mais voilà, nous avons bien compris le message unanime de nos partenaires : "*Musica Vitale*" est un nom poussiéreux, ennuyant, qui n'attire personne. Rien que le fait que ce soit du latin : personne – à commencer par les personnes de la scène – ne peut vraiment le comprendre ! Puis nous avons tenu une petite assemblée à l'occasion d'une de nos rencontres : une discussion informelle (*eine lockere Spinnrunde*) un soir, au café, qui n'a d'abord pas donné grand chose. Et voilà que certains d'entre nous se sont retrouvés dans le foyer de l'hôtel – un endroit plutôt morose. Nous avons recommencé à associer les idées, à lancer des noms, à les lister. Je ne me souviens pas de tout. Mais à un moment, l'association avec certains mots espagnols nous est venue – comment cela s'appelle déjà...

*TBL – Mestizo*³⁹⁸ ?

Andreas F. – Oui, la musique *mestizo*. Et nous nous sommes alors demandé quel concept pourrait fonctionner mieux que *mestizo*: qui ne peut pas vraiment fonctionner en Allemagne et couvre en Espagne un segment très spécifique qui ne représente pas ce que nous avons en tête. Et l'idée de "*créole*" a surgi. Je crois que c'est moi qui l'ai suggérée mais je ne me souviens plus très bien. Seulement voilà, certains ont dit: "*Mais créole c'est tout autre chose, c'est une*

³⁹⁸ L'adjectif espagnol *mestizo* s'est imposé dans le marché international de la musique sous cette forme non déclinée (*mestizo music*) pour désigner des musiques métissées de l'aire hispanophone.

boucle d'oreille!³⁹⁹» Et du coup, nous avons oublié un temps cette notion. Elle est ensuite revenue dans la discussion, a été exclue à nouveau à plusieurs reprises puis s'est finalement imposée. Au final, nous avons pensé que malgré les difficultés qu'elle posait – l'association à une boucle d'oreille et aux Caraïbes – elle sonnait bien et décrivait aussi pour une part ce que nous cherchions à faire. Ce que les linguistes ont décrit dans des recherches sur les contacts linguistiques sous le terme de “créolisation”, c'est ce que nous voulons montrer dans le domaine musical – même si l'effet n'est pas le même : parce la culture allemande n'a pas été ébranlée par l'immigration autant que ce que décrivent les spécialistes des langues créoles qui montrent combien la langue majoritaire a imprégné les langues minoritaires. Mais bon, ce nom veut dire ceci : qu'il y a des processus similaires dans la musique et qu'il serait passionnant de mener une recherche comparable à celle des linguistes sur les contacts musicaux – que l'on appelle cela de l'ethnomusicologie ou non [...] Le lendemain matin, nous avons retrouvé ceux qui n'étaient pas présents lors de notre *brainstorming* et à nouveau, ils ont d'abord réagi en disant : “Quoi? Mais d'où vient cette idée ? *Creole*, comme la boucle d'oreille? » Puis dans un second temps : “Oui, cela pourrait fonctionner”. Ensuite, il y a eu une discussion tout aussi importante sur le sous-titre. J'ai essayé de faire comprendre aux collègues qu'il serait bon de supprimer d'emblée le terme *Weltmusik* et de ne parler que de *creole-Musik* – tout comme les Espagnols disent *mestizo music*. Mais je dois dire que j'étais le seul à penser ainsi et que la plupart ont dit, de manière très pragmatique, en considérant le marché de la musique : “Voyons, il y a déjà cette catégorie *Weltmusik*. Nous ne sommes pas assez forts pour imposer la ‘*musique créole d'Allemagne*’ sur le marché”. Moi, j'aurais préféré cette option. Notamment parce j'ai toujours fait l'expérience avec les journalistes d'une grande réserve à l'égard de la notion de *Weltmusik*. Ils expriment des critiques très nettes sur la pertinence de cette idée : la *Weltmusik* est née à un moment bien précis, elle recouvre une intention très claire⁴⁰⁰ (*es hat eine ganz klare Geburtsstunde, und eine ganz klare Geburtsidee*) et véhicule avec elle une forme de grand partage, une faiblesse théorique qui lui est inhérente. (*ibid.*)

Au terme de cette discussion, l'intitulé suivant est arrêté : *creole. Preis für Weltmusik aus Deutschland*. Il comporte des termes qui ne sont pas sur le même plan et ne fonctionnent pas de la même manière sur le plan de leur rendement social. Que peuvent évoquer ces termes pour un locuteur allemand contemporain et comment fonctionnent-ils ensemble ?

« creole »

Le terme « creole » est un néologisme emprunté à l'anglais, également en usage dans une orthographe proche en français (« créole »)⁴⁰¹ et pour lequel il existe déjà un terme équivalent en allemand : l'adjectif *kreolisch*, qui désigne un système linguistique ou culturel

³⁹⁹ *Die Creole*, substantif féminin désignant une boucle d'oreille ronde (Duden 1996). C'est de fait la première association qui vient à l'esprit de locuteurs de langue allemande (hormis dans le milieu de la recherche universitaire), alors qu'en France (du fait de l'histoire coloniale), on penserait d'abord aux langues et cultures « créoles » issues des contacts entre populations européennes et autochtones.

⁴⁰⁰ Andreas fait référence à une réunion mythique de producteurs anglais en 1987 au cours de laquelle ceux-ci ont opté pour le label *world music*. Je reviens au chap. 4 sur ce moment fondateur et sur la controverse qu'il a suscitée.

⁴⁰¹ Adjectifs qui viennent eux-mêmes de l'espagnol *criollo*, entré dans la langue anglaise et française entre 1595 et 1605, qui désignait à l'origine des « personnes de race blanche nées dans les colonies » (*Dictionnaire Encyclopédique Larousse*, 1979).

issu du contact entre des populations européennes et autochtones ou importées – par exemple le français parlé par les esclaves noirs aux Antilles, en Louisiane, en Guyane et dans l'Océan Indien qui a donné respectivement naissance aux créoles antillais, louisianais, guyanais et mascarins (bourbonnais). L'acception « *creole* » évoque en allemand doublement des connotations étrangères du fait de cette origine anglaise ou française (suffisamment proche pour qu'on puisse le comprendre) et parce qu'il peut être rattaché à un ailleurs culturel, celui des cultures dites « créoles » – que personne ne sait à vrai dire bien localiser⁴⁰². Sur le plan grammatical, il s'agit d'un adjectif ce qui n'est pas anodin. Alors que jusque dans les années 1980, on désignait les festivals par des intitulés mentionnant le lieu, le type d'événement (*World Music Expo*, *Volksfest*) et les disciplines artistiques ou les genres (TFF : *Tanz- und Folkfest*), différents éléments – la multiplication des festivals, la modification du rapport à la culture⁴⁰³ – ont contribué depuis une période plus récente à l'émergence d'intitulés de nouveaux types intégrant des adjectifs ou des néologismes divers (termes composés, inventés, empruntés), souvent orthographiés de manière particulière : « *Masala Festival*⁴⁰⁴ » (Hanovre), « *popdeurope* » (Berlin), « *grenzenlos* » (Murnau), « *Morgenland Festival* » (Osnabrück) ; « *transVOCALE* » (Francfort s/Oder). Le choix d'un intitulé comme *creole*, orthographié avec une minuscule, s'inscrit dans cette nouvelle logique : celle des intitulés désignant un événement à travers un « concept » inédit⁴⁰⁵ pour lequel les organisateurs s'assurent une protection juridique. En l'occurrence, c'est l'Atelier des Cultures qui s'est assuré les droits de la marque « *creole* » en recourant à l'aide d'un expert juridique et en s'acquittant d'une contribution auprès de l'Institut Fédéral des brevets et marques (DPMA). C'est ainsi que l'adjectif anglais « *creole* » est devenu en Allemagne le nom d'une marque déposée désignant une manifestation culturelle, dont on espère qu'il pourrait à terme s'établir dans les usages pour désigner un type de musique (la « musique créole d'Allemagne »).

⁴⁰² Lors de mon enquête, j'ai entendu les hypothèses suivantes quant à la localisation des cultures « créoles » : « les Antilles » ; les « Caraïbes » ; « des îles quelque part dans l'Océan Pacifique » ; les « pays colonisés par la France » ; « toutes les cultures métissées du monde ».

⁴⁰³ Comme le note Jonathan Friedman, la méfiance à l'égard de l'essentialisme a contribué à la promotion de concepts adjectivaux évoquant le mélange (hybrides, créoles, métisses, transculturel, translocal etc.), sans mettre fin pour autant au culturalisme : « La culture essentialisée est revêtue des dehors de l'hybridité ou de la créolité, des termes qui maintiennent et réduisent la culture à une sorte de signification substantivée qui se fonde dans la mondialisation récente des flux culturels [...] C'est de cette manière que les cultures peuvent être définies comme hybrides alors même que ceux qui sont censés y vivre n'en ont pas la moindre conscience » (Friedman 2005, p. 27). Pour Friedman, le succès de cette interprétation globalisante s'explique notamment par l'émergence, parmi les élites montantes, d'une « identité cosmopolite qui, surplombant le monde, s'en approprie les différences pour en faire une part essentielle de son auto-définition. » (*ibid.*, p. 38). Voir également, du même auteur « From Roots to Routes : Tropes for Trekkers », *Anthropological Theory*, 2, 1 : 21-36.

⁴⁰⁴ Le *masala* est un mélange d'épices employé dans la cuisine indienne et pakistanaise.

⁴⁰⁵ Si l'appellation « *creole* » est inédite pour un festival, la conception du monde implicite dans cette appellation ne l'est pas : il n'y a pas que les organisateurs de ce festival qui prétendent que le monde d'aujourd'hui est créolisé, il y a aussi bon nombre de chercheurs, journalistes, artistes, et médiateurs culturels qui le pensent. C'est bien pour cela qu'il faut s'assurer les droits de cet intitulé : parce que d'autres pourraient avoir la même idée.

Ceci a eu pour conséquence une ambiguïté orthographique : les membres du *Trägerkreis* orthographient sur leurs programmes l'intitulé avec une minuscule pour bien signifier que le sens visé est celui de l'adjectif et non du substantif (« *die Creole* », la boucle d'oreille ou « *der Kreole* », une personne d'origine créole). Mais la règle qui vaut généralement pour les intitulés – que l'on écrit, en France comme en Allemagne avec majuscule quel que soit la nature du premier terme) a incité les commentateurs, journalistes ou chercheurs, et même les organisateurs à écrire parfois « Creole » avec une majuscule et à parler de « *die Creole* » pour désigner le prix lui-même, par un substantif féminin dérivé de celui qui désignait jusqu'ici une boucle d'oreille⁴⁰⁶. Une autre hésitation, perceptible dans les interventions des modérateurs et des autres participants, concernait la prononciation du terme : certains disent « creole » à l'allemande avec un [o] fermé et la seconde syllabe accentuée [kre'o:lə], d'autres à l'anglaise avec la première syllabe accentuée et infléchie ['kri:əʊl], d'autres enfin (les musiciens francophones comme Bernard Mayo par exemple) vont dire « créole » [kreəl] à la française. A ces hésitations, même les organisateurs n'échappent pas. C'est que le terme « creole » fonctionne de manière simultanée sur deux plans : on veut qu'il désigne un certain événement (comme un nom propre) mais il a aussi vocation (pour les organisateurs) à s'établir comme une nouvelle catégorie : « *creole Musik* ». Seulement, comme on ne croit plus vraiment aux catégories substantivées désignant des genres (le jazz, la pop etc.) , on recourt à un adjectif en reléguant au sous-titre la question du genre : *creole*, ce n'est pas un secteur déjà établi du monde de la musique (comme la *Weltmusik*), mais c'est un prédicat que l'on pense pouvoir appliquer à un panel indéfini d'objets – les musiques d'Allemagne *en tant qu'elles sont créoles*.

Mais que signifie « *creole* » pour un Allemand d'aujourd'hui ? A la réaction peu enthousiaste des membres du collectif, on comprend que ce terme n'évoque au départ pas grand-chose pour eux. S'il s'impose, c'est d'abord en vertu d'une vague connotation de « mélange » : celle-là même qu'ils avaient trouvée dans *mestizo*, ce terme ayant toutefois le désavantage d'être rattaché à l'aire culturelle hispanophone alors que le terme anglais « *creole* » peut être élargi à un phénomène multi-localisé voire à un principe général de transformation. C'est ainsi que l'on parle en linguistique de langues créoles mais aussi de « créolisation » (Kaufman/Thomason 1988), que des intellectuels des Antilles francophones en sont venus à brandir le substantif de « créolité » pour affirmer leur spécificité à l'égard du mouvement de la négritude (Chamoiseau/Confiant/Bernabé 1989) puis que des chercheurs travaillant dans le champ des *cultural studies* ou de l'anthropologie en sont venus à élargir ces

⁴⁰⁶ Anette Heit, interviewée par Radio-Multikulti, parle par exemple de « *die Creole* » (cf. annexe 1.2)

notions à des principes généraux d'explication des phénomènes dites de globalisation (Hall 2003, Enwezor 2003, Stewart 2008), qu'ils ont parfois jugé bon de distinguer d'autres concepts⁴⁰⁷ : hybridation, métissages, branchements etc. (voir entre autres Knörr 2007 ; Gruzinski 1999 ; Amselle 2001).

Mais de cet arrière-plan scientifique, tous les membres du *Trägerkreis* n'avaient pas une idée vraiment précise au départ⁴⁰⁸. Il ne sera précisé que par la suite, grâce au texte de présentation rédigé par Martin Greve (alors que le texte du premier site internet, cité au chap.1, ne parlait pas de musique créole) et grâce aux recherches que certains feront et qui les amènera à découvrir qu'il y a eu des précédents en Allemagne⁴⁰⁹. C'est alors seulement qu'ils en viendront à expliciter – dans les entretiens qu'ils accordent à la presse – l'intitulé *creole* en faisant référence à un phénomène dit de « créolisation » (« *Kreolisierung* »). Parce que ce terme apparaît plus plausible du fait de ces cautions, parce qu'il est en phase avec l'esprit du temps et parce qu'il constitue l'intitulé principal du festival, il s'établit ainsi finalement dans les consciences : deux ans plus tard, lors de la réunion de bilan du premier cycle Creole, il n'est plus remis en question – à la différence du sous-titre sur lequel la grande majorité était au début d'accord et qui devient désormais suspect.

« Preis für Weltmusik aus Deutschland »

Ce sous-titre ne fonctionne pas sur le même plan. Alors que « creole » est un néologisme qui ne renvoie pas à un objet clairement identifiable, « *Preis* » permet de spécifier le type d'événement et « *Weltmusik* » désigne une catégorie d'ores et déjà établie : ce que l'on appelle un genre⁴¹⁰. Certes, personne ne sait bien comment définir ce genre : on ne peut délimiter de manière univoque les objets du monde qui en font partie et ceux qui n'en font pas

⁴⁰⁷ Selon Jacqueline Knörr (Knörr 2008), la spécificité du concept de créolisation tient au fait qu'il implique l'« indigénisation » d'une population étrangère et la reconstruction d'une identité culturelle (alors que la notion d'hybridation désigne la manière dont des identités culturelles existantes sont dépassées). L'enjeu central des études sur les processus de créolisation est la mise au jour des phénomènes de « pidginisation » : décrivant comment de nouvelles langues véhiculaires sont créées sur le vocabulaire et les structures d'une langue de base (en général européennes) et comment elles se répandent dans un groupe social.

⁴⁰⁸ J'ai mis du temps à comprendre qu'il fallait renoncer à écrire un chapitre à part sur l'idée de « créolisation », ainsi que je l'envisageais dans mes premiers plans (cf. annexe 0.2). L'histoire des usages scientifiques du concept n'aurait pas vraiment permis d'expliquer pourquoi les membres du collectif Creole en sont venus à appeler leur projet ainsi : parce qu'ils n'avaient pas en tête tout cet arrière-plan au moment de nommer leur manifestation et parce que ce terme s'est imposé en grande partie du fait de son flou sémantique qui le rendait disponible pour des appropriations multiples (beaucoup plus larges que ne l'autorisent les définitions de la créolisation dans les dictionnaires scientifiques).

⁴⁰⁹ Comme la documenta 11 que Birgit Ellinghaus a mentionnée lors de notre première rencontre (cf. *supra* chap.2).

⁴¹⁰ Jean-Marie Schaeffer (Schaeffer 1989) a montré que les classifications génériques peuvent fonctionner selon des critères pluriels (l'exemplification d'une propriété, l'application d'une règle, l'existence d'une relation généalogique ou celle d'une relation analogique). À la différence de la notion de style, celle de genre ne peut jamais être restreinte aux propriétés objectives des œuvres mais suppose toujours de prendre en compte les modalités et les cadres de leur fonctionnement social (cf. Heinrich/Schaeffer 2004).

partie. Mais le terme fonctionne néanmoins parce qu'il renvoie à un socle d'expériences partagées : certains événements, grands noms, disques ou morceaux qui se sont établis sous l'appellation « *Weltmusik* » (cf. *infra*, chap. 4). Par là même, ces deux termes ne fonctionnent pas non plus de la même manière du point de vue de leur inscription dans le temps : alors que l'on parlera des musiques « créoles » comme de musiques actuelles ou de musiques à venir (*Musik der Zukunft*⁴¹¹), le terme de *Weltmusik* est aussi tourné vers le passé – ce qui ne signifie pas qu'il soit inactuel mais simplement qu'il y a un ensemble d'expériences passées auxquelles on peut se référer lorsque l'on parle de « *Weltmusik* ».

Mais ce terme est ici complété par un complément de lieu assez inattendu : « *aus Deutschland* », soit « venant d'Allemagne » alors que l'on a coutume de définir la *Weltmusik* comme l'ensemble des expressions musicales venant d'ailleurs. Si l'on se trouve en Allemagne donc, on considèrera de manière assez évidente que la samba, le flamenco, le jodel suisse ou la chanson française puissent en faire partie mais il est un peu moins évident d'imaginer ce que peut être une *Weltmusik* locale. Il peut s'agir de plusieurs choses : de productions d'artistes qui résident en Allemagne et se sont fait un nom sur la scène internationale de la *world music* (Dissidenten, 17 Hippies, Schäl Sick Brass Band etc.), de musiques relevant du champ que les ethnomusicologues allemands ont appelé la « *Migrantenmusik* » (terme qui ne s'est pas vraiment imposé dans le public, si ce n'est comme une catégorie repoussoir), de répertoires musicaux régionaux (dits de *Volksmusik*) ou de certaines formes populaires allemandes (chanson, rock, folk avec des paroles en allemand) tout comme de certaines productions savantes contemporaines (comme celles de Jacaranda, le quatuor de musiciens de la Philharmonie du Brandebourg), sans oublier toutes les formes musicales étrangères fabriquées en Allemagne, que l'on range communément dans la catégorie *Weltmusik* : chanson italienne, raï, flamenco, *balkan beat* etc. Tout en somme, à l'exception de la musique savante occidentale du passé (Bach, Beethoven, Tchaïkovski etc.⁴¹²), ou d'autres genres plus récents dans lesquels ont pu s'illustrer des artistes d'Allemagne (la pop de Tarkan⁴¹³, le punk-rock de Nina Hagen, le hard-rock de Rammstein, la musique industrielle de Kraftwerk ou des Einstürzende Neubauten, le hip hop de Kool Savas ou encore la « *techno made in Berlin* ») mais que l'on considère comme dépourvus d'un ancrage local spécifique et ne pouvant donc a priori pas entrer dans la catégorie de

⁴¹¹ Expression employée par Birgit Ellinghaus dans une émission de WDR3 (cf. annexe 2.1.3).

⁴¹² On verra que certains des musiciens qui se produisent dans les compétitions Creole (ceux qui ont été formés dans les conservatoires allemands) ne se privent pas d'insérer dans leur performance des références à la musique savante européenne, par exemple à Bach (Al Jawala), Guillaume de Machaut (Russudan Meipiriani) ou Tchaïkowsky (Uwaga). Mais ils le font de manière souvent très distanciée, comme un clin d'œil destiné à souligner leur liberté à l'égard de ce répertoire classique.

⁴¹³ Chanteur d'origine turc Tarkan, qui a grandi en Allemagne et chante en turc et en anglais.

Weltmusik – deux restrictions explicitement formulées dans le règlement de la compétition, qui n'empêchent toutefois pas que certains groupes de rock ou de techno se portent candidats en faisant valoir une composante « locale », « acoustique », ou « artisanale » justifiant selon eux d'être rattachés au genre *Weltmusik* (cf. *infra* chap. 5). L'ajout du complément « *aus Deutschland* » ne constitue donc en fait pas vraiment une restriction sur le plan géographique (au sens où les encyclopédies et guides de *world music* délimitent par exemple les « musiques d'Afrique » ou « d'Allemagne » comme un secteur particulier du monde) mais au contraire un facteur d'élargissement : dans la mesure où l'on considère ici le domaine *local*, la *Weltmusik aus Deutschland* peut recouvrir tout ce que l'on pourra trouver dans le monde environnant susceptible d'être rattaché, à un titre ou un autre, à cette catégorie.

La question de l'impact

L'intitulé *creole. Preis für Weltmusik aus Deutschland* juxtapose différents énoncés qui entrent en tension les uns avec les autres et autorisent des interprétations multiples, parfois contradictoires – certains diront par exemple que le terme *creole* est plus vaste que celui de *Weltmusik* parce qu'il peut couvrir une multiplicité de genres alors que pour d'autres, c'est au contraire la notion de *Weltmusik* qui est la plus large et l'intitulé *creole* réducteur parce qu'il laisse de côté les musiques traditionnelles⁴¹⁴.

D'un côté, cette disponibilité de l'intitulé arrange les organisateurs : elle leur permet d'échapper à la dictature du « profil » (Andreas Freudenberg) et d'ouvrir un champ pour des découvertes inattendues. D'un autre côté, elle peut constituer un problème, par exemple pour gérer les relations avec la presse. Anette Schäfer (agence PR Netwerk), qui était chargée de ce travail pour la compétition fédérale, aurait préféré faire sans « *Weltmusik* » parce que selon elle plus il y a de termes, « plus c'est compliqué et plus c'est délicat à transmettre »⁴¹⁵. Mais c'est aussi que son travail ne porte pas sur le même aspect que les « relations publiques »⁴¹⁶ gérées par les organisateurs. La mission (auto-définie par) Anette consiste à promouvoir *la marque Creole* : il importe pour cela de simplifier le concept, de trouver des formulations concises et percutantes susceptibles de convaincre (si possible en quelques secondes) les journalistes qu'elle parvient à joindre au téléphone, puis de leur rappeler régulièrement

⁴¹⁴ La première interprétation est développée par Andreas Freudenberg (annexe 3.2.3) et Anette Schäfer (annexe 3.1.4), la seconde par Chérif Khaznadar (cf. *supra* chap. 1) et Leo Vervelde (président de la World Music Academy de Rotterdam et membre du jury de la compétition fédérale Creole en 2007, cf. annexe 7.2)

⁴¹⁵ cf. *supra*, session 6 de la commission de bilan et entretien reproduit en annexe 3.1.4.

⁴¹⁶ En français, les « relations publiques » désignent (au sein de l'équipe d'un festival) un ensemble de tâches rattachés à la production : accueil, billetterie, organisation d'ateliers, négociation avec divers partenaires etc. La mission d'Anette Schäfer relevait de ce que l'on appelle ici la « communication », soit les relations avec la presse.

l'existence de la manifestation à travers des courriers collectifs et des communiqués de presse. Ce travail de martelage ne vise pas à expliciter les raisons de l'engagement dans le projet mais surtout à imposer *creole en tant que label* – ce qu'elle appelle une « marque » (cf. *infra* sur ce terme). Alors que le travail de communication que mettent en œuvre les organisateurs en prenant la parole en public, en accordant des entretiens à la presse et en rédigeant des textes divers (articles, programmes, discours etc.) vise plutôt à développer l'arrière-plan complexe des raisons d'agir et des expériences passées auxquelles s'adosent leur projet : pour en faire un enjeu d'économie, de politique sociale, de culture, d'interculture et/ou de socio-culture, de musique, d'art (etc.) susceptible de susciter l'intérêt de plusieurs publics. Ce que l'on appelle communément la « communication » d'un festival consiste ainsi en deux opérations reposant sur des ontologies distinctes : l'une que l'on pourrait qualifier de nominaliste (il s'agit de diffuser le « concept » de l'événement), l'autre de réaliste (il s'agit d'expliquer tout ce qui motive et justifie l'organisation d'un événement).

Reste la question de l'impact, puisque même ce travail de communication ne garantit pas que l'intitulé prenne effectivement dans le public. Sur ce point, les pronostics divergeaient dès le départ : Martin Greve, qui a rédigé le texte d'introduction aux programmes des festivals Creole, me disait à l'aube de la compétition berlinoise qu'il ne pensait pas « que le terme *creole* s'imposerait en Allemagne ». Anette Schäfer, qui a construit sa stratégie sur l'objectif de promouvoir la marque Creole, était plus optimiste et concluait lors du bilan à Bad Wildungen que son objectif était atteint : « les journalistes d'Allemagne savent maintenant ce qu'est Creole ». Mais il faut dire que les critères pris en compte par l'un et l'autre pour mesurer le succès de l'intitulé ne sont pas les mêmes. Alors qu'Anette Schäfer se restreint au monde des journalistes (une centaine de personnes travaillant en Allemagne) et considère que « la marque » s'est imposée dès lors qu'ils sont *informés* de l'existence de Creole, Martin Greve parle quant à lui du public dans un sens beaucoup plus général (la population allemande). Au-delà d'une question d'information, il cherche aussi à évaluer les chances que le terme s'impose comme une catégorie commune de classification de la musique. Or, sur ce point, on peut aujourd'hui lui donner raison : en 2012, six ans après le début du premier cycle Creole, les Allemands ne parlent toujours pas de « *creole Musik* » hors du contexte de la compétition Creole. Ils parlent peut-être un peu plus de cultures « créoles » (*kreolisch*) mais dans un sens qui demeure le plus souvent lié aux cultures des Caraïbes ou des Antilles⁴¹⁷.

⁴¹⁷ Parmi les titres de presse employant ce terme depuis 2006, j'ai relevé ceux-ci : « Die Kreolisierung der Mode », *Berliner Zeitung* du 30 mai 2012 ; « Mit kreolischem Dribbling muss die Revanche gelingen » (une recension d'un ouvrage de sociologie sur le football argentin parue dans le *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 09 juin 2010) ; « Karibik ist überall Theorie der Kreolisierung: Vorträge von Édouard Glissant », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 11 mai 2006. Une recherche menée le 20 mai 2012 dans les moteurs de recherche de quatre

Dans leur sens globalisé, les termes « *kreolisch* », « *kreolisiert* », « *Kreolisierung* » demeurent en revanche restreints à une petite catégorie de personnes (chercheurs, experts culturels) et relativement rares dans la presse quotidienne.

Pour conclure sur l'intitulé de la manifestation Creole, je soulignerai pour finir trois points qui constituent plus généralement trois aspects du fonctionnement social des intitulés de festivals : leur multifonctionnalité, leur disponibilité et leur capacité à être mis à l'épreuve, leur inscription dans le temps.

L'intitulé d'un festival combine plusieurs fonctions : c'est un nom propre désignant un événement comme un individu unique. Mais ce nom doit aussi bien « sonner » (cf. *supra* le récit d'Andreas) et pour cela, résonner de manière adéquate dans un contexte donné. Pour cela, il faut que l'on puisse y reconnaître des termes connus : des adjectifs évoquant une idée dans l'air du temps (*creole*), des noms communs renvoyant à des arts ou des domaines artistiques spécifiques (*Preis für Weltmusik*, *African Summer*, *transVOCALE*), des initiales, syllabes ou créations verbales dans lesquelles on pourra reconnaître certains termes (*TFF*, *Womex*, *popdeurope*). L'intitulé fait donc référence à *une certaine manifestation* (de ce point de vue, il se caractérise par une clarté de référence) mais en mobilisant des catégories pouvant elles-mêmes faire l'objet de *multiples relations de référence* – et de ce point de vue, il est marqué par ce que les philosophes appellent « l'opacité référentielle » des termes institutionnels : pour savoir ce que ces termes signifient, il faut formuler des hypothèses sur les intentions ou les croyances d'autrui, hypothèses qui font intervenir un « contexte oblique » d'énonciation⁴¹⁸. C'est que l'on considère communément que l'intitulé d'un festival n'est pas une simple étiquette arbitraire. On suppose, en vertu d'un postulat sémiologique partagé, qu'il veut dire quelque chose : un sens que l'on pourra spécifier en interrogeant les organisateurs, en lisant les programmes ou en formulant des hypothèses sur sa signification. Mais l'intitulé d'un festival ne détermine pas pour autant les expériences. Une fois mis en circulation, il devient *disponible* pour différentes compréhensions et ces interprétations sont elles-mêmes *mises à l'épreuve* des expériences. Que cette manifestation s'intitule « *creole* » et qu'un spectateur-auditeur comprenne cet intitulé d'une certaine manière ne garantit pas qu'il va y trouver des musiques « créoles » mais simplement ceci : que des performances musiciennes

journaux (*Die Zeit*, *FAZ*, *Berliner Zeitung*, *Süddeutsche Zeitung*) montre que l'adjectif *kreolisch* est employé dans la grande majorité des cas comme faisant référence aux cultures des Caraïbes ou des Antilles.

⁴¹⁸ La notion de contexte oblique a été développée par des philosophes pour rendre compte de l'intentionnalité, soit de la manière dont les choses se présentent à quelqu'un. Voir notamment Anscombes 1957 et Descombes 1996.

vont être présentées dans le cadre de cet événement *sous l'appellation* « creole » et qu'il pourra apprécier (de manière probablement différenciée par rapport à d'autres spectateurs-auditeurs) si telle ou telle prestation correspond bien à l'idée qu'il se fait d'une musique « creole », de la « Weltmusik », de « l'Allemagne » etc. C'est pourquoi une analyse sémiotique de l'intitulé et des textes de présentation, si elle permet de rendre compte d'un certain sens visé par les organisateurs, ne rendra jamais compte des expériences effectives des spectateurs pour qui ces textes ne sont que des pré-textes plus ou moins pertinents pour apprécier ce qu'ils découvrent ensuite lors du festival.

Concernant enfin *l'inscription dans le temps* de l'intitulé : la compétition Creole aurait pu s'appeler autrement. Mais une fois qu'elle a été nommée comme telle, cet intitulé s'est établi et n'a plus été remis en question. C'est que l'intitulé permet d'identifier de manière durable un certain événement : il garantit ce que les spécialistes de logique appellent une identité numérique, fournissant un principe d'individuation⁴¹⁹. Si l'intitulé change, on considèrera qu'une nouvelle manifestation a été créée (ainsi lorsque Musica Vitale est devenu Creole). S'il reste le même, on considère qu'il s'agit toujours de la même manifestation, malgré les multiples changements qui ont pu l'affecter par ailleurs : changements de lieu, de règles du jeu, de personnel ou même de sous-titre – pour citer certains des changements qui ont eu lieu dans l'histoire de Creole entre 2006 et 2011⁴²⁰. Mais là encore, cette continuité ne concerne que l'intitulé, elle n'est pas établie sur le plan des expériences. On peut trouver qu'un festival n'a pas d'esprit particulier bien qu'il ait un nom spécifique. De même, les spectateurs qui assistent à plus d'une session de Creole trouveront bien souvent que quelque chose a changé dans « l'esprit » de cette manifestation. L'intitulé ne garantit pas la permanence des expériences, mais il permet seulement de postuler une continuité qui pourra ensuite être confirmée ou infirmée par les participants. C'est que l'individualité du festival en tant qu'institution humaine n'est pas fonction de l'intitulé mais de ce que les participants en pensent, à tel ou tel moment de son histoire (Searle 1996)

Ce qui vaut pour les spectateurs en général vaut aussi pour ces personnes qui occupent un statut particulier dans le festival : les organisateurs, qui observent eux aussi en spectateurs

⁴¹⁹ « Le principe d'individuation n'est autre que le caractère invariable et ininterrompu d'un objet quelconque à travers une variation supposée du temps » (Hume, *L'entendement. Traité de la nature humaine*, I, 4, 2, p. 286), cité d'après Lenclud 2009.

⁴²⁰ Cf. *infra*. En confrontant ce terrain d'enquête avec ceux d'autres doctorants, je me suis rendu compte que ces changements n'étaient pas vraiment extraordinaires : Marta Amico, qui a travaillé sur le Festival du Désert organisé dans le Nord du Mali, a fait l'expérience d'un « Festival du désert » transporté en Italie, à Florence. Quant au festival Villes des Musiques du Monde sur lequel nous avons mené une enquête collective avec le groupe Berlin-Paris (PFR CIERA 2009/2010), il s'inscrit dans une multiplicité de lieux et dans des contextes sans cesse changeants qui obligent le chercheur à reconnaître un potentiel important de transformation de l'institution festivalière.

parfois surpris les événements qu'ils ont fabriqués et tiennent compte des sanctions – organisées ou diffuses⁴²¹ – du public pour organiser ou réorganiser le fonctionnement de la compétition. C'est à cet impact du public que je vais à présent porter mon attention : en considérant d'abord le travail de communication mis en œuvre lors du premier cycle Creole puis les transformations qui ont affecté l'organisation de la compétition entre 2008 et 2011.

La métaphore de la « marque »

Avant que le premier cycle de festival n'ait lieu, les membres du *Trägerkreis Creole* sont dans un rapport au temps d'ordre essentiellement projectif. Une des expressions qui surgissent alors dans leurs délibérations est la notion de « marque » mise en avant par Anette Schäfer, candidate pour le poste de chargée des relations avec la presse :

Définir et établir la marque *creole* : cela a été un objectif essentiel de mon travail, un objectif que je m'étais moi-même fixée. Mais probablement que le *Trägerkreis* m'a aussi choisie pour cette raison. On pensait au départ que *creole* était une boucle d'oreille et maintenant je pense que, dans la part des médias qui s'intéressent aux musiques actuelles, on sait clairement ce que c'est. (*Entretien du 20 juin 2007 à Berlin, cf. annexe 3.1.4*)

Auditionnée avec d'autres candidats, Anette Schäfer a été choisie sur la base de ce projet (« définir et établir la marque *creole* ») et aussi en raison de son expérience dans l'organisation d'événements culturels – elle assure, avec ses collègues de l'agence PR Netzwerk, le travail de presse pour plusieurs festival réputés comme *popdeurope*, *Transmediale* (organisés par la Maison des Cultures du Monde de Berlin) ou *Simdi Now* à Istanbul⁴²². Par la suite, l'idée de la « marque » s'est établie durablement dans les délibérations du *Trägerkreis* et a par exemple resurgi à plusieurs reprises lors de la commission de bilan à Bad Wildungen en 2007, dès qu'il était question de la représentation de Creole dans la presse, sur le site internet, au Womex ou à l'Unesco. A quoi renvoie cette idée de « marque » et que vient-elle faire dans les délibérations de militants engagés pour la reconnaissance des cultures étrangères ?

Dans le marché vestimentaire ou audiovisuel par exemple, une marque est un label dont on considère qu'il existe de manière relativement autonome par rapport aux objets qui sont

⁴²¹ Ruwen Ogien (Ogien 1990) reprend cette distinction de Durkheim en la spécifiant ainsi : selon lui, une des différences est que les sanctions organisées peuvent faire l'objet d'une « hiérarchie des peines que l'on peut quantifier » alors que les « sanctions diffuses échappent à la mesure parce que nous les concevons comme des qualités » relevant d'un « ordre social informel ».

⁴²² Source : <http://www.pr-netzwerk.net/index.htm>.

produits sous ce label. C'est un concept qui permet de postuler une permanence tout en organisant le surgissement régulier de nouveaux produits (Sahlins 1980) et qui suppose pour cela de mettre en circulation un certain nombre de *marqueurs*, notamment visuels : une orthographe et une graphie particulières, un logo et un *design* que l'on retrouvera sur tous les objets et supports de communication promouvant cette marque. De la même manière, les organisateurs de Creole ont défini, avec l'aide d'experts, une imagerie de la manifestation que l'on retrouve sur le site internet, les programmes, les dossiers de presse, CD et DVD du festival et qui permet d'entretenir l'idée qu'il s'agit toujours d'une même compétition.



Programmes des festivals (2006-2007)



Le logo de Creole en 2012

Dans cette optique de *marketing*, l'objectif du travail de communication se définit comme une entreprise visant à « imprimer » dans les consciences un concept : *einen Begriff prägen*, ce que l'on appelle par un terme anglais, aujourd'hui entré dans le langage des médiateurs allemands, le « *branding* »⁴²³. Pour cela, il importe notamment de rappeler régulièrement l'existence de la manifestation :

Anette Schäfer – Nous avons accompagné les compétitions avec une collègue de l'agence. Et après chaque session, nous avons informé la presse supra-régionale afin d'établir le nom et pour signifier clairement : il se passe quelque chose et c'est à chaque fois quelque chose de nouveau (*ibid.*)⁴²⁴

Du point de vue de la chargée de communication, cela suppose déjà idéalement de simplifier l'intitulé et d'enlever toutes les scories susceptibles de compliquer la communication – par exemple le terme par trop controversé de « *Weltmusik* », auquel ont renoncé les organisateurs d'autres festivals comme *popdeurope* :

⁴²³ Terme qui désigne en anglais à la fois le substantif « la marque » et l'action de « marquer » un produit ou un événement.

⁴²⁴ Cette dernière phrase souligne clairement le double aspect du fonctionnement du label en tant que « marque » articulant un principe de permanence (c'est toujours le même nom) et de nouveauté (chaque session est nouvelle).

Anette Schäfer – popdeurope a présenté depuis le début des musiques du monde mais sans recourir à ce terme. Cela a aussi une signification politique, qui se reflète dans le sous-titre qu'a utilisé ce festival les premières années : « *Migrating Sounds in and out of Europe* » [...] Les organisateurs ont pris le parti d'innover : ils ont vu que le concept ne marchait pas, qu'il fallait en trouver un autre. Et je crois que c'est une mission importante pour la communication – mais qui ne concerne pas que la communication, bien sûr, parce que je ne peux rien communiquer si mes employeurs ne me soutiennent pas ! Et c'était bien le problème dans le cas de Creole, parce que certains de ces employeurs sont encore très prisonniers de cette vieille catégorie (*sind dieser alten Ecke verhaftet*)...⁴²⁵ (*ibid.*)

L'opération de communication – telle que la décrit Anette Schäfer dans cet entretien – va du simple au complexe : une fois l'intitulé arrêté (malheureusement pour cette fois, avec le terme *Weltmusik*), elle a commencé par rédiger un texte « court et efficace » qu'elle appelle le « concept » de l'événement puis a constitué un « dossier de presse ». Une fois ce matériau établi commence alors le vrai travail d'une chargée de communication : qui consiste à lister les journalistes potentiellement intéressés, à les appeler un par un puis à leur rappeler régulièrement l'existence de Creole par des communiqués de presse. Le public auquel s'adresse la chargée de communication, ce sont donc les journalistes, de préférence de la presse nationale, dont elle suppose (en vertu d'une croyance largement partagée) qu'ils représentent l'avis général de la population allemande. Si les journalistes témoignent d'une méfiance à l'égard de la catégorie de *Weltmusik*, c'est que celle-ci n'est plus actuelle et qu'il faut inventer de nouveaux concepts⁴²⁶. A l'inverse, on pense aussi pouvoir atteindre par le biais de ces intermédiaires « le public » conçu comme un ensemble de consommateurs parmi lesquels le concept Creole sera « imprimé » grâce à l'action magique des médias⁴²⁷.

Vient l'heure du bilan à Bad Wildungen, pendant lequel Anette Schäfer (cf. *supra*, session 6) rappelle les contours de cette stratégie de marketing et cherche à en mesurer les résultats, en reconnaissant certains effets inattendus : d'une part, l'importance des recensions dans la presse régionale qu'elle interprète comme une forme de « patriotisme local », d'autre part l'intérêt qu'ont manifesté les radios qui ont accordé partout un temps de diffusion important aux festivals Creole. Le *Medienspiegel* enfin est produit ici comme preuve du succès public de la manifestation : il ne s'agit pas vraiment pour lors d'analyser le contenu des articles mais de constituer le catalogue le plus épais possible, en mettant donc sur le

⁴²⁵ Juste après cette allusion, Anette me demande d'interrompre l'enregistrement et me parle de Birgit Ellinghaus qu'elle range parmi les vétérans de la *Weltmusik*.

⁴²⁶ D'autres indicateurs mèneraient à des conclusions différentes : par exemple le nombre croissant de spectateurs de festivals, la permanence de cette catégorie au sein de certains organes de presse (des radios notamment) ou l'apparition récente de nouveaux cycles de concert et institutions d'enseignement.

⁴²⁷ Cette conception du public et les croyances sur lesquelles elle repose sont examinées dans un texte qui formait initialement le propos d'un chapitre à part, placé en annexe 3.1.4 (après l'entretien avec Anette Schäfer).

même plan les articles (les plus nombreux) qui se contentent de copier-coller des extraits des programmes et communiqués de presse et ceux qui produisent une réflexion sur les festivals. Si l'on ne s'y attarde pas trop, c'est aussi parce que les effets des événements sur le public sont en réalité difficiles à retracer et à mesurer : comment savoir si les recensions dans la presse sont le fruit du travail d'Anette Schäfer, celui d'Anne Sasson (embauchée par Birgit Ellinghaus pour gérer les relations avec la presse rhénane) ou celui des organisateurs ? Et selon quels critères évaluer l'impact médiatique : le nombre des occurrences dans la presse, la longueur des articles, leur qualité ? Peut-on se contenter de ce résultat minimal escompté par Anette Schäfer : à savoir que les journalistes « pensaient au départ que *creole* était une boucle d'oreille » et qu'ils savent maintenant qu'il s'agit « d'un prix de *Weltmusik* » ? Alors que les organisateurs ont quant à eux en tête d'autres visées et d'autres questions : est-ce que la compétition est utile pour les musiciens ? Peut-elle agir comme un « modèle pour la société allemande »⁴²⁸ et avoir un impact durable sur les consciences ?

Ce que l'on appelle aujourd'hui la « marque » d'un événement, d'une ville⁴²⁹ ou d'une région (« *Musikland Sachsen* ») repose donc sur un langage essentiellement projectif, dont l'impact est finalement assez délicat à mesurer. C'est ce qui fait d'un côté la force de cette logique. Au stade des projets, le langage de la « marque » séduit par son aspect très planifié, prometteur d'efficacité. Mais c'est aussi ce qui rend fragile la position d'une chargée de communication. Comme le dit Anette Schäfer, elle « ne peut pas communiquer si elle n'est pas soutenue par ses employeurs ». Or ceux-ci développent de leur côté des stratégies pour une part contradictoires avec la sienne (ils choisissent un intitulé complexe, proposent parfois d'autres appellations concurrentes, choisissent des partenaires médiatiques sans lui en parler etc.). La prégnance de cette logique de marketing est donc toute relative si l'on considère le statut effectif de la personne chargée des relations publiques au sein du festival : celle-ci ne peut pas agir seule, est soumise à une hiérarchie (qui plus est, ici, une hiérarchie qui ne parle jamais d'une seule voix) et est embauchée pour la durée d'une mission au terme de laquelle on pourra décider de la remplacer par une autre. De fait, depuis 2006, les chargé(e)s de communication pour la compétition fédérale Creole ont changé à chaque cycle : après Anette Schäfer et Anne Sasson (pour la finale de 2007), c'est Franz Klaffs (chargé de la communication pour le Womex et d'autres événements de l'agence berlinoise Pirnaha) qui était chargé du travail de presse pour la finale de 2009 puis Anne Sasson (Malageta Music) en

⁴²⁸ Expression employée par Birgit Ellinghaus dans un entretien réalisé par François Bensignor, publié dans la revue en ligne *Altérités* (annexe 2.7.3)

⁴²⁹ Comme la marque « *Only Lyon* », qui fait l'objet d'une campagne de communication de la municipalité de Lyon depuis quelques années.

2011 – ces deux derniers étant embauchés pour une mission de plus courte durée qu'Anette Schäfer : trois mois avant la finale pour Franz Klaff, deux mois avant pour Anne Sasson⁴³⁰.

Le *marketing* autour du label *creole* n'est qu'un aspect parmi d'autres de ce plus vaste problème que constitue pour les organisateurs d'un festival l'« *Aussenwahrnehmung* » : la « perception extérieure » de la manifestation, l'image qu'elle renvoie d'elle-même au public. Pour convaincre les sponsors et les partenaires médiatiques de s'engager dans le projet Creole, il ne suffit pas de clarifier le profil de la manifestation en recourant à l'intervention d'un expert en communication, mais il importe aussi de constituer des preuves tangibles de l'intérêt de l'événement. D'où la question qui surgit au moment du bilan à Bad Wildungen : quel matériau distribuer sur Creole ?

La gestion des traces : analyse des DVD du festival

Autant les stratégies de diffusion de la marque se définissent selon une logique projective, autant la question est différente une fois que les festivals ont eu lieu et que les organisateurs se demandent ce qu'il faut en garder et en montrer. A ce stade, il ne s'agit plus de bâtir un support programmatique mais de constituer des traces des événements et de les mettre en circulation à travers des « supports dérivés »⁴³¹ (Cheyronnaud 2008) qui instituent une forme d'interobjectivité (Latour 1994) : ce sont des objets que l'on peut échanger et distribuer aux partenaires potentiels. Ces supports dérivés peuvent prendre plusieurs formes (textes, reportages photographiques, CD, DVD) et répondre à différents usages. Je me centrerai ici sur les DVD que j'ai pu collecter sur les sessions de Creole ayant lieu à Berlin, Leipzig et Dortmund.

Les concerts du Creole Berlin et Brandebourg 2006 étaient filmés par deux personnes de l'agence Off Scene. La totalité des *rush* a été transmise aux organisateurs (c'est ce document dont j'ai obtenue une copie) et jointe aux archives de l'Atelier des Cultures. Un des caméramen m'a affirmé pendant le festival qu'il ferait un montage sous la forme d'un court-métrage mais je n'ai jamais pu obtenir ce document et ne sais pas s'il a effectivement été

⁴³⁰ Cette précarité est loin d'être extraordinaire : dans les autres festivals sur lesquels nous avons enquêté avec des doctorants de l'EHESS (Festival de l'Imaginaire, Villes des Musiques du Monde), les chargés de communication étaient le personnel le plus mobile et le plus précaire.

⁴³¹ Ce que Jacques Cheyronnaud appelle encore des « pièges d'arraisonnement » : puisque « le son en son immanence propre d'événement acoustique ne peut tenir par lui-même », qu'il n'a « pas d'autre matérialité que celle des êtres résonnants qui font cet événement », « il faut manœuvrer pour en confectionner une trace, mettre au point des pièges d'arraisonnement » (*ibid.*, p. 9.).

réalisé. Pour les sessions suivantes de Creole à Berlin (session régionale en 2008, finales fédérales de 2009 et 2011), c'est une équipe de télévision locale (Alex TV) qui vient filmer les concerts et réalise un reportage au jour le jour sur le festival, diffusés dans les mois suivants sur le site internet de la chaîne.

Pour le Creole Mitteldeutschland 2006, Franziska Weyrich a demandé à son mari de filmer le festival et a gravé des DVD reproduisant l'intégralité des concerts (environ six heures au total) qu'elle a distribués à un nombre restreint de personnes (quelques journalistes et chercheurs présents lors du festival). Ces DVD produits par des amateurs sont conçus comme des documents permettant de revivre les concerts du festival.

Pour le Creole Rhénanie-Westphalie 2006, Birgit Ellinghaus a engagé une équipe de professionnels pour filmer les concerts et réaliser de courts portraits sur chaque groupe : ce qui donne une série de courts clips, chacun composés d'une interview et d'un extrait de concert, que les musiciens peuvent utiliser comme matériau de promotion et qui, mis bout-à-bout, constituent une documentation de trois DVD qui a été distribuée à certains journalistes et chercheurs (cf. *supra* chap. 2). Pour la finale qui avait lieu à Dortmund en mai 2007, la même équipe a produit quatre DVD conçus selon le même principe (cf. **DVD annexe**). Pour la session régionale suivante (Creole Rhénanie-Westphalie 2008), Birgit Ellinghaus a fait venir une équipe de journalistes français du magazine internet Mondomix pour réaliser un reportage en direct sur le festival. Chaque jour après les concerts, les reporters devaient mettre en ligne de courts films documentant ce qui s'était passé la veille au soir⁴³². Une ambiguïté a surgi au second jour de la compétition : les reporters de Mondomix pensaient qu'ils pouvaient choisir les groupes sur lesquels ils réaliseraient un portrait (comme cela se passe pour les autres reportages de Mondomix) alors que pour Birgit Ellinghaus, il fallait réserver une présentation équitable à chaque groupe de manière à ce que tous apparaissent ensuite sur le DVD du festival. Après des pourparlers, le compromis suivant a été défini : pour le site internet, les reporters ont réalisé un portrait sur les ensembles musicaux de leur choix (deux à trois par jour). Pour les autres concerts, ils ont donné leurs enregistrements bruts (*rush*) à l'agence alba Kultur, dont les membres ont eux-mêmes sélectionné des extraits. Sur les DVD que Birgit Ellinghaus a distribués à ses partenaires, les groupes qui ont participé à cette session festivalière font ainsi l'objet de deux formes de présentation différentes : des portraits montés par l'équipe de Mondomix (incluant à chaque fois un extrait de concert filmé à deux caméras et une interview), alors que pour les autres groupes, il n'y a qu'un extrait de concert (en plan fixe).

⁴³² Ces reportages sont toujours visibles sur les liens : <http://www.mondomix.com/reportages/creole-2008/fr/j4.htm>; <http://www.mondomix.com/reportages/creole-2008/fr/j5.htm> (pour les jours suivants : j6, J7).

Ces divers DVD sont bâtis selon différents formats (reportages / portraits / extraits choisis ou enregistrements intégraux de concert) pouvant autoriser divers usages – l'idéal étant qu'ils puissent servir différentes fonctions. Mais dans tous ces supports, l'attention est centrée sur les musiciens participant à la compétition Creole : il s'agit de documenter la diversité (voire la totalité) des prestations musicales lors d'une session festivalière – en revanche, la chaîne de tous les autres médiateurs (organisateur, techniciens, jurés etc.) qui ont contribué à fabriquer ces moments de musique n'apparaît pas.

Le « matériau à distribuer » dont il est question lors de la réunion de Bad Wildungen répond à une autre fonction : il s'agit de présenter non pas les musiciens d'une session de Creole mais le concept *creole*, à travers un support spécifique – ce pour quoi Anette Heit estime que les DVD réalisés sur la finale ne constituent pas un matériau adéquat. C'est, dit-elle, « une bonne documentation », qui permet de rendre compte de la diversité des artistes présents lors de cette session festivalière mais ce n'est pas un « matériau de communication » : l'emballage (une pochette carton sans logo) ne convient pas, les DVD sont trop longs, il n'y a aucun paratexte explicitant l'intention des organisateurs – il faut donc selon elle créer un nouveau matériau. Comme le budget de la finale 2007 est épuisé, c'est elle qui s'en charge bénévolement, pendant les vacances de Noël 2007. Le résultat est le suivant : une brochure d'une dizaine de pages sur laquelle le logo et l'imagerie de la marque Creole sont nettement visibles, incluant un texte de présentation, des citations des participants à la finale et un DVD avec un film d'une dizaine de minutes. Ce film est composé d'un montage des images des concerts et de la cérémonie de remise des prix avec en bande sonore des extraits (non identifiés) des CD des candidats. L'enjeu n'est pas de présenter les prestations des groupes pendant le festival mais surtout de suggérer sur un mode implicite le pouvoir de la musique, sa capacité à créer la rencontre entre des personnes de différentes cultures et à fédérer une communauté idéale autour des héros musiciens. Le texte de la brochure tout comme le DVD intègrent ainsi les traces d'un certain événement (la finale de Creole à Dortmund en 2007) mais d'une manière qui tend à effacer les marques de cette inscription spatio-temporelle, afin de constituer un support programmatique attestant de la pertinence du projet Creole. Cette brochure-DVD est éditée à 500 exemplaires financés par la Freudenberg-Stiftung, qu'Anette Heit répartit au début de l'année 2008 entre les membres du *Trägerkreis* qui sont censés les distribuer aux partenaires intéressés⁴³³.

⁴³³ Un an plus tard, je retrouve Raimund Vogels lors d'une université d'été, qui se souvient avoir reçu un carton de brochures qu'il n'a pas encore distribuées.

Pour la finale de 2009, l'organisateur (l'Atelier des Cultures de Berlin) a conclu un partenariat avec la télévision régionale Alex TV. Une équipe de quatre journalistes est venue filmer le festival. Comme il n'y avait personne pour interroger les musiciens, Anette a demandé à Kerstin Klenke (doctorante à la HMT Hanovre) puis à moi-même de tenir le rôle de *l'interviewer*. C'est finalement Ulrich Doberenz, membre du *Trägerkreis*, qui s'est acquitté de cette mission. Au final, quatre heures de reportage ont été mises en ligne sur le site de la télévision Alex TV : incluant, sur chaque groupe, un montage avec les extraits du concert et l'interview. Là encore, les membres du *Trägerkreis* ont estimé que ce reportage ne pouvait pas constituer un « matériau à distribuer ». Et comme cette fois encore, le budget était épuisé, c'est Ulrich Doberenz qui a sacrifié son temps pendant les vacances de Noël 2009 pour réaliser un court-métrage.

C'est donc à chaque fois après coup que se fait sentir le besoin d'un « matériau » pour présenter Creole : lorsque les organisateurs se mettent à réfléchir aux moyens de convaincre les sponsors et partenaires pour les futures sessions de la manifestation. Si ces objets sont perçus comme nécessaires, c'est parce qu'ils s'inscrivent dans un système établi d'échanges. On pose d'abord qu'il faut un matériau à *distribuer* – une carte de visite de la manifestation, de même que les musiciens et producteurs se munissent (lorsqu'ils vont au Womex ou dans d'autres rassemblements professionnels) de CD et brochures pour présenter ce qu'ils font. C'est ensuite seulement que l'on se demande ce qu'on peut y mettre. L'usage est premier, la question du contenu vient en second⁴³⁴.

Creole dans le temps : quelques transformations (2006-2011)

J'en viens à présent à certains des changements qui ont affecté le fonctionnement de la compétition Creole entre 2008 et 2011, en portant ici plus particulièrement mon attention à deux aspects : les règles régissant le fonctionnement du collectif Creole et le changement de sous-titre en 2009.

⁴³⁴ L'échange ne peut pas s'expliquer seulement par les propriétés fonctionnelles des objets (ils vont servir à ceci ou cela) mais il repose sur un ensemble de pratiques instituées et d'habitudes établies (c'est ainsi que l'on fait).

Chronologie

2004-2006 : formation du collectif Creole

2004-2005 : premières réunions, constitution du collectif

mai 2006 : l'intitulé Creole est arrêté, l'Atelier des Cultures dépose la marque auprès de la DPMA.

2006/2007 : premier cycle de compétitions Creole (finale en mai 2007 à Dortmund)

avril 2007 : signature de la version finale du contrat de fondation de l'*Arbeitsgemeinschaft* Creole qui régit les relations entre les membres du collectif durant le premier cycle Creole (2006/2007).

septembre 2007: réunion de bilan à Bad Wildungen

mai 2006- juillet 2007 : Anette Schäfer est chargée des relations avec la presse pour la compétition fédérale.

2008/2009 : second cycle de compétitions Creole (finale en septembre 2009 à Berlin)

Juin 2008 : signature d'un contrat régissant les relations des membres du collectif pour le second cycle.

Septembre 2008 : La manifestation Creole reçoit un prix du Conseil de l'Europe (« *Cultural Event of the year* »).

Birgit Ellinghaus est exclue du *Trägerkreis Creole* à compter d'octobre 2008. Jürgen Krenz et Laura Meding (Goldbek Haus) rejoignent le *Trägerkreis* et organisent la première compétition *Creole Hambourg et Schleswig-Holstein*. Clementine Herzog (Kulturamt Freiburg) dans le Bade-Wurtemberg et Eleonore Hefner (Kultur Rhein Neckar e.V.) pour la Rhénanie-Palatinat rejoignent le Forum des Cultures de Stuttgart et organisent ensemble le *creole Südwest*.

Décembre 2008 : Andreas Freudenberg quitte la direction de l'Atelier des Cultures. Il sera remplacé quelques mois plus tard par Philippa Ebene. Il continue à siéger dans les réunions du collectif fédéral jusqu'à fin 2009.

Juin-septembre 2009 : Franz Klaff est chargé des relations avec la presse pour la seconde compétition fédérale Creole.

2010/2011 : troisième cycle de compétitions Creole (finale en mai 2011 à Berlin)

Changement de sous-titre : *Creole. Preis für globale Musik aus Deutschland*.

Le site internet ne mentionne plus de porte-paroles mais seulement des interlocuteurs (*Ansprechspartner*) pour chaque session festivalière.

Mars-mai 2011 : Anne Sasson (Malageta Music) est chargée des relations avec la presse pour la compétition fédérale.

Mai 2011 : parallèlement à la finale de Creole est organisé le premier *c/bra (creole Branchentreff)*, une rencontre professionnelle rassemblant les acteurs de la *Weltmusik*.

Mai 2012 : L'Initiative Musik rattachée au Ministère des Affaires Etrangères accorde une subvention pour organiser des tournées des lauréats du prix Creole 2011.

Été 2012 : refonte du site internet (mise en ligne de la nouvelle version fin septembre)

2013 : quatrième cycle de compétitions Creole

Les sessions de la quatrième compétition auront lieu selon un calendrier plus resserré : candidatures du 18 mars au 17 mai 2013 pour toutes les régions, sélections régionales entre le 30 août et le 5 octobre, finale du 21 novembre au 23 novembre 2013 à Hambourg.

« *Durchführer* »/ « *Veranstalter* ». Les contrats et la question de l'autonomie des membres (2006)

Pendant le premier cycle Creole, les membres du *Trägerkreis* élaborent avec l'aide d'un expert juridique un contrat de coopération fondant l'*Arbeitsgemeinschaft* Creole, régissant son fonctionnement jusqu'à la fin de l'année 2007 (*Kooperationsvertrag zur Gründung und Unterhaltung der Arbeitsgemeinschaft creole-Weltmusik aus Deutschland*, cf. **annexe 3.4.1**). Plusieurs versions circulent – l'une d'elles est signée en ma présence à Stuttgart en février 2007 – jusqu'à ce qu'une version définitive soit arrêtée en avril 2007, un mois avant la finale de la compétition. Voici le contenu de ce contrat :

- selon le § 1, sept institutions partenaires (« Creole Bade-Wurtemberg », « Creole Berlin et Brandebourg » etc. : chacune représentée par une personne⁴³⁵) fondent et gèrent ensemble l'*Arbeitsgemeinschaft creole*.
- le § 2 définit la « finalité » du collectif : « la promotion de la musique comme facteur de dialogue entre les peuples et comme facteur d'intégration européenne, dans une optique tenant compte de la diversité culturelle ». Il s'agit de remédier aux « inégalités structurelles dans le domaine de l'art et de la culture, de l'économie musicale et de la musicologie, de la politique et des médias », en défendant un concept de culture ouvert qui intègre « à la fois la diversité des traditions et les virtuoses des nouveaux langages musicaux ». Les objectifs du collectif sont « l'observation, la recherche et l'analyse de nouvelles tendances musicales », la « contribution à une reconnaissance publique des musiques créoles », « le soutien et la formation des musiciens, des médiateurs et journalistes », « la mise en réseau à un niveau national et international. »
- le § 3 définit les modalités d'organisation de la compétition : à un rythme bi-annuel (3.1), sur la base d'un avis de concours commun qui fait office de document contractant (*Ausschreibung*, Annexe 1 du contrat, cf. *infra* chap. 5) (3.2). Les partenaires sont indépendants pour tout ce qui concerne la mise en œuvre (*Durchführung*) et le financement des festivals dans leur région (3.3), ils doivent se tenir au calendrier et communiquer à temps les résultats à l'organisateur de la finale (3.4, 3-5). Ils ont la possibilité d'exclure un des membres si un de ces principes n'est pas respecté (3.6).
- le § 4 régit les droits de la marque *creole* : l'Atelier des Cultures détient ces droits mais les partenaires peuvent en faire usage jusqu'à un an après la compétition, à condition de respecter la charte graphique.
- le § 5 stipule que les partenaires sont dans l'obligation de respecter certains « standards de qualité » qui seront exposés dans un document rédigé à l'issue du bilan sur le premier cycle.
- le § 6 détaille les modalités d'une démission (3 mois de préavis) ou d'exclusion (il faut une majorité de deux tiers)
- le § 7 porte sur l'organisation de la compétition fédérale dont la conduite (*Durchführung*) est confiée à alba Kultur en coopération avec l'Atelier des Cultures.

⁴³⁵ Rappelons qu'en pratique, ce ne sont pas sept personnes mais quatorze qui participent à la réunion du *Trägerkreis* en septembre 2007, auxquelles s'ajoutent ensuite d'autres personnes (cf. chronologie). Chaque session régionale fait intervenir plusieurs institutions qui tiennent à avoir leur voix représentée dans le collectif.

- par le § 8, les partenaires s'engagent à respecter le règlement (*Geschäftsordnung*, annexe 5 du contrat) qui règle les modalités de décision collectives et les questions de représentation (*wer die Arbeitsgemeinschaft mit welchen Kompetenzen nach aussen vertritt*)
- le § 9 porte sur les droits d'utilisation des images, textes, sons : les partenaires s'engagent à céder tous les droits d'exploitation et d'utilisation à l'*Arbeitsgemeinschaft creole*.
- le § 10 porte sur les clauses de responsabilité mutuelle (*gegenseitige Haftung*). Chaque partenaire assume la responsabilité et les risques pour l'organisation de sa session. De par cette « indépendance financière », il ne peut y avoir de « responsabilité mutuelle ».
- le § 11 définit la durée d'exercice de ce contrat (jusqu'à la fin de l'année 2007)
- le § 12 définit les modalités d'amendement ou de création de nouveaux contrats.
- La dernière page comporte les signatures des représentants des sept institutions partenaires.

Pour ce qui concerne les actions menées à un niveau fédéral, deux autres contrats ponctuels ont été signés en avril 2007 :

- un contrat de coopération (*Kooperationsvertrag*) entre l'*Arbeitsgemeinschaft* (partenaire 1) et l'Atelier des Cultures (partenaire 2) qui règle les modalités de financement d'une initiative de dimension fédérale menée par l'Atelier des Cultures. Le contrat stipule que cette institution a sollicité au nom de l'*Arbeitsgemeinschaft* une subvention de 22000 euros au *Fonds Soziokultur* pour le « développement du réseau *creole*, de la marque et du graphisme, et le financement du travail de presse à un niveau fédéral » ainsi qu'une subvention de 9000 euros au *Deutscher Musikrat* pour l'organisation de la compétition fédérale.

- un contrat de production (*Produktionsvertrag*) par lequel les sept partenaires du collectif *creole* définis comme « le client » (*der Auftraggeber*) chargent Birgit Ellinghaus de l'agence alba Kultur (définie comme le mandataire : *der Auftragnehmer*) d'organiser la finale de la compétition à Dortmund. Le § 1 porte sur les compétences du collectif : qui nomme un responsable pour le travail de presse au niveau national et international et met au point le budget en coopération avec l'agence alba Kultur. Le § 2 définit le contenu de la mission : « le mandataire prend en charge, avec l'accord du client et dans la mesure des moyens octroyés, la responsabilité directe de la planification, de la préparation et de la réalisation tout comme de la documentation de la compétition fédérale ». Il « organise trois soirées de concert et une soirée de clôture, avec l'accord du collectif ». Il est tenu par un « devoir d'information et de concertation » et doit respecter la compétence des « porte-paroles (*Sprecher*) représentant Creole dans les médias ». Le § 3 détaille le contenu du budget de la manifestation : outre les subventions obtenues par l'Atelier des Cultures (22000 du *Fonds Soziokultur*, 9000 du *Deutscher Musikrat*), l'agence alba Kultur a obtenu 60000 euros du *Deutscher Musikrat*,

49500 de la section culture de la chancellerie du *Land*, 5000 euros de la ville de Dortmund et 5000 euros de la radio WDR3. On estime en outre les gains sur la billetterie à 6250 euros. Les modalités d'utilisation de ces fonds ne sont pas précisées dans le contrat⁴³⁶. Enfin, le § 4 porte sur les droits d'utilisation et d'exploitation (pris en charge par l'agence alba Kultur) et le § 5 sur le choix des partenaires médiatiques (à définir en accord avec les membres du collectif).

Voici pour les contrats qui régissent l'organisation du premier cycle. Lors du bilan à Bad Wildungen, plusieurs questions surgissent dont certaines ont eu un impact sur le contenu du second contrat de coopération régissant le fonctionnement du collectif en 2008-2009 (*Kooperationsvertrag der Arbeitsgemeinschaft ceole-Weltmusik aus Deutschland 2008-2009*⁴³⁷). Si la forme du *Trägerkreis* n'est finalement pas changée (celui-ci demeure une *Arbeitsgemeinschaft*), certaines modifications importantes sont apportées au contrat :

- au §1 : l'*Arbeitsgemeinschaft* ne compte plus sept mais huit partenaires, avec l'*Arbeitsgemeinschaft creole-Weltmusik aus Hamburg & Schleswig-Holstein* représentée par Jürgen Krenz (goldbekHaus, Hambourg). Deux autres régions sont agrandies (*Creole Berlin, Brandenburg & Mecklenburg-Vorpommern, Creole Südwest* réunissant le Bade-Wurtemberg et la Rhénanie-Palatinat)

- les « standards de qualité » sont désormais fixés par un document adopté le 12 novembre 2007, jointe au contrat (cf. **annexe 3.4.1.2**). Ce document définit tout d'abord un nouveau système de sélection bâti selon un principe proportionnel :

Selon le nombre de candidatures, la compétition aura lieu sur deux ou trois jours avec un maximum de sept groupes par soir. Si le nombre de candidatures est de plus de 100, trois groupes sont sélectionnés. S'il est inférieur à 100, deux groupes sont sélectionnés.

Il stipule en outre qu'il n'y a pas de concerts des lauréats juste après la compétition (option qui avait été retenue à Berlin, Stuttgart, Marbourg lors du premier cycle) et qu'il n'y a pas de prix du public (comme il y en a eu à Hanovre, Stuttgart, Nuremberg en 2006/2007). La seconde section de ce même document définit les principes d'organisation des jurys : composés de trois membres pour les pré-sélections, cinq membres pour les compétitions publiques dont un président du jury présent pour les deux étapes. Chaque jury doit comporter un membre du *Trägerkreis*. Chaque juré évalue désormais un seul critère (sur 7 points) et donne en outre une note sur son « impression d'ensemble » (également sur 7 points). Il est

⁴³⁶ L'état final du budget est commenté au chapitre 6.

⁴³⁷ Sur la version dont je dispose (transmise par Birgit Ellinghaus), il n'y a pas de date ni de signature.

précisé que « ces notes ne livrent pas le verdict final mais fournissent une base de discussion ».

- au § 7 (sur l'organisation de la finale): une nouvelle distinction est introduite entre la mise en œuvre de l'événement (*Durchführung*) et le statut d'organisateur (*Veranstalter*). Alors que le premier contrat stipulait simplement que l'agence alba Kultur prenait en charge l'organisation de l'événement, le second contrat ajoute des précisions (en italique) :

La compétition creole 2009 est organisée *pour le compte* de l'Arbeitsgemeinschaft creole Weltmusik aus Deutschland (*organisateur [Veranstalter]*) par l'Arbeitsgemeinschaft creole-Weltmusik aus Berlin, Brandenburg & Mecklenburg Vorpommern (*chargée de la mise en œuvre locale [örtliche Durchführung]*) sous la responsabilité de l'Atelier des Cultures, qui est autonome sur le plan économique et juridique.

L'*activité* d'organisation de la finale (*Durchführung*) ne va plus de pair avec *le statut* d'organisateur (*Veranstalter*) qui est désormais réservé au collectif. L'organisateur local n'est en théorie qu'un « exécutant » soumis à la volonté générale du collectif⁴³⁸.

- au § 8, il n'est plus question de « porte-paroles » (*Sprecher*) officiels. Tous les membres du collectif ont le même statut d'interlocuteurs (*Ansprechspartner*) pour les événements qu'ils organisent.

Ce nouveau contrat est signé au printemps 2008 par tous les membres du collectif, sauf Birgit Ellinghaus. Celle-ci ne participe pas non plus aux réunions qui ont lieu dans le courant de l'année 2008 (à la suite du bilan de Bad Wildungen). Les membres du collectif décident alors de l'exclure – décision votée à une majorité d'au moins deux-tiers, selon l'article 6 du contrat⁴³⁹. Ils conviennent qu'elle organisera encore une session (Creole Rhénanie-Westphalie 2008) puis qu'elle devra céder le dossier à une autre institution. En septembre 2008, lorsque je retrouve Birgit Ellinghaus à l'occasion de la seconde session de la compétition Creole Rhénanie-Westphalie, il est déjà établi que le *Landesmusikrat* qui finançait jusqu'ici le festival, prendra désormais en charge l'organisation en recourant à un ou deux curateurs indépendants. Il était question à un moment d'associer Birgit Ellinghaus en tant que curatrice mais celle-ci refuse et la mise en œuvre du projet est donc confiée à deux autres personnes (avec qui elle travaille régulièrement) : Andreas Heuser (musicien, compositeur, initiateur des

⁴³⁸ Derrière cette nouvelle distinction, il y a un problème d'ontologie qui nous ramène à la question du fonctionnement des collectifs. Autant pour ce qui est des sessions régionales, l'autonomie des acteurs va de soi (les organisateurs portent l'entière responsabilité de ce qu'ils font) autant l'organisation de la compétition implique de créer une instance surplombante (« AG Creole ») distincte de l'instance de mise en œuvre locale. Cette hiérarchie peut apparaître très théorique dans la mesure où l'organisateur de la finale n'est pas soumis à un chef mais elle suppose cependant de respecter cette exigence fondamentale de « concertation » qui caractérise plus largement le fonctionnement des institutions fédérales allemandes – et peut constituer un motif d'exclusion, comme le montre le cas de Birgit Ellinghaus.

⁴³⁹ La version de Birgit est différente. Elle n'a pas été exclue mais avait déjà décidé de sortir du Trägerkreis et n'a donc pas donné suite aux courriers adressés par les porte-paroles du collectif.

World music meeting au domicile de Dortmund) et Kazım Çalıŝan (musicien, directeur du théâtre Katakomben et membre de la commission Culture de la ville d'Essen). Au sein du collectif fédéral, Birgit Ellinghaus et Darek Roncoszek cèdent leur place à Robert von Zahn (*Landesmusikrat NRW*) et Andreas Heuser.

Exit « *Weltmusik* » ? Le changement de sous-titre (2010)

Le sous-titre avait fait débat dès le moment de fixer l'intitulé de la manifestation. A cette époque (au printemps 2006), Andreas Freudenberg avait essayé de convaincre ses collègues « qu'il serait bon de supprimer d'emblée le terme *Weltmusik* » mais sans succès (cf. *supra*, p.186). A l'issue du premier cycle de compétitions, plusieurs experts s'accordent sur le fait que ce terme pose problème et qu'il faudrait le supprimer : tout d'abord les étudiants et chercheurs qui ont participé au séminaire organisé à la *Musikhochschule* et votent (lors de la dernière séance du séminaire) à l'unanimité pour un changement de sous-titre. Dans le rapport rédigé à l'attention des organisateurs, Martin Greve et Michael Rappe justifient cette décision en citant les réponses que divers spectateurs ont produit à la question : « *Qu'est ce que la world music selon vous ?* ». Les membres du jury de la finale, cinq experts reconnus internationalement, ont chacun souligné l'inadéquation de cette catégorie – y compris Ben Mandelson qui a pourtant joué un rôle important dans son émergence (cf. *infra*, chap. 4) ou Leo Vervelde qui dirige la *World Music Academy* de Rotterdam :

Question des étudiants : Qu'est ce que la *world music* selon vous ?

François Bensignor (France) – Pour moi, le concept de *world music*⁴⁴⁰ est un non-sens, j'ai déjà tellement écrit dessus. C'est une catégorie qui a été inventée pour le *marketing* et n'a rien à voir avec l'esthétique !

Ben Mandelson (Royaume-Uni) – Aucune idée. Ce concept existe déjà depuis vingt ans, c'est un concept pour le public [...] Il n'y a pas de définition claire [...] Demandez à quinze personnes ce qu'est la *world music*, vous obtiendrez des réponses différentes et tout sera de la *world music*.

Chiwoniso Maraire (Zimbabwe) : la *world music*, c'est toute la musique. La seule raison pour laquelle cette catégorie existe, c'est que cette dénomination a été développée par des entreprises.

Alexander Cheparukhin (Russie) : La *world music* est une catégorie commerciale qui permet seulement de dire dans quel tiroir on range telle musique.

Leo Vervelde (Pays-Bas) : C'est la migration d'une forme musicale d'une partie du monde à une autre. Le grand danger avec cette notion, c'est que tout peut en faire partie. Pour nous [à la *World Music Academy* de Rotterdam], la *Weltmusik* signifie une participation, le fait de prendre part à quelque chose, sans cette distance ou cette arrogance typiquement occidentale...

⁴⁴⁰ François Bensignor, Ben Mandelson, Chiwoniso Maraire, Alexander Cheparukhin répondent à cette question en anglais, Leo Vervelde en allemand.

De même, de nombreux autres spectateurs experts ou amateurs présents lors de la finale soulignent le caractère flou, problématique, factice de cette catégorie. Leurs citations sont listées sur six pages (Bachir/Greve/Rappe et al., p. 53-59, cf. **annexe 8.2**) au terme desquelles les rédacteurs du rapport concluent ceci :

Au vu de l'incertitude et de l'insatisfaction générale que cette notion suscite, mais aussi pour les participants eux mêmes, nous sommes d'avis de supprimer complètement le concept *Weltmusik* de la compétition (du titre, des annonces, comme des présentations).

Comme autres formules pour la compétition creole 2008, les propositions suivantes ont été faites lors du séminaire :

- *Preis für Musik – innovativ, experimentell, interkulturell*
- *Preis für Interkulturelle Musik*
- *Preis für Nomadische Klänge aus Deutschland*
- *Preis für Innovative Musik in Zeiten der Globalisierung*

A la place du texte utilisé jusqu'ici pour l'appel à candidatures, qui n'était pas assez clair, nous proposons d'admettre à l'avenir tous les groupes qui relient au moins deux mondes musicaux. Les musiciens de tradition pure (quelle qu'elle soit) sont donc exclus. Par mondes musicaux, nous n'entendons pas des unités séparées mais plutôt un continuum. Ces mondes peuvent être soit rapprochés soit éloignés. Plus le mélange est difficile et innovant, mieux il sonne musicalement, plus haute sera l'appréciation du jury. (Bachir/Greve/Rappe et al. p.70)

C'est donc une réforme assez radicale que propose ce rapport : que l'on peut trouver louable (dans la mesure où elle permet de réduire des incertitudes qui sont sources de frustrations pour certains jurés et musiciens) mais aussi réductrice (aucun des organisateurs de Creole ne renoncerait explicitement aux musiques dites « traditionnelles ») et discutable sur le plan méthodologique⁴⁴¹.

Une conclusion similaire est tirée par Anette Schäfer, chargée des relations avec la presse, qu'elle justifie par plusieurs raisons :

Personnellement, j'aurais préféré *creole Musik aus Deutschland* plutôt que *creole. Weltmusik aus Deutschland*, premièrement parce que c'est plus compliqué et que plus c'est compliqué, plus c'est difficile à communiquer. Deuxièmement, on se trouve avec le concept de *Weltmusik* dans un champ (*in einer Ecke*) qui n'est clairement défini qu'en apparence et surtout, qui s'est défini comme marginal [par opposition à la « pop mainstream »]. Enfin, nous avons aussi constaté au fil des différentes compétitions régionales qu'il y a plus d'un ensemble musical qui fonctionnait comme hybride combinant des éléments de culture allemande et des influences d'autres cultures mais qui n'était pas reconnu comme faisant partie de la *Weltmusik*⁴⁴². Pour toutes ces raisons, je trouve depuis le départ ce label problématique (*fragwürdig*) et je dois dire que pour la communication, c'est vraiment une entrave parce que l'on doit à chaque fois com-

⁴⁴¹ Le fait de présenter cette conclusion comme une conséquence des citations listées dans les pages précédentes ne va pas de soi. Les experts et amateurs interrogés, même s'ils reconnaissent l'aspect indéfinissable ou problématique de la notion de *world music*, n'iraient quant à eux peut-être pas dire qu'il faille renoncer définitivement à cette catégorie.

⁴⁴² Cf. par ex. le cas de Phunk Mob au chapitre 5.

mencer par expliquer: “Certes cela s’appelle *Weltmusik*, mais il va se passer quelque chose de plus“ (*es heisst zwar Weltmusik aber es findet auch noch was statt*). A cela s’ajoute que ce n’est pas un concept clair puisqu’il ne décrit même pas vraiment ce que nous faisons! Le terme de *Weltmusik* – selon sa définition originelle – désigne des musiques du monde entier mais pas d’Allemagne. Bref, c’est un concept très problématique et quiconque se penche un peu dessus se rend bien compte qu’il est complètement inadéquat (*Entretien du 20 juin 2007*).

Les griefs contre le sous-titre sont donc multiples. Et pourtant, ni les professeurs, ni les étudiants, ni la chargée de communication ne renoncent à employer ce terme pour leur usage personnel. Lors du tour de table final, un étudiant remerciera par exemple ses professeurs en disant: « Nous ne savons toujours pas ce qu’est la *Weltmusik* mais grâce à vous, nous sommes tous devenus des fans de *Weltmusik* ! ». Quant à Anette Schäfer, elle use de ce terme dans son travail comme d’un outil pour identifier des partenaires: les rédacteurs des revues spécialisées, journaux et radios pourvus d’une rubrique *Weltmusik*, sans oublier la foule des commentateurs et spectateurs pour qui le sous-titre *Weltmusik aus Deutschland* suscite la curiosité et alimente des jeux de langage combinant des références à l’ailleurs et des références locales⁴⁴³. C’est donc qu’en dépit de tous les problèmes qu’il pose, le terme de *Weltmusik* constitue même pour ceux qui le critiquent un outil bien pratique pour identifier certains partenaires institutionnels ou certains objets du monde. C’est en terme d’image (*Aussenwahrnehmung*) qu’il pose problème: parce que l’on tend aujourd’hui à penser (en Allemagne un peu plus qu’ailleurs) qu’il s’agirait d’un terme « dépassé » ou qui a fait son temps et doit être remplacé par d’autres (cf. *infra*, chap. 4)⁴⁴⁴.

Lors du bilan du premier cycle à Bad Wildungen, les organisateurs se posent donc à nouveau cette question: faut-il supprimer le sous-titre? Andreas Freudenberg, partisan de cette option, me pose la question à la fin de mon exposé mais je réponds que « je n’en suis pas sûre ». Lors du séminaire à Cologne, il m’avait pourtant semblé évident que le terme de *Weltmusik* ne convenait pas – j’ai donc voté comme tous les autres pour sa suppression. Mais à présent, aucune des autres options proposées dans le rapport ne me semble plus convaincante. En outre, après avoir de nouveau passé quelques mois en France où la notion « musiques du monde » suscite toujours une large adhésion malgré les soupçons dont elle fait aussi l’objet, je ne vois plus vraiment pourquoi il faudrait en changer. Par la suite, d’autres questions s’accumulent lors du bilan et celle-ci n’est plus évoquée. L’intitulé est donc maintenu comme tel pour le cycle 2008-2009.

⁴⁴³ Cf. par ex les titres de la presse bavaroise cités au chap. 2: « Les Mongols sur la Pegnitz » (*Abendzeitung Nürnberg*, 2 février 2007), « Salsa du Haut-Palatinat et oud d’Arabie » (*Nürnberg*, 8 février 2007), « du rap pur jus du Haut Palatinat » (« *Oberpfälzer Blutwurst-Rap* », *Nürnberg Plus*, 12 février 2007), « Notre petite musique du monde » (*Abendzeitung Nürnberg*, 12 février 2007), « Nos Cubains sont les meilleurs ».

⁴⁴⁴ Le chap. 4 examine les raisons de cette désaffection particulière à l’Allemagne.

Deux ans plus tard, une nouvelle série de compétitions régionales s'est déroulée. Pour la seconde finale, les membres du *Trägerkreis Creole* ont engagé un expert en communication spécialisé dans le domaine de la *world music* (Franz Klaff, qui gère également les relations avec la presse pour le Womex et d'autres événements de l'agence Piranha à Berlin) et un technicien reconnu comme spécialiste dans le domaine, Toshi Rösner (qui officie notamment au Womex, dans les festivals *Heimatklänge* et le Festival de Musique Traditionnelle de Berlin). Sur cet événement enquête cette fois-ci une équipe de doctorants de France, d'Allemagne et du Brésil⁴⁴⁵ dont je fais partie. Nous décidons quant à nous de ne pas chercher à corriger cet intitulé : le rapport que nous rendons aux organisateurs est écrit non dans une optique de réforme des usages mais de description des processus d'action. Quelques mois plus tard, nous découvrons pourtant que le sous-titre de Creole a changé : non plus « *Preis für Weltmusik aus Deutschland* » mais « *Preis für globale Musik aus Deutschland* ». Aucun de nous n'a assisté aux discussions qui ont abouti à ce changement. Cependant, pour ceux qui ont suivi l'actualité des musiques du monde en Allemagne dans les mois précédents, l'expression « *globale Musik* » n'est pas complètement nouvelle. Elle a surgi lors de débats publics (par exemple, une discussion sur les « cultures musicales globales de Rhénanie-Westphalie » qui avait lieu à Dortmund en septembre 2008) et aussi dans un certain nombre de projets comme celui de l'académie *Global Flux* à Cologne ou de la *Global music academy* de Berlin. Le changement de sous-titre de la compétition Creole s'inscrit ainsi dans une évolution plus large qui tend à substituer au terme *Weltmusik* la notion de *globale Musik* dans les intitulés de divers projets et institutions.

Mais quel impact ces changements d'intitulé ont-ils sur les usages ? Dans le cas de Creole, le changement de sous-titre a d'abord rencontré quelques limites. Autant il était facile de modifier l'intitulé sur les documents imprimés (programmes, pochettes des CD et DVD), autant il aurait été coûteux en argent et en visibilité de changer l'adresse du site. Depuis 2009, l'adresse du site internet de la manifestation intitulée *Creole. Globale Musik aus Deutschland* est donc restée www.creole-weltmusik.de. Et le terme de *Weltmusik* n'a (bien sûr) pas disparu du vocabulaire des organisateurs ni des festivaliers. Lors de la dernière session de Creole à laquelle j'ai assisté (la troisième finale, qui a eu lieu du 19 au 21 mai 2011 à Berlin), ceux-ci parlaient toujours de *Weltmusik*, plus souvent que de *globale Musik*, et en considérant ces deux notions comme plus ou moins équivalentes. En parallèle de cette finale organisée avec le soutien d'experts réputés du milieu de la *Weltmusik* (Franz Klaff pour la communication, Toshi Rösner) avait en outre lieu une rencontre professionnelle intitulée « c/bra » (creole

⁴⁴⁵ Equipe constitué par Denis Laborde et Raimund Vogels dans le cadre d'un PFR du CIERA intitulé : « Berlin-Aubervilliers. Festivals de musiques du monde ».

Branchentreff) organisée par Ulrich Doberenz et Franziska Weyrich, qui conviait « les organisateurs, les agences, les journalistes, les scientifiques et toutes les personnes intéressées par la *Weltmusik* (*Weltmusikinteressierte*) à participer à un état des lieux de la *Weltmusik* et à des discussions sur son avenir, en Allemagne et dans le monde »⁴⁴⁶. Lors de ces débats réservés à une audience de professionnels et d'amateurs du milieu, la question qui a surgi n'était pas de savoir si cette notion était encore viable. Mais les participants se sont demandés, entre autres questions : pourquoi « nous, les Allemands, nous posons tant de difficultés avec cette notion de *Weltmusik* » alors qu'elle fonctionne très bien ailleurs » (Bernhard Hanneken, cf. **annexe 3.4.3**) ? Comment fédérer « un réseau de professionnels de la scène *Weltmusik* en Allemagne » et sous quelle forme ? Au cours de cette rencontre resurgit notamment, la délicate question de « l'association » : les acteurs du réseau *Weltmusik* sont-ils prêts à oublier leurs différences et leurs dissensions pour unir leurs efforts dans une association fédérale ?

En somme, cette catégorie de *Weltmusik* qui suscite aujourd'hui le malaise lorsqu'elle est mise en avant dans un intitulé, constitue toujours un facteur d'identification pour certains professionnels spécialisés dans ce domaine tout comme pour certains spectateurs et amateurs du genre. Loin de désigner un petit monde en voie d'extinction (ainsi que le supposent certains journalistes soucieux d'être à la page), elle recouvre un monde qui ne cesse de se renouveler. Elle constitue ainsi ce que Michael Herzfeld appelle un contexte d'« intimité culturelle » : un de « ces aspects qui sont considérés comme une source d'embarras externe mais qui procurent cependant aux initiés l'assurance d'une socialité commune » (Herzfeld 1997, p. 3). C'est pourquoi, plutôt que de conclure trop vite à « la fin de la *Weltmusik* » (cf. *supra*, introduction) ou à l'inadéquation de cette catégorie, je vais à présent me pencher sur le processus d'émergence de ce genre sur la scène internationale (chap. 4) et sur les situations qui entretiennent jusqu'à aujourd'hui la dynamique de vicariance⁴⁴⁷ de ce monde de musique (chap. 5 à 8).

Récapitulons le parcours effectué dans ce chapitre. Je suis partie de la description d'une réunion du collectif des organisateurs de la compétition Creole : « une de ces situations *hors scène* dans lesquelles on fabrique et met en scène la culture publique avant de la montrer » (Shryock 2004, p. 3). Cette description a montré la fragilité de cette jeune institution et les incertitudes qui la traversent à la suite du premier cycle Creole. Elle a aussi fait surgir un

⁴⁴⁶ Source : <http://www.creole-branchentreff.de/>.

⁴⁴⁷ Le terme de vicariance désigne un processus par lequel une chose ou un être se substitue à un autre. Denis Laborde parle dans son étude sur les bertulari basques (Laborde 2007) de la « dynamique de vicariance » qui permet à cet art non seulement de subsister mais aussi de se renouveler.

certain nombre de différends au point que l'institution a un instant semblé se dissoudre derrière les individus qui la compose⁴⁴⁸. Mais la description de leurs parcours nous a ensuite permis de faire apparaître les contours d'une intimité sociale : un ensemble d'attentes, de dispositions et de compétences partagées qui permettent à ces individus de coopérer ensemble. Outre leur intérêt commun pour les musiques d'ailleurs, leur désir d'engagement politique, leurs interrogations sur le passé allemand et leur inquiétude face au succès de thèses racistes, ils peuvent aussi s'appuyer sur des dispositifs éprouvés de mise en scène de la musique (le festival, le concert, la sonorisation etc.), sur des compétences qui font désormais l'objet de formations spécifiques (l'organisation d'événements culturels) et aussi – je ne l'ai pas encore assez souligné – sur cette structure familière qu'offre le cadre fédéral : qui n'est pas seulement un cadre territorial fondé sur un principe cumulatif (« *Bund = 16 Länder* ») mais aussi une structure de pensée commune, une « institution du sens » (Descombes 1996) qui leur permet de combiner une exigence de concertation à un niveau fédéral et une autonomie sur le plan de la mise en œuvre locale. Autrement dit, nous avons rencontré au fil de cette description une autre idée de l'institution : qui ne désigne plus seulement une organisation singulière (comme le *Trägerkreis Creole*) mais l'ensemble des éléments qui contribuent à exercer un guidage des conduites au moment où des acteurs s'engagent dans une situation⁴⁴⁹.

Ces composantes qui participent d'une forme de socialité commune peuvent cependant s'avérer problématiques en terme d'image (Herzfeld 1997) et être mises au second plan dès lors qu'il s'agit de définir les contours publics de la manifestation : plus question alors de parler de « *Soziokultur* » ou « d'*Interkultur* », ces catégories qui connotent d'emblée une intention politique et apparaîtront trop loin de la réalité de la musique – cette musique que l'on imagine plus volontiers comme une *sub-culture* ou une « scène » infra-institutionnelle, « alternative », « dissidente »,. Le premier acte qui ait un impact public, celui de la nomination, installe pour cela ce projet commun dans un espace musical non identifié, hybride, ouvert sur l'avenir : *creole. Weltmusik aus Deutschland* puis *creole. Globale Musik aus Deutschland*. Dès cette discussion initiale sur l'intitulé et par la suite – lorsqu'ils se retrouvent pour les bilans – les organisateurs qui se réunissent entre eux, dans l'intimité du collectif, n'agissent donc en fait pas seuls : ils mobilisent dans leurs délibérations un personnage collectif aux contours changeants, « le public » (*die Öffentlichkeit*) dont ils

⁴⁴⁸ Sur les problèmes que posent l'atomisme logique et l'individualisme méthodologique, voir Descombes 1996, p. 148-153.

⁴⁴⁹ Dans l'acception mobilisée par le courant de la sociologie pragmatique, l'institution désigne la manière dont « des agents s'engagent dans des activités ordinaires, improvisent littéralement dans les règles et contribuent par là même à les ajuster ou les transformer » (Laborde 2009) ou encore une forme de « guidage souple exercé par les objets et les situations créés par l'engagement du corps dans la conduite à tenir » (Dodier 1993).

essaient de jauger les réactions, de décrypter les attitudes et les sanctions pour en tirer des conséquences sur l'organisation de leur événement. Ils ne sont ni les maîtres absolus du jeu ni des marionnettes mues par des forces externes : mais en fabriquant *un* festival, ils s'insèrent dans un ordre de relations et de règles communes qu'ils contribuent à ajuster et à transformer. Ce que cette incursion dans l'intimité de l'organisation nous a donc permis de comprendre, c'est que l'institution singulière *Arbeitsgemeinschaft Creole* n'existe pas sans un arrière-plan d'institutions et de représentations partagées qui font la spécificité du contexte allemand par rapport à d'autres et aussi qu'elle peut être transformée : elle est plus mobile que ne le laissent supposer les contrats régissant son organisation et elle évolue en fonction des mises à l'épreuve successives du projet commun.

Chapitre 4

LA QUESTION DE LA WELTMUSIK

Notre musique n'est qu'une musique. Et, cependant, il existe quelque chose qui mérite le nom de "la musique". Ce n'est pas celle de notre "grammaire musicale", mais celle-ci y entre. Il en est de même de tous les grands ordres de faits sociaux.

Marcel Mauss, *Œuvres 2*, p. 62.

Wir Deutschen tun uns schwer mit dem Begriff Weltmusik.

Bernhard Hanneken (directeur du TFF Rudolstadt) lors du Creole Branchentreff 2011.

Quel est donc ce problème de la *Weltmusik* qui a motivé en 2010 le changement de sous-titre de la compétition Creole et qui n'en finit pas de susciter des débats parmi les professionnels du monde de la musique allemand ? Est-ce un problème spécifique à l'Allemagne et si ce n'est pas le cas, comment expliquer son impact particulier dans ce pays ? Est-il vrai, comme le supposent aujourd'hui de nombreux acteurs de ce milieu, que la *Weltmusik* va mal : qu'elle se porte moins bien qu'avant (dans les années 1980) ou moins bien qu'ailleurs (par exemple en France, que les Allemands imaginent volontiers comme un eldorado des « musiques du monde ») ? Ou faut-il, comme le proposait Bernhard Hanneken lors de la conférence qu'il a prononcée en mai 2011 à l'occasion du Creole Branchentreff, imputer ce pessimisme à la propension qu'ont les Allemands à se créer des problèmes qui n'ont pas lieu d'être ailleurs ?

Pour répondre à ces questions et aussi pour résorber cette vaste interrogation qui m'a été adressée à maintes reprises en colloque et en séminaire – « mais d'où vient cette idée de *Weltmusik* ? » –, il me faut quitter un instant le terrain de Creole et effectuer un retour en arrière. Seulement, voilà : quiconque entreprend de faire aujourd'hui l'histoire de la notion de *Weltmusik* ou de ce que l'on appelle (en France ou en Allemagne) la *world music*, se retrouve aux prises avec une foule d'histoires. Il n'y a qu'à lire l'entretien que m'a livré Andreas Freudenberg pendant le Womex 2007⁴⁵⁰ pour comprendre que le problème qui a surgi pour les organisateurs de Creole recouvre en fait plusieurs problèmes. Il y va de la mauvaise réputation d'une catégorie de marketing qui a fait l'objet depuis son émergence dans les années 1980 de soupçons de complots divers. Il y va d'un rapport particulier au passé (*die Last der Vergangenheit*, comme on dit en Allemagne pour désigner le « fardeau du passé »), de l'idéal d'une société plurielle et de l'ouverture lente et difficile des institutions allemandes aux musiques de l'autre. Il y va d'un soupçon plus général qui pèse aujourd'hui sur la notion de culture et se traduit par un malaise autour de la notion de multiculturalisme. Il y va encore de l'image que l'Allemagne souhaite donner d'elle-même à l'étranger dans le contexte de l'intégration européenne et de la globalisation. Il y va enfin de ce problème de fond que pose la distinction entre le soi et l'autre ou plutôt : entre ces deux notions, difficilement traduisibles mais omniprésentes dans les débats, que sont « *das Eigene* » et « *das Fremde* ».

⁴⁵⁰ Entretien cité au chapitre 3 (voir l'encadré sur Andreas Freudenberg) et reproduit en totalité en annexe 3.2.3a.

Aucun de ces questionnements n'est vraiment nouveau, chacun est doté d'une historicité particulière. Aucun n'est vraiment spécifique à l'Allemagne mais chacun contribue à informer l'idée que l'on peut se faire aujourd'hui de ce que pourrait être une musique du monde faite en Allemagne. Cette constellation de problématiques va nous permettre de mieux comprendre le rôle qu'ont pu jouer certains acteurs allemands dans la fabrique d'un réseau international de la *world music* mais aussi dans la construction de visions plurielles et concurrentes de ce genre. Nous y retrouverons au passage les couples d'opposition familiers qui forment notre lecture du monde de la musique (tradition / création, nous / les autres, populaire / savant, subculture / mainstream, sérieux / divertissement etc.) ainsi que les difficultés évoquées aujourd'hui par les acteurs de la « niche Weltmusik » : difficulté à susciter l'attention des journalistes de la presse nationale et aussi difficulté à s'associer dans une structure commune – tous problèmes qui contribuent, en dépit du succès croissant des festivals, à alimenter un pessimisme ambiant et la certitude que cela va mieux ailleurs.

J'ai donc renoncé ici à l'entreprise hasardeuse qui consisterait à écrire une histoire de la *Weltmusik* et je m'en explique plus longuement dans la première section de ce chapitre. Plutôt que de chercher à retracer l'histoire d'un mot dont les membres de la société allemande se sont fait et se font jusqu'à aujourd'hui des idées très différentes, j'ai décidé ici de partir du récit que font aujourd'hui les acteurs du monde de la *Weltmusik* de l'émergence de ce genre et d'abord de cette « date de naissance » évoquée par Andreas Freudenberg (« *diese Idee hat eine klare Geburtsstunde* »), à laquelle tous les médiateurs culturels, journalistes et chercheurs pensent lorsqu'il s'agit aujourd'hui d'expliquer l'émergence de la catégorie. En 1987, des producteurs anglais réunis à Londres décident de réunir les musiques qu'ils diffusent sous l'appellation « *world music* ». Quelques années plus tard naît à Berlin ce qui deviendra le grand-messe des acteurs du réseau international de la *world music* : le World Music Expo. Or ces deux événements – entre autres faits communément évoqués pour relater l'apparition de la *world music* – font déjà l'objet d'interprétations contradictoires : cette réunion de 1987 que l'on a imaginée être un « complot » de producteurs occidentaux, ce Womex que l'on se figure jusqu'à aujourd'hui comme le symbole d'un capitalisme marchand ne constituent en fait pas des réalités dotées d'une signification claire. Et ils ne constituent pas non plus toute la *Weltmusik* : avant l'apparition de ce réseau international puis contre cette toile de fond ont émergé de multiples versions concurrentes défendant les « musiques traditionnelles », les « musiques des migrants », le « folk », la « pop globale », « les musiques créoles » d'Allemagne. Je porte ici mon attention à certaines des controverses qui ont accompagné l'émergence de ces différentes versions, dont l'impact perdure jusqu'à aujourd'hui dans les débats organisés en parallèle des compétitions Creole. Autant dire que je ne quitterai pas

vraiment, tout au long de ce chapitre, le terrain de Creole. Disons plutôt que cette incursion dans l'histoire – soit : dans les histoires et les récits que l'on fait aujourd'hui de la genèse de la catégorie *Weltmusik* – est nécessaire pour mieux comprendre les débats qui surgissent parmi les organisateurs, candidats, jurés et spectateurs de ces festivals.

Peut-on écrire une histoire de la *Weltmusik* ?

Depuis que le genre *world music* s'est établi dans les bacs des disquaires d'Europe et d'ailleurs, des chercheurs et journalistes ont entrepris d'en écrire l'histoire⁴⁵¹. Pour écrire ces récits, ils ont dû à chaque fois prendre en compte des variantes locales. D'une part parce que selon l'endroit du monde où l'on se trouve, on ne classe pas les mêmes musiques dans les bacs de *world music*. En Allemagne, on y placera notamment certaines musiques qui viennent d'ailleurs que d'Allemagne : les disques de flamenco de Paco de Lucia, les expérimentations jazzistiques du oudiste Rabih Abou Khalil (qui habite à Munich), la fanfare Schäl Sick Brass Band (originaire de Cologne), les mix électroniques de Balkan Beat Box – mais pas les artistes de chanson française (Jacques Brel, Edith Piaf etc.) qui relèvent plutôt de la catégorie « chanson ». Alors qu'au Brésil, Charles Aznavour fait partie de la *world music*⁴⁵². En France, les musiques du monde se focalisent notamment sur les artistes de l'Afrique francophone – en revanche, ce que l'on connaît de ce proche voisin qu'est l'Allemagne est rattaché à d'autres catégories : *Krautrock*, *techno*, musique électronique et bien sûr, la musique savante dont l'Allemagne est réputée abriter les plus grands noms. En somme, le contenu de la catégorie *world music* (*Weltmusik*, *musiques du monde* etc.) varie nécessairement d'un endroit du monde à l'autre puisque cette catégorie regroupe en premier lieu les musiques d'ailleurs et aussi et toujours – selon l'histoire de chaque pays – certaines musiques d'ailleurs plutôt que d'autres.

D'autre part, dans chaque pays coexistent aussi plusieurs acceptions qui ne recouvrent pas les mêmes réalités. En France, pour une grande majorité des acteurs du milieu des musiques du monde, il importe de distinguer l'acception anglaise au singulier et l'acception française au pluriel : « nous disons, en France, *musiques du monde*. Le pluriel compte beaucoup », expliquait ainsi François Bensignor aux étudiants allemands qui l'interrogeaient à

⁴⁵¹ Je m'appuie ici sur les articles d'encyclopédies cités en bibliographie (*Metzler, Musik in Geschichte und Gegenwart*) ainsi que les essais et articles suivants : Baumann 1992, Constant-Martin 1996, Aubert 2001, Bohlman 2002, Binas-Preisendörfer 2006 (publication en ligne disponible sur le lien <http://www.nord-sued-netz.de/download/unbequeme-kinder-der-globalisierung>), cités en bibliographie II.

⁴⁵² Remarque tirée d'un exposé de Lucia Campos (EHESS, séminaire « Création musicale, world music, diversité culturelle », novembre 2009).

l'occasion de la finale de *Creole* en 2007⁴⁵³. En Allemagne, même si la distinction entre le singulier et le pluriel n'existe pas, le terme de *Weltmusik* désigne aussi pour certains auteurs une réalité distincte de celle que désigne (en Allemagne toujours) la notion de *world music*. Les articles d'encyclopédies et de dictionnaires spécialisés distinguent ainsi entre la *world music* en anglais entendue comme une catégorie de marketing regroupant « les musiques de fusion » (qui ne constituent en fait qu'un aspect de ce que les Anglais ou Américains placent dans la catégorie *world music*⁴⁵⁴) et la réalité locale (« *Weltmusik* ») que l'on considère comme dotée d'une complexité plus grande : englobant la *world music* mais aussi les enregistrements de terrain ethnomusicologiques, les musiques populaires locales, les musiques des communautés immigrées, les expérimentations de certains musiciens de jazz ou de musique contemporaine etc. Autrement dit, on n'accorde pas le même *statut de réalité* à l'appellation étrangère et à l'appellation autochtone. Dans le premier cas, on adopte une vision déconstructiviste : la *world music* (pour les personnes non anglophones), ce n'est qu'un label, une étiquette, un concept de marketing désignant un style de fusion moderne. Dans le second cas, on adopte une approche naturaliste ou historique : la *Weltmusik*, c'est tout ce qui existe aujourd'hui (ou a existé hier) sous l'appellation de *Weltmusik*, soit des réalités variées et contradictoires dont il est du coup beaucoup moins certain qu'elles constituent vraiment un genre. Et ce sont entre ces deux options qu'hésitent constamment les chercheurs qui ont entrepris d'écrire une histoire des musiques du monde, de la *world music* ou de la *Weltmusik*. Je me pencherai ici sur deux cas.

Stefan Franzen, qui a rédigé l'article *Weltmusik* du dictionnaire musical Metzler, commence par distinguer « le sens moderne » du terme *Weltmusik* dérivé de l'anglais *world music*, « concept fédérateur (*Sammelbegriff*) qui a regroupé depuis les années 1980 les musiques de fusion » et « le sens d'origine » du terme allemand *Weltmusik* qui est apparu pour la première fois en 1906 sous la plume de Wolfgang Capellen⁴⁵⁵, un musicologue qui rêvait de redonner un nouveau souffle à la musique occidentale grâce aux emprunts à des

⁴⁵³ Entretien reproduit en annexe au chapitre 7. Sur cette distinction, cf. *supra* (introduction), Aubert 2001 et Laborde 1998.

⁴⁵⁴ Aux Etats-Unis, *world music* a pu désigner le secteur de l'ethnomusicologie dans certaines universités ou conservatoires. Il a aussi été employé pour des festivals de musiques traditionnelles ou des projets de jazz.

⁴⁵⁵ Cf. Capellen, Georg, « Exotische Rhythmik, Melodik und Tonalität als Wegweiser zu einer neuen Kunstentwicklung », In: *Die Musik* 23, 1906, 216-227. De là l'hypothèse faite par certains journalistes et chercheurs que la *world music* serait une invention d'origine allemande (voir par exemple l'article « *Die Wurzeln der Weltmusik liegen in Berlin* » paru dans *Die Welt*, le 16 juillet 1999) qu'ils justifient ainsi : parce que le terme *Weltmusik* est attesté avant celui de *world music*, parce que les premières archives sonores (*Phonogramm-Archiv*) ont émergé à Berlin (et Vienne), de même que la discipline « musicologie comparée » aujourd'hui perçue comme l'ancêtre de l'ethnomusicologie. Lors d'un colloque sur les festivals au centre Marc Bloch de Berlin en septembre 2009, l'ethnomusicologue Tiago de Oliveira Pinto est parti de ce même postulat : le « premier festival de musiques du monde a eu lieu à Berlin » – ce par quoi il faisait en fait référence à un concert de l'orchestre de Siam enregistré par Erich v. Hornbostel.

musiques « exotiques » et « orientales » que l'on commençait alors à découvrir avec les enregistrements du *Phonogramm-Archiv* de Berlin⁴⁵⁶. La *Weltmusik* selon Capellen – tout comme la notion de *Weltliteratur* pour Goethe à laquelle il se réfère – ce n'est pas la musique telle qu'elle existe partout dans le monde mais c'est une musique à créer : selon les termes de ce musicologue un « style mixte, ni européen, ni exotique, qui prend en compte autant que faire se peut les particularités exotiques mais sans abandonner les fondements européens »⁴⁵⁷ – il ne faut tout de même pas trop s'éloigner de ce que l'on connaît. De là le parallèle qu'établit Stefan Franzen avec l'usage, également programmatique, que Stockausen fera du terme *Weltmusik* (Stockausen 1973) ou de celui que feront les musiciens de la scène jazz du terme *world music*, soixante ans plus tard : comem d'un concept visant à promouvoir des rencontres interculturelles, souvent associées à une composante spirituelle mystique – comme par exemple chez Joachim Berendt, un musicien de jazz et journaliste devenu auteur de best-sellers qui ont marqué toute une génération d'Allemands dans les années 1980 (cf. *infra*). Mais, nous dit Stefan Franzen, cette vision « idéaliste et utopique » de la *Weltmusik* a aujourd'hui « perdu son importance devant l'étiquette commerciale ». Et de conclure la première partie de son article : « l'histoire de la *Weltmusik* est d'abord celle du concept » mais aussi et plus largement « celle de la réception européenne des cultures étrangères ».

La seconde partie de l'article détaille alors chaque station de cette double histoire. Soit, dans l'ordre chronologique : les écrits de Capellen (1906-1910), l'apparition des premières anthologies de Folkways et de l'Unesco (années 1920-30), l'émergence de nouvelles formes syncrétiques de jazz (Art Blasey, John Coltrane, Don Cherry, Jan Garbarek, Rabih Abou Khalili) dans les années 1960 puis le phénomène Berendt (années 1970/80), l'apparition des premiers labels de *roots music* en Allemagne (Trikont, en 1971), l'apparition du festival du WOMAD (Peter Gabriel) puis des studios Real Worlds en Angleterre au début des années 1980, le succès de Paul Simon (aux Etats-Unis), la structuration du réseau international de *world music*, l'émergence des premiers groupes allemands à succès (Dissidenten, Rüdiger Oppermann). Et il achève cette partie sur le « profil actuel » du genre : dans les bacs de *Weltmusik*, on peut aujourd'hui trouver des « expérimentations multiculturelles aux facettes multiples, des rééditions d'archives et des enregistrements de terrain aussi bien que des musiques commerciales basées sur des *sample* ».

⁴⁵⁶ Sur l'histoire de cette institution et son rôle central dans l'établissement de la musicologie comparée comme « science », voir Simon 2000, Ziegler 2006.

⁴⁵⁷ Ce programme se comprend aussi en référence implicite à certains précédents, témoignant de la fascination croissante des compositeurs de musique savante pour les sons musicaux exotiques, notamment du côté français (Debussy). Mais dans la mesure où l'enjeu est ici de promouvoir une « *Weltmusik* » à l'allemande, que Capellen adosse d'ailleurs à l'autorité de Goethe (et de la « *Weltliteratur* »), cette idée doit aussi être replacée dans le contexte d'une concurrence croissante des musiques nationales.

Pour finir, la troisième et dernière partie de l'article présente les styles de *Weltmusik* en procédant à une mise en ordre géographique du monde par continent⁴⁵⁸ : « Afrique noire » ; « Aire arabo-islamique » ; « Asie/Océanie », « Amérique latine –Caraïbes » ; « Europe » ; « Amérique du Nord ».

L'intérêt de ce panorama historique et géographique, tout comme d'autres panoramas, tient à son aspect rassurant. A la fin de l'article, le lecteur, même s'il ne sait toujours pas bien identifier ce qu'est la *Weltmusik*, dispose du moins d'un certain nombre de repères qu'il peut visualiser sur la ligne du temps (des stations de l'histoire de la *Weltmusik*) et une carte du monde (des continents, pays, régions du monde dans lesquelles on localise des occurrences de *Weltmusik*). Par là même, ce panorama agrège ensemble des objets et des contextes très différents. Le terme « *Weltmusik* » ne recouvre pas les mêmes objets ni les mêmes connotations pour Capellen (en 1906), Berendt (dans les années 1960), les musiciens des Dissidenten (dans les années 1990) ou Stefan Franzen (aujourd'hui) : les valeurs et idéaux sous-jacents aussi bien que les objets désignés par ce terme changent. Dans son acception allemande, il n'est pas employé dans les pays dont il est question dans la troisième partie mais on considère ici qu'il recouvre toutes les occurrences de « la musique » dans le monde (que ce terme existe ou non dans les langues des autochtones⁴⁵⁹). Par là, le problème que pose ce panorama et de manière plus générale, les entreprises encyclopédiques portant sur la *world music* ou la musique en général (cf. Laborde 2009) est de savoir de quoi cette histoire est l'histoire. Là-dessus, Stefan Franzen – comme tous les auteurs – hésite : d'un côté, c'est l'histoire du « *Begriff* » : le concept identifié par un mot. L'histoire de la *Weltmusik*, c'est une histoire des usages du mot *Weltmusik* de Capellen à nos jours. Mais d'un autre côté, ajoute-t-il ensuite, il faut bien prendre en compte d'autres réalités qui ont à voir avec ces phénomènes : l'apparition des premiers enregistrements, des premières anthologies et plus généralement, l'histoire de la « réception européenne des cultures étrangères ». *Le mot Weltmusik* fournit le principe d'articulation général du récit, permettant de distinguer des étapes qui se succèdent selon un ordre irréversible : les rêveries de Capellen, les utopies idéalistes de Berendt, on n'y croit plus – aujourd'hui, tout le monde sait que la « *Weltmusik* » est d'abord une question de « marketing ». Mais le problème général (la « réception des cultures étrangères ») permet en même temps de suivre de manière souple ce principe : de s'en écarter parfois (pour prendre en compte les anthologies de « folk ») et reconnaître certains principes de permanence (on

⁴⁵⁸ Selon le procédé qu'adoptent tous les guides de *world music* (*Rough Guide* et autres cf. bibliographie I), les articles d'encyclopédie (comme l'article de Laurent Aubert placé au début du volume 3 de l'encyclopédie de Jean-Jacques Nattiez, cf. biblio) ou les comptes-rendus journalistiques sur les festivals Creole (voir par exemple l'article de Birger Gesthuisen paru dans le journal *Folker*, annexe 2.7).

⁴⁵⁹ Sur ce problème, voir le compte-rendu d'enquête de Jaume Ayats dans l'ouvrage collectif édité par Denis Laborde (Laborde 1996).

réédite *encore* des documents d'archive). C'est ainsi que l'auteur peut dérouler une intrigue générale sans trop s'embarrasser de savoir ce qui relie les épisodes particuliers (c'est tantôt le mot, tantôt le problème général). Pour finir, il opte pour une autre forme de panorama : le « profil actuel » du genre. A ce moment, il n'est plus question de l'histoire allemande de la *Weltmusik* mais de toutes les musiques que l'on peut trouver dans les bacs « *world music / Weltmusik* » soit en fait de toutes les formes de musique que l'on peut trouver dans le monde. Et de décliner cet invariant : la musique en Afrique, la musique dans l'aire arabo-islamique etc. Cette manière de procéder n'est bien sûr pas propre à Stefan Franzen : il s'agit là de stratégies ordinaires de présentation des musiques du monde et de la musique, qui entretiennent le flou ontologique qui règne dans les usages ordinaires et qui permettent d'alterner sans paradoxe entre plusieurs manières de concevoir les relations entre les mots et les choses (nominalisme / réalisme), entre plusieurs postulats contradictoires (la musique est un fait universel / une spécificité culturelle) et entre plusieurs postures antithétiques (croyance / savoir).

Une autre option est celle prise par les auteurs « d'introductions » à la question de la *world music* : des ouvrages de relativement courte facture qui se présentent comme relevant du genre de l'essai⁴⁶⁰ plutôt que comme des panoramas à vocation encyclopédique. Un des textes les plus stimulants est celui de Philip V. Bohlman, *World Music : a very short introduction*, paru en 2002. Plutôt que de considérer simplement les occurrences du syntagme *world music* à travers l'histoire, Philip Bohlman choisit de partir d'emblée du problème général que pose la rencontre de l'Occident avec les musiques de l'autre. En 150 pages, tout y est – tous les moments de « rencontre » importants mentionnés dans les histoires de l'ethnomusicologie et dans les travaux sur la genèse du genre *world music* : le séjour du missionnaire huguenot Jean de Léry chez les Tupinamba (*Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*, 1578), Herder et la découverte des *Volkslieder* (les *Stimmen der Völker*), la fondation de la première école de musicologie comparée à Berlin (Hornbostel et Sachs), les premières anthologies de disques éditées par le Phonogramm-Archiv de Berlin (*Musik des Orients ; Demonstration Collection*), le congrès du Caire en 1932, les collectes de Bartok, le concours de l'Eurovision, les Grammy Awards, la question des hymnes nationaux

⁴⁶⁰ Je considère comme faisant partie de cette catégorie les écrits suivants : Baumann 1992, Bohlman 2002 et les essais réunis dans Bernard/Gouttesic/Khaznadar 1999, Titon (éd.) 1996, Aubert 2001, NRW Kultursekretariat (éd.) 2007.

(Beethoven), Bob Marley, Manu Dibango, Oum Kalthoum, jusqu'à la description d'un festival qui se tient à Chicago au moment où il achève d'écrire ce livre⁴⁶¹.

Comme le signale le titre de la collection (« *Very short introduction* ») et comme le concède Philip Bohlman en séminaire, « ce n'est qu'une introduction » écrite pour le grand public qui vise d'abord à poser un cadre de questionnement général et qui prend donc quelques libertés au regard des exigences qui ont cours dans des textes scientifiques⁴⁶². C'est pour cela même un ouvrage qui soulève un problème similaire à celui que relève Gérard Lenclud dans sa recension de l'essai de Tzvetan Todorov *Nous et les autres*⁴⁶³ (Lenclud 1991): il laisse croire qu'il y aurait quelque chose comme un problème contant de la *world music* qui aurait traversé les siècles et les continents alors que chaque contexte fait émerger des questionnements et des différenciations spécifiques. L'universalité et la diversité des musiques ne sont pas (pas plus que la diversité des peuples et des cultures) « un problème en soi, observable indépendamment du sujet qui le fait advenir » :

Ou alors c'est l'un de ces problèmes dont la pertinence n'est assurée que tautologiquement, mesurable à la seule aune que lui-même instaure. Le problème ne réside pas dans les différences mais dans les innombrables manières dont des hommes, ici même et ailleurs, instituent des différences en objet de pensée et en prétexte d'agissements, et contribuent à leur donner, par là même, une existence bien réelle et assurément pas intemporelle. (Lenclud, *op.cit.*, p. 62)

⁴⁶¹ Ces événements ne sont pas présentés dans l'ordre chronologique mais à travers une suite de chapitres qui proposent chacune une incursion dans un problème spécifique (1. *In the beginning... Myth and meaning in world music* 2. *The West and the world* 3. *Between myth and history* 4. *Music of the folk* 5. *Music of the nations* 6. *Diaspora* 7. *Colonial musics, post-colonial worlds and the globalization of world music*). L'impression qui ressort de cette lecture est tout de même que cette structure rend compte d'une certaine progression chronologique : non pas celle des événements mais celle dont rendent compte les histoires de l'ethnomusicologie fondées sur la représentation d'un progrès permettant de surmonter progressivement les « mythologies », les grands partages (« Nous et les autres », « le savant et le populaire ») et le paradigme des « nations » pour en arriver aux thématiques actuelles des diasporas et de la globalisation.

⁴⁶² Dans ses autres ouvrages, le même auteur porte un regard aiguisé sur certains genres, contextes historiques et problèmes plus spécifiques. Voir notamment: *Jewish Music and Modernity*. New York: Oxford University Press, 2008; *The Musical Anthropology of the Mediterranean: Interpretation, Performance, Identity* (édité avec Marcello Sorce Keller). Bologna: Clueb, 2008; *Music in American Religious Experience* (édité avec Edith Blumhofer and Maria Chow). New York: Oxford University Press, 2006; *Jüdische Volksmusik – Eine mitteleuropäische Geistesgeschichte*. Vienna: Böhlau, 2005; *The Music of European Nationalism: Cultural Identity and Modern History*. Santa Barbara, New York: Routledge, 2009, *Celtic Modern: Music of the Global Fringe* (édité avec Martin Stokes), Lanham: Scarecrow, 2003, *Music and the Racial Imagination* (édité avec Ronald Radano). Chicago: University of Chicago Press, 2000.

⁴⁶³ Dans cet ouvrage, écrit Lenclud, Todorov propose de « livrer un inventaire raisonné de la tradition française (essayiste) de réflexion sur la diversité humaine » en distinguant entre des types de pensées (« universalisme », « ethnocentrisme », « scientisme », « humanisme », « nationalisme », « exotisme », etc). Le problème, dit Lenclud, ne tient pas à la position de l'auteur (personne n'irait nier qu'il faille défendre la valeur « diversité ») ni même à ce procédé typologique (« il y a assurément des schémas de pensée qui se répètent d'une époque à l'autre »), mais au « parti-pris de méthode [qui] consiste à sommer des textes de répondre à des questions que leurs auteurs ne se sont pas posées, ou du moins pas en ces termes. [...] [Todorov] laisse croire, en effet, que l'humaniste (ou le vrai universaliste), le racialisé, le nationaliste ou l'exotiste pensent différemment une même chose, proposent chacun une solution pour résoudre la même énigme. La diversité humaine est alors établie en donné face auquel seraient disponibles des interprétations concurrentes. Elle aurait une existence "objective" en dehors des contenus de pensée qui l'informent. Il y aurait, pour parler comme Paul Veyne, un problème éternel de la diversité humaine, considérée comme un objet naturel défiant la compréhension et qui aurait provoqué en France, de Montaigne à Segalen, des réponses variables. Voici par conséquent la différence constituée en réalité substantielle, hors de la relation qui, seule, la fonde. C'est traiter des Autres en Nous oubliant » (p. 61-62).

Pour comprendre comment fonctionne aujourd'hui la notion de *Weltmusik* en Allemagne, on ne peut s'en tenir *ni* à un récit retraçant les usages du mot *ni* à l'histoire d'un problème plus général auquel Capellen, Berendt ou les organisateurs de la compétition Creole auraient apporté une solution variable d'une époque à l'autre. Ce sont plusieurs récits et plusieurs problèmes (incluant des composantes esthétiques, économiques, politiques, sociales) qui interagissent dans chacun de ces contextes. Aucune des étapes présentées par Stefan Franzen n'est vraiment révolue : dans les festivals de musiques du monde d'Allemagne (et d'ailleurs), on trouvera jusqu'à aujourd'hui des entreprises de rénovation de la musique savante de tradition occidentale (Jacaranda, Creole Berlin 2006) tout comme des formes extra-occidentales de musique savante contemporaine (Egshiglen, Creole Bavière 2007, Lagash Creole NRW 2008), des répertoires de musiques sacrées (Rumi Ensemble, creole NRW 2008) tout comme des formes religieuses syncrétiques (Agnes Erkens, Creole NRW 2008, la chanson *Allah Krishna* des Dissidenten lors de la cérémonie de clôture du Creole 2007), des maîtres de musique traditionnelle (Daud Khan, Creole NRW 2008) tout comme des projets interculturels de jazz (Kaschu, Creole Hesse 2007) ou des musiques électroniques fondées sur l'usage de *samples* (Phunk Mob, Creole Hesse 2007), des expérimentations pointues que l'on considèrera plutôt comme des performances artistiques (Borderland) et des projets d'intégration que l'on considèrera plutôt comme un enjeu social (Menschensinfonieorchester, Creole NRW 2008), des appels à la résistance contre la guerre en Irak (Tapesh 2012, Creole NRW 2006), des appels à manifester (La Papa Verde, Creole NRW 2008), des plaidoyers pour la défense de certaines cultures opprimées (Dost Matur, Creole Bade-Wurtemberg 2007) et des odes au multiculturalisme (Trillke Trio, Creole Basse-Saxe 2006), des projets réhabilitant cette *Volksmusik* que l'on pensait disparue (Einstürzende Heuschöber, Creole NRW 2006, Tum Suden, Creole Basse-Saxe 2006, Furiosef, Creole NRW 2008) et des groupes combinant des références au folk et des instruments électroniques modernes, que l'on pourra estampiller du label *made in Germany* (Ulman, Creole Mitteldeutschland 2007). Et, toujours, une dose appréciable « d'idéalisme et d'utopie » même si ceux-ci s'expriment selon des codes variables et s'articulent (hier comme aujourd'hui) à des stratégies de marketing. Toutes ces options, qui s'inscrivent dans des histoires plurielles, constituent aujourd'hui des réalités *contemporaines* les unes des autres mais qui ne fonctionnent pas toutes selon le même régime d'historicité : elles ne produisent pas du « nouveau » selon les mêmes rythmes ni les

mêmes critères et manifestent en ce sens une forme de « contemporanéité du non-contemporain » (« *Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen* »⁴⁶⁴, Koselleck 2001).

Il faut donc se résoudre à pratiquer une autre forme d'histoire. Je partirai ici des récits que font aujourd'hui les acteurs du monde de la *Weltmusik* de la genèse de ce genre. Quelles sont les dates qu'ils évoquent comme importantes et où placent-ils les différences ?

Date de naissance présumée : 1987

Dans le récit collectif que l'on fait aujourd'hui en Allemagne de l'apparition de la *Weltmusik* entendue dans son sens « moderne » (une catégorie de marché), le moment originel n'est pas situé en Allemagne mais au Royaume-Uni, à Londres⁴⁶⁵ : en 1987, onze producteurs de labels indépendants et directeurs de festival anglais décident d'appeler *world music* un ensemble composite de musiques qu'ils désignaient jusqu'ici par plusieurs appellations (*roots music, international pop, world beat, world music, tropical music, ethnic music*). Le procès-verbal de cette réunion est accessible au public sur le site du magazine anglais Folk Roots avec d'autres documents archivés sur « l'histoire de la *world music* ». Je le reproduis ici, avec le communiqué de presse diffusé au lendemain de cette réunion⁴⁶⁶. Comme le soulignent ces deux documents, l'enjeu de cette réunion était de remédier à un problème de distribution : les magasins de musique ne sachant pas comment classer les disques produits par les labels indépendants de « musique roots ou internationale », il fallait trouver une catégorie suffisamment large pour accueillir la « pop yéménite, les chœurs bulgares, le soukous zaïrois et la cora gambienne ». Les représentants de onze labels et festivals anglais se sont entendus sur le fait qu'ils devaient coopérer ensemble plutôt que d'agir en « concurrents ». A la suite de cette réunion, ils ont réuni un fonds de 3500 Livres pour mener des actions communes : la réalisation d'une brochure et d'une compilation ainsi qu'une opération de communication. Certains des autres projets évoqués lors de cette réunion (la création de World Music Charts, la réalisation de catalogues) verront le jour quelques mois plus tard.

⁴⁶⁴ Littéralement : « simultanété du non-simultané ».

⁴⁶⁵ Voir par exemple l'entretien avec Andreas Freudenberg cité au chapitre 3, où il parle de « l'heure de naissance » de la *world music* et les documents en ligne sur le site du magazine Folk Roots. Les acteurs et chercheurs d'autres pays mettent aussi en avant la date de 1987 comme point d'origine : voir par ex. Graham 1988, Picard 1993, Constant-Martin 1996.

⁴⁶⁶ Adresse : http://www.frootsmag.com/content/features/world_music_history/minutes/. Voir également l'article rédigé par Ian Anderson treize ans après cette réunion, reproduit en annexe 4.1.

Minutes Of Meeting Between The Various 'World Music' Record Companies And Interested Parties, Monday 29th June 1987

IN ATTENDANCE: Chris Popham, Ben Mandelson, Roger Armstrong, Ted Carroll (GlobeStyle/Ace Records); Jonathan Rudnick (Crammed US/freelance); Amanda Jones, Thos Brooman, Steve Haddrell (WOMAD); Charlie Gillett (Oval); Mark Kidel (Channel 4); Ian A. Anderson, Lisa Warburton (Folk Roots/Rogue Records) ; Anne Hunt, Mary Farquharson, Nick Gold (AWW/World Circuit); Scott Lund (Sterns/Triple Earth); Iain Scott (Triple Earth/Sterns - Triple Earth); Chris Stapleton (Blues & Soul); Joe Boyd (Hannibal).

Roger felt that the main problem in selling our kind of material lay with the U.K. retail outlets and specifically the fact that they did not know how to rack it coherently. This discouraged them from stocking the material in any depth and made it more difficult for the record buyers to become acquainted with our catalogues. The initial purpose of the meeting was to encourage the retail trade via various concerted efforts as follows.

1. It was agreed that we should create a generic name under which our type of catalogue could be labelled in order to focus attention on what we do. We discussed various names for our type of music(s) and on a show of hands 'World Music' was agreed as the 'banner' under which we would work. Other suggestions were 'World Beat', 'Hot...', 'Tropical...' and various others. It was suggested that all of the labels present would use 'World Music' on their record sleeves (to give a clear indication of the 'File Under...' destination) and also on all publicity material etc. There followed a discussion on whether or not 'World Music' should be presented as a designed logo or simply as a specific type face. Discussion followed as to the extent to which this might engender exclusivity of elitism, thereby begging the question of how any other label/organisation may be able to join the club. The discussion centred around the possible conflict between the short term commercial aim of promoting 'World Music' (sponsored, promoted, and paid for by us), and the longer term aim of establishing 'World Music' as the generic term for this kind of music as with Reggae/Soul/Disco etc. (non-exclusive and open to all). Artists designs solicited for the next meeting.

2. A representative of each record company present spoke about their various methods and problems with distribution. Almost all companies used Sterns one way or another. Other distributors used are Pinnacle, Cartel, Projection, Topic, Charly, Cadillac, Celtic and Harmonia Mundi. Those who used the larger distributors were unhappy with the lack of specialised knowledge resulting in poor pre and after sales, and an apparent inability to penetrate a wider range of retail outlets, both independent and chain stores. [...] We need to change the idea (as related by Ian) that because we are involved in the same sorts of music, we are necessarily rivals.

3. Five possible sale devices were discussed. They are as follows:

- a. Browser card containing 'World Music' heading and individual logos of companies involved.
- b. NME 'World Music' cassette to which each company would contribute material.
- c. Music Week advertorial.
- d. Counter Leaflets/joint Catalogue/Poster.
- e. Hiring a joint PR.
- f. World Music chart. [...]

Press Release

At a meeting on the 29th June '87, representatives from most of the main independent record labels dealing with international/roots music discussed ways of achieving a greater awareness of their music in the retail trade, in the press, and among the public.

One of the problems perceived as hindering the development of this music is the haphazard racking of the records in the shops. As the labels concerned have a very wide spread of music in their catalogues, many shops willing to stock this material could benefit from expert advice about this specialised (but not specialist) music.

It was agreed that the term WORLD MUSIC would be used by all labels present to offer a new and unifying category for shop racking, press releases, publicity handouts and 'file under...' suggestions. This means that you no longer have to worry about where to put those new Yemenite pop, Bulgarian choir, Zairean soukous or Gambian kora records.

We shall be making October "WORLD MUSIC" month, heralded by an NME cassette, a dealer campaign and extensive promotion and advertising in the popular press.

Any further information is available from Chris, Ben and Roger at GlobeStyle, 48-50 Steele Road, London NW10 7AS. Tel: 01 453 1311.

C'est donc lors de cette réunion qu'est née, dira-t-on ensuite, la catégorie « *world music* ». Même si elle n'a pas été inventée ce jour là et a été employée par le passé pour décrire d'autres objets (des compositions de musique savante, des départements d'enseignement ou de recherche etc.), on retient aujourd'hui d'abord la réunion de producteurs anglais parce que celle-ci a eu un impact important sur la diffusion des musiques du monde en Europe. C'est en ce sens qu'Andreas Freudenberg parle de la « claire heure de naissance » de la *Weltmusik* (*klare Geburtsstunde*) qu'il pose ici comme équivalente à la notion de *world music*⁴⁶⁷. Et c'est aussi en faisant référence à cette situation que les acteurs du milieu, allemands ou non, parlent aujourd'hui de l'origine *commerciale* de ce terme et disent que la *world music* est « d'abord une catégorie de marketing »⁴⁶⁸. C'est aussi en référence à cette situation qu'ont été par la suite formulées un certain nombre d'accusations et théories du complot venant de diverses directions (de musiciens, ethnomusicologues, journalistes), qui ont suscité des entreprises de clarification de la part des acteurs présents à cette réunion.

Ian Anderson, journaliste du magazine *Folk Roots* a ainsi publié en 2000 un long article intitulé « *World music history* »⁴⁶⁹, dans lequel il s'insurge contre les accusations formulées à l'encontre des acteurs du marché de la *world music* : accusations de « racisme », de « mépris des autres », de « paternalisme », de domination d'une « classe moyenne blanche » sur les anciens pays colonisés ou de motivations basement « commerciales ». Contre ces soupçons,

⁴⁶⁷ Entretien cité au chapitre 3.

⁴⁶⁸ Voir par ex. les extraits d'entretiens avec les jurés de la finale de Creole cités au chap. 3 (et annexe 8.3).

⁴⁶⁹ Egalement en ligne sur le site http://www.frootsmag.com/content/features/world_music_history/ (annexe 4.1).

il commence par rappeler le contexte des années 1960 qui était marqué par une forte domination des musiques américaines (*jazz, folk, blues*) en Europe. Ce que l'on pouvait alors « placer dans ces catégories n'a jamais eu besoin d'être complètement défini. L'important était que vous pouviez avoir le sentiment viscéral (*gut-feeling*) de savoir ce qu'est le *jazz* ou le *folk* même si ce n'était pas le même sentiment que celui de votre voisin ». Il rappelle ensuite les circonstances de la réunion de 1987 et les raisons du choix du label *world music* :

Ce n'était pas un nouveau nom mais simplement un de ceux qui flottaient dans l'air depuis plusieurs décennies. [...] Parmi tous les termes débattus, *world music* semblait celui qui permettait d'inclure le plus de musiques possible, et d'en exclure le moins, ce qui fit qu'il remporta la majorité. Personne ne songeait alors à définir le terme, ou à prétendre que cette « chose » existait vraiment : c'était juste censé être une rubrique [*a box*] comme le *jazz*, le classique, le rock [...] Il n'y avait dans tout cela pas la moindre once d'exploitation, d'exclusivité, de cliques, de ghettoisation, de conspirations, d'impérialisme culturel, de racisme ou de tout autre « -isme » qui a depuis été affecté à cette notion

La suite de l'article examine le problème de l'imputation d'intentions (« qui peut savoir ce qui se passait dans la tête de Paul Simon lorsqu'il a enregistré *Graceland* ? [...] et qui sommes nous pour en juger ? »), le rapport des musiciens à la catégorie *world music* (en montrant que celle-ci profite aussi aux musiciens non européens) et conclut ainsi:

Tout n'est pas rose certes, mais la *world music* (ou « la musique du monde » à Paris) présente tout de même quelques atouts. Elle permet de vendre de grandes quantités de disques que l'on ne pouvait pas trouver, que ce soit par amour ou pour de l'argent, il y a deux décennies. Elle a permis à maints musiciens venant de pays plutôt pauvres d'acquérir une nouvelle forme de respect (et aussi : des maisons, des voitures et de la nourriture pour leur famille) et elle attire un public massif vers les festivals et les concerts. Elle a grandement encouragé la compréhension internationale et provoqué des échanges culturels – des personnes qui se sont retrouvées faire partie de la même rubrique (*the same box*) se sont mises à s'écouter les unes les autres et ont fini par faire ensemble une musique incroyable. Oh, et cela a aussi permis à une bonne poignée d'enthousiastes de ne pas être contraints d'exercer un vrai métier. Je trouve que tout cela est finalement une bonne chose et je me sens seulement un peu désolé à l'égard des gens qui ont usé de leur temps de réflexion pour décider qu'ils détestent la *world music*... Détendez-vous les gars, ce n'est qu'une rubrique dans un magasin de disques.



« Roger Armstrong et Ben Mandelson, les comploteurs »

Un des « comploteurs » (cf. illustration ci-dessus, tirée de l'article de Ian Anderson) impliqués dans l'organisation de cette réunion était Ben Mandelson. Vingt ans plus tard, il faisait partie du jury de la finale de la première compétition Creole et il s'est expliqué en ces termes lorsque nous l'avons interrogé sur sa conception de la *world music* :

– *Qu'est ce que la world music pour vous ?*

– Aucune idée. Ce concept existe depuis déjà 20 ans, c'est un concept qui a été créé pour le public, pour que la musique reçoive un label [...] J'y étais, il y a 20 ans, vous pouvez rechercher sur le site www.froots.com qui y était et qui a dit quoi. [...]. Lorsque nous avons fait cette campagne pour la *world music* il y a 20 ans, ce qui comptait pour moi était surtout qu'il s'agissait d'un projet commun de travail à la différence de l'industrie musicale *mainstream* où ce sont surtout les quantités et les chiffres de vente qui comptent. [...] Il s'agissait de coopérer ensemble, de soutenir en commun les artistes. [...] Ce soutien est une des dimensions cachées de la *world music*. Si vous avez un journal indépendant, alors il est important de se faire connaître pour survivre. Si vous avez un label de disques indépendant, il est important de faire de la publicité non pas seulement pour promouvoir les artistes mais pour créer un espace où tous existent et sont visibles, un espace où chacun peut travailler – même si chacun veut aussi être le premier, cela fait partie du jeu ! Mais même dans ce cas, il doit soutenir ceux qui sont en dessous, créer une atmosphère à laquelle chacun peut prendre part. C'est une voie coopérative [...] Voilà l'arrière-plan de la *world music*, c'est une philosophie particulière. Mais je ne sais pas ce qu'est la *world music*. (Entretien réalisé le 19 mai 2007 à Dortmund)

Un comploteur sympathique⁴⁷⁰ : Ben Mandelson

Né en 1953 à Liverpool, Ben Mandelson a commencé sa carrière en tant que musicien rattaché au mouvement punk. « Briscard du rock et des musiques du monde »⁴⁷¹, il est devenu célèbre en Angleterre dans les années 80 et 90 avec son groupe *3 Mustafa 3* puis il a fondé un label de musique indépendant, Globe Style Records. Il est aujourd'hui connu dans le milieu international de la *world music* pour sa perspicacité, son sens de la diplomatie et son humour qui lui font apprécier avec une certaine distance les modes et tendances du monde de la musique. C'est ce qui lui vaut d'être régulièrement appelé à siéger dans des comités de sélection pour des festivals et prix en Angleterre (BBC Awards), en Allemagne (Creole 2007) et même en France où il est pourtant plus rare que l'on fasse appel à des jurés étrangers⁴⁷² – mais il faut dire qu'il maîtrise bien la langue française (voir par ex. *infra*, son discours d'introduction au troisième Womex à Marseille).

Les clarifications dont a pu faire l'objet la réunion de 1987, outre qu'elles montrent à quel point la « claire date de naissance » ne fait en réalité pas l'objet d'une interprétation

⁴⁷⁰ Le terme (ironique) de « comploteur » est tiré de l'article de Ian Anderson. L'adjectif « sympathique » ne renvoie pas seulement à mon jugement personnel mais c'est un qualificatif que j'ai entendu à plusieurs reprises à propos de Ben Mandelson.

⁴⁷¹ Selon l'expression employée par Eliane Azoulay dans sa critique du CD *Les Triaboliques* parue dans *Télérama* (adresse : <http://www.telerama.fr/musiques/les-triaboliques,47877.php>)

⁴⁷² Lors de la finale de Creole en 2007, Ben Mandelson faisait la remarque suivante « C'est très courageux d'inviter des jurés de cinq pays différents. En France, on ne pourrait jamais avoir un jury sans juré français ! ».

unanime, n'ont jamais permis de résorber tous les malentendus. C'est qu'au-delà de cette rencontre anecdotique, le soupçon dont fait l'objet la *world music* s'alimente aussi d'autres malentendus : opposant la compréhension britannique de la *world music* et la conception américaine de la *pop* (voir l'article de Ian Anderson en **annexe 4.1**, qui s'insurge contre une vision américaine du monde) ou réactivant les préjugés qui ont cours dans diverses communautés (comme la communauté ethnomusicologique) et diverses cultures (en France notamment) à l'encontre de la *world music* conçue comme une émanation du « marché » : « *the market* », le « marché au sens anglo-saxon du terme » comme me disait François Bensignor lors du Womex 2007 – ce à quoi il opposait en l'occurrence le concept de Babelmed, une « rencontre professionnelle » à la française. Non qu'il n'y ait pas de marché en France. Mais les structures institutionnelles de l'économie y étant différentes, on tend à se figurer « le marché » comme un système capitaliste venu d'ailleurs (des Etats-Unis, du monde anglo-saxon, des grands *majors* de l'industrie de la musique etc.), régi par l'affrontement des intérêts particuliers. Voyons donc de plus près de quoi il s'agit.

Le marché de la *world music*, une culture marquée par l'empreinte allemande

Que l'on se rassure : il ne s'agira pas ici d'aller chercher dans l'histoire des idées allemandes des racines culturelles permettant d'expliquer l'émergence du marché de la *world music*. Ni la *Weltliteratur* de Goethe, ni les anthologies romantiques de *Volkslieder*, ni les premiers enregistrements du *Phonogramm-Archiv* à Berlin⁴⁷³ ne permettent d'expliquer ce qui se passe au moment du premier World Music Expo (WOMEX) organisé à Berlin en 1994. Cette explication, je vais plutôt la chercher dans le fonctionnement du marché considéré en tant que culture au sens de Marshall Sahlins⁴⁷⁴ et, plus singulièrement, dans l'observation des interactions au sein de ce monde de production spécifique que constitue le marché de la *world music*⁴⁷⁵ : un secteur qui s'est structuré en Europe depuis les années 1980 sur la base d'un

⁴⁷³ Ce sont les événements communément cités pour situer les « origines » de la notion de *Weltmusik*.

⁴⁷⁴ Soit en tant que système d'articulation produisant des « différences signifiantes entre les biens » et les rendant ainsi « échangeables » (Sahlins 1980, p. 224). Selon le même auteur, « considérer la création et le mouvement des marchandises uniquement du point de vue de leurs quantités pécuniaires (valeur d'échange), c'est méconnaître le code culturel des propriétés concrètes régissant "l'utilité" et par conséquent, être incapable de rendre compte de ce qui est effectivement produit. Cette explication se contente de recréer l'illusion de la société à laquelle elle s'adresse » (p. 211). Dans la suite de ce chapitre (« La pensée bourgeoise. La société occidentale : une culture »), Sahlins se livre notamment à une analyse du système vestimentaire américain (p. 225-254) en s'appuyant sur les théories développées par Roland Barthes (dans *Le système de la mode*) et Jean Baudrillard (*Le système des objets*).

⁴⁷⁵ J'emploie la notion de « monde de production » au sens que lui confèrent les économistes Robert Salais et Michael Storper (Salais/Storper 1993). Dans cet ouvrage qui relève du courant « institutionnaliste » de l'économie, les auteurs remettent en question un schéma monolithique du marché et distinguent entre différents

récit collectif, de grands rassemblements (comme le Womex), de prix et classements internationaux (Womex Awards, BBC Awards, World Music Charts) décernés par des experts gardiens du genre et qui a notamment ceci de particulier qu'il fonctionne sur la base d'une réaffirmation régulière d'enjeux « non commerciaux », par opposition à l'industrie musicale dite *mainstream*. Or il se trouve que dans ce réseau international de la *world music*, un certain nombre d'Allemands et d'institutions allemandes ont joué un rôle moteur – beaucoup plus important, par exemple, que celui des Français qui pourtant se perçoivent et sont perçus jusqu'à aujourd'hui comme les habitants d'un eldorado des « musiques du monde ». Comment expliquer cette forte prégnance des acteurs allemands? Et pourquoi les Allemands, malgré cette forte implication dans le réseau international de la *world music*, ne conçoivent-ils pas leur pays comme un « pays de *Weltmusik* » (*ein Weltmusikland*) ?

L'événement qui constitue aujourd'hui le symbole et le rassemblement incontournable des acteurs du marché européen de la *world music*, le Womex (*die Womex* en allemand)⁴⁷⁶, est né à Berlin au début des années 1990. C'est d'abord dans le cadre d'une autre manifestation, le Berlin Independence days (BID)⁴⁷⁷, qui réunissait depuis 1988 les représentants de labels indépendants et de musiques dites « alternatives » qu'une programmation particulière (intitulée « *World Music Days* ») est dédiée en 1992 à la *world music*. Le BID s'inscrit dans ce cadre institutionnel familier en Allemagne qu'est la « *Messe* » : une forme de rassemblement dont ne rend qu'imparfaitement compte la traduction de « foire »⁴⁷⁸ et qui incorpore, outre une grande halle regroupant des stands d'exposition, un programme de conférences et débats, des prestations musicales que l'on appelle des « *showcases* » (littéralement : des « vitrines » exposant les musiciens aux yeux d'un public de professionnels), des ateliers, des projections de films etc. Berlin était un lieu particulièrement propice à l'organisation d'un rassemblement des labels « indépendants » du fait des mythologies qui entouraient alors la capitale de l'Allemagne réunifiée : Berlin est, dit-on alors, la « ville du futur, le point de rencontre entre l'Est et l'Ouest » et le lieu d'une « scène

mondes de production reposant sur des conventions (soit des « systèmes d'attentes réciproques concernant les compétences et les comportements des autres ») plurielles.

⁴⁷⁶ Sur le site internet du Womex, différentes voix sont citées pour attester de l'importance de l'événement. Selon l'Unesco, c'est la « foire professionnelle internationale la plus importante en matière de world music ». Selon la radio WDR3, le « Womex est à la musique ce que le festival de Cannes est au film ». Les chiffres suivants sont également cités, sur l'édition de 2011 : qui a réuni 2250 délégués et 1250 compagnies de 98 pays (dont 700 organisateurs de concert et de festival, 500 labels, éditeurs et distributeurs ; 600 managers et 250 producteurs ; 300 journalistes, dont 130 de la radio).

⁴⁷⁷ Les informations qui suivent sont tirées des brochures présentant ces événements que j'ai pu consulter grâce à François Bensignor, journaliste français qui était présent dès 1991 au BID puis à tous les Womex. Je le remercie vivement de m'avoir laissé consulter, une après-midi durant, les ressources de sa bibliothèque personnelle.

⁴⁷⁸ Qui évoque en France plutôt des connotations rurales ou provinciales. Cela tient notamment à la structure fortement centralisée du marché en France et à la moindre prégnance de mondes de production « interpersonnels » au sens de Salais et Storper (*op. cit.*) : soit de « mondes de produits spécialisés et dédiés » où les relations entre les acteurs sont personnalisées et reposent sur la confiance.

alternative » attirant les artistes et journalistes de toute l'Europe (texte du programme des *World Music Days*, 1992). C'est aussi une ville dans laquelle se retrouvent un certain nombre d'acteurs engagés depuis déjà plusieurs années dans la diffusion des musiques d'ailleurs (dites « *roots* », « *world music* » ou « *Weltmusik* ») : un ensemble d'organiseurs de festivals venus d'Allemagne et d'autres pays (Autriche, Angleterre, Scandinavie) qui étaient présents à la quatrième édition du BID et ont créé le « Forum Européen des Festivals de Musique Internationale » (EFWMF⁴⁷⁹), des agences (comme l'agence Piranha à Berlin), des journalistes et des rédacteurs de radios (comme Johannes Theurer, qui fera partie de l'équipe fondant Radio Multikulti en 1994).

En 1992, les organisateurs du BID, Christoph Borkowsky et Johannes Theurer, encouragés par le succès croissant de cette manifestation, décident d'organiser au sein des BID une programmation intitulée les *World Music Days* : trois journées et trois nuits visant à « montrer les possibilités de cette myriade de musiques qui ne rentrent pas dans le cadre du *mainstream* d'Amérique du Nord et d'Europe de l'Ouest ». Outre les panels et la brochure qui visent à établir un état des lieux de ce domaine d'action en Europe⁴⁸⁰, une série de séminaires est proposée à l'attention des professionnels, musiciens ou managers pour les aider à résoudre certains problèmes pratiques – par exemple :

Imaginez que vous êtes un groupe anglais avec un manager anglais, qui habite à Amsterdam, a signé avec une multinationale danoise, est sollicité par un label allemand et par une agence américaine de diffusion. Que faites-vous ? (*présentation d'un atelier dans le cadre des World Music days, BID 1992*).

En même temps que la foire du BID ont lieu les concerts de *Heimatklänge*, un festival organisé de manière indépendante par Christoph Borkowsky et l'agence Piranha qui se tient sur le site du Tempodrom, un haut-lieu de la culture alternative de Berlin-Ouest (cf. encadré).

En 1994, l'intitulé « BID » est remplacé par celui de « Womex » (World Music Expo) : un événement désormais dédié explicitement à la *world music* mais qui garde un ancrage dans l'esprit et la rhétorique des labels indépendants (« nous sommes des trafiquants de répertoires extrêmes », titre l'éditorial de la brochure en 1994). Cette première session est organisée par l'agence Piranha en coopération avec le Forum Européen des Festivals de Musi-

⁴⁷⁹ *European Forum for worldwide music festivals*. La notion de « *worldwide music* » ne désigne pas un genre ni un style mais plutôt le périmètre de diffusion de la musique (international vs national ou régional).

⁴⁸⁰ En 1992, les panels des *World Music days* sont dédiés aux thèmes suivants : les partenariats entre le public et le privé, les circuits de tournées, les médias, les supports d'enregistrement et les festivals de *world music*. Les autres panels du BID portent sur le réseau des « indépendants » en Europe et sur certains pays ou villes : le marché de la musique en Union Soviétique, la musique à Berlin [*Musikstadt Berlin*]).

Histoire du festival *Heimatklänge* (1988-2006, Berlin)

Ce festival célébrant les « sonorités locales » venues d'ailleurs⁴⁸¹ – a été organisé par l'agence Piranha pour la première fois en 1988 dans le cadre des festivités célébrant Berlin comme « capitale européenne de la culture ». Après la première session qui proposait un « tour » des sonorités du monde (« *Rundumschlag* »), les sessions suivantes centrent chacune l'attention sur une aire culturelle spécifique : le Proche-Orient (« *Orient de luxe* », 1989), l'Afrique subsaharienne (« *2Beat Apartheid* », 1990), l'Inde (« *Music Mahal* », 1991), les Caraïbes (« *Carnevale Caribe* », 1992), l'Afrique de l'Ouest (« *No Make Palaver* », 1993), les Balkans (« *Odysee* », 1994), les anciennes colonies du Portugal (« *LusoMania* », 1995), jusqu'à 2006 où le programme intitulé « *World Club* » est organisé en parallèle de la Coupe du monde de Football, avec des concerts avant et après la retransmission des matchs sur grand écran.

Initialement organisé sous l'égide du slogan « presque gratuit et en plein air », le festival a reçu au fil des années 1990 de moins en moins de subventions du Sénat de Berlin et a connu une baisse importante de la fréquentation après le déménagement forcé du site ancien du Tempodrom vers d'autres lieux (*Ostbahnhof* puis le *Kulturforum* Berlin), ce qui a incité les organisateurs à monter le prix des billets puis à interrompre le festival une première fois à la fin des années 1990. En 2006, l'échec de la formule « match-concert » (le public est venu nombreux pour les matchs mais il n'est pas resté pour les concerts) les incite à renoncer définitivement à une session suivante. Comme le conclut l'auteur de l'article Wikipédia sur ce festival : « Le festival *Multikulti* traditionnel de Berlin s'est, selon toute vraisemblance, achevé avec la Coupe du Monde de football ».



Les traces aujourd'hui disponibles du festival: compilations et T-Shirts⁴⁸²

-que Internationale avec le soutien de la Maison des Cultures du Monde de Berlin (qui accueille l'événement), de la toute nouvelle radio SFB 4 Multikulti et d'un réseau de

⁴⁸¹ Le terme de *Heimat* renvoyant habituellement au domaine local est ici employé de manière détournée.

⁴⁸² Sur le site de l'agence Piranha, toutes les traces du festival (photos, vidéos) ont été effacées au profit des nouvelles actualités. À l'exception des objets-souvenirs vendus sur la boutique du site, dont je reproduis ici les photographies (Adresse : www.piranha.de).

journalistes de radios d'Europe spécialistes de *world music* (EBU). D'emblée, les organisateurs annoncent des changements de lieu pour les sessions à venir. Le Womex sera une foire itinérante.

Berlin a été notre berceau mais nous allons déménager : le Womex est une fête mobile. [...] Pourquoi plus Berlin, la mère nourricière de la « *musik mondiale* » [en allemand/ français dans le texte] ? Parce qu'aucune ville ne peut clamer être le centre de la *world music*. Hybris. Centre de la *world music* = une contradiction dans les termes. Il s'agit de casser les marges, de traverser les frontières – en bref, le Womex doit voyager parce que la *world music* est partagée, elle est la propriété de tous et de personne. (*Editorial du programme du Womex 1994*, traduit de l'anglais)

En 1995, le second Womex, organisé par l'agence Piranha, a lieu à Bruxelles dans les locaux du Palais du Parlement Européen. Il intègre un nombre croissant de conférences et débats autour de questions d'éthique (« *Awareness of intolerance* ») et de politique (sur la présence des migrants en Europe). Une journaliste française, Hélène Lee, relate l'événement dans un article du journal *Libération* intitulé « Le monde vu depuis le Womex » : si la « *world music* est une vieille histoire » (dont elle ne spécifie pas ici les dates), le Womex constitue selon elle un tournant important. Désormais, « les riches se mettent à écouter les musiques des pauvres ». Les « préoccupations humanistes », l'esprit de « solidarité » distinguent selon elle le Womex du MIDEM. « Derrière chaque stand, des idées, des rythmes, des sons inédits et une histoire de passion ». Elle clôt son article sur ce constat ambigu :

A Paris, 'capitale world' (selon David Byrne), on a su accueillir les Africains et les introduire sur la scène mondiale. On commence à savoir les produire, apprendra-t-on un jour à les manager ?

En 1997, le 3^{ème} Womex a lieu à « Marseille », berceau mythique d'une culture méditerranéenne et d'une France métissée. Le directeur de cette session, Ben Mandelson (cf. portrait *supra*) fait un discours en français dans lequel il examine avec une certaine perspicacité la situation actuelle de la *world music* :

En un sens, nous avons à présent intégré ce marché de la musique dont nous nous démarquons. Notre réussite montre que nous faisons désormais partie du commerce international de la musique. Nous ne nous y attendions pas, nous qui parlions de « *niche-marketing* », de « *marketing tribal* » et de « *narrow casting* » : autant de stratégies de commercialisation visant des secteurs de la société étroitement ciblés [...] Nous ne pouvons plus considérer la *world music* comme un domaine marginal. Nous sommes devenus un des multiples secteurs indépendants du commerce mondial de la musique. Or sans scène indépendante, il n'y aurait pas non plus de scène pour les multinationales.

Par conséquent, dit encore Ben Mandelson, les acteurs de ce réseau doivent « s’efforcer de comprendre les règles du marché, d’assimiler des techniques de *marketing* » mais aussi de « veiller à ce problème complexe que pose la montée des nationalismes », car « il peut arriver que l’on trouve une musique fabuleuse mais qu’en lisant les paroles, on découvre qu’elles sont terribles et violentes. »

Un autre discours prononcé la même année par le directeur du Bureau d’organisation du Womex, Christoph Borkowsky, développe un constat convergent sur le succès de la catégorie : « Il y a 10 ans, la *world music* était un tout petit village, elle est aujourd’hui devenue une métropole ». Borkowsky souligne l’importance des acteurs berlinois mais aussi l’évolution, nécessaire selon lui, qui a affecté le Womex :

Beaucoup d’initiatives sont venues de Berlin : le *Womex*, l’*EFWMF*, les *World Music Charts*. [...] Il est difficile de dire que cela devait arriver à Berlin. Les personnes qui ont lancé cette dynamique étaient là au moment opportun [...] Mais tout change. Les concepts définis il y a dix ans doivent nécessairement évoluer. Je pense que le *Womex* est la formule qui convient le mieux actuellement.

Cette rhétorique tranquille et déterministe cache en fait de forts enjeux de concurrence et notamment un conflit qui a surgi entre les membres du Forum Européen des Festivals (EFWMF) qui auraient voulu garder l’initiative collective du Womex, et l’agence Piranha qui a déposé la « marque Womex » auprès de l’Institut fédéral des brevets et détient désormais la pleine responsabilité de cet événement, dont elle tire des bénéfices financiers importants. Ce qui explique que la version de Bernhard Hanneken, directeur du festival de Rudolstadt et membre de l’EFWMF, soit par exemple assez différente de celle de Borkowsky⁴⁸³ : selon lui, l’agence Piranha aurait plutôt « confisqué » l’organisation du Womex pour en faire un pur événement commercial.

⁴⁸³ Cette controverse sera développée dans la thèse de Glauca Peres Da Silva, sociologue qui travaille sur l’émergence du marché de la *world music* (thèse en cours à la Humboldt-Universität). J’ai assisté à un entretien qu’elle a réalisé en mai 2011 avec Bernhard Hanneken, directeur artistique du TFF Rudolstadt, dans lequel celui-ci relatait comment le Forum Européen des Festivals a été « évincé » de l’organisation du Womex par l’agence Piranha. C’est la même personne qui affirme avec humour lors du Creole-Branchentreff en 2011 qu’elle n’a « pas la même vision du monde que Christoph Borkowsky » mais que tous deux font partie du même « système solaire, appelé *Weltmusik* » et qu’il devrait donc y avoir un moyen d’unir leurs efforts (cf. annexe 3.4.3).

Un anthropologue converti à l'action : Christoph Borkowsky 'Akbar'



Né en 1948, Christoph Borkowsky a étudié l'ethnologie et obtenu un *Magister* à la *Freie Universität* de Berlin en 1974 avec un travail intitulé *Sur quelques aspects de la vie des Ovambo* (Namibie). Après avoir organisé des concerts de musiques du monde au bénéfice de réfugiés, il fonde en 1987 le label Piranha Musik, dirige de 1988 à 2001 le festival *Heimatklänge* et fait partie des fondateurs du WOMEX en 1994, dont il dirige l'organisation de 1999 à 2006. Il participe également à des jurys (Carnaval des Cultures de 2004 à 2007, Creole en 2009) et à l'activité de plusieurs associations, comités et bureaux (*Gesellschaft für traditionelle Musik*, Bureau-Export *GermanSounds*, *Berlin Music Commission*, *Label-Commission Berlin*, comité du département *Popular Music Studies* à l'Université Humboldt). En 2008, il reçoit le prix Ehren-Ruth décerné chaque année à une « personnalité marquante du milieu de la *Weltmusik* » en Allemagne.

Dans le discours qu'il fait en présentation du Womex en 1997, Borkowsky se présente ainsi :

Je suis anthropologue et j'appartiens à la génération de 1968 qui prônait une anthropologie de l'action contre une anthropologie de l'observation. [...] Le Womex est l'événement qui répond le mieux à cette façon de voir les choses.

Dans les entretiens qu'il accorde à la presse, il souligne de manière répétée le lien entre musique et engagement politique : « On ne peut pas produire de la *Weltmusik* en ignorant la situation politique du monde » (*Folker 4/2008*)

Parallèlement au réseau de festivals européens (EFWMF) et à la foire du Womex sont mis en place des dispositifs de coordination et d'évaluation de ce que l'on a désormais convenu d'appeler *world music* : notamment un réseau de producteurs de radios d'Europe (EBU) qui créent en 1991 à l'initiative de Johannes Theurer les *World Music Charts Europe*, un classement bi-mensuel des meilleurs groupes basé sur les informations statistiques fournies par ces producteurs de radio⁴⁸⁴. Dans les mêmes années paraissent les premiers catalogues et guides (comme le *Rough Guide*⁴⁸⁵) ainsi que des compilations qui documentent les faits de

⁴⁸⁴ Tous les deux mois, chaque rédacteur envoie la liste des morceaux de *world music* les plus diffusés dans son émission et Johannes Theurer établit à partir de là le classement des meilleurs CDs (Adresse du site : <http://www.wmce.de/>). Voir le débat sur les « prix de musiques du monde » évoqué plus loin dans ce chapitre et retranscrit en annexe 4.5 au cours duquel J. Theurer explique le fonctionnement des World Music Charts, selon lui plus objectif que Creole (« ce n'est pas nous qui décidons », dit-il, ce sont « des statistiques »).

⁴⁸⁵ Edité par la maison d'édition Penguin depuis 1994 à Londres en collaboration avec le label World Music Networks. Initialement en un volume, ce guide s'est depuis étoffé à quatre volumes qui documentent les musiques du monde à travers des articles, portraits, listes de CD et de publications classés par continent et pays. Parallèlement, le label *World Music Networks* a édité 240 anthologies de *world music* sur cassettes et disques. Une traduction allemande du *Rough Guide* est parue en 2000 (Broughton, Simon (éd.), *Weltmusik* (Rough Guide), Stuttgart, Weimar, 2000). De multiples autres guides sont parus avant et après ceux-ci, qui s'alimentent eux aussi d'un imaginaire de l'exploration et sont souvent assortis de compilations (cf. bibliographie I).

musique dans le monde, dressent des portraits des anciens et nouveaux héros et fournissent des repères permettant aux professionnels et amateurs de s'orienter dans le vaste monde de la *world music*. Dans le cadre du Womex sont décernés à partir de 1999 des prix récompensant les personnalités de ce monde de musique : des musiciens (Juan de Marcos and Nick Gold en 1999, Mahotella Queens en 2000, Nusrat Fateh Ali Khan en 2001, Jivan Gasparyan en 2002) puis aussi des institutions (Freemuse en 2003, le label Marc Hollander and Crammed Discs en 2004, la Folk Music Academy Sibelius en 2008). D'autres institutions décernent également d'autres prix lors des festivals du Womex (BBC Awards).

C'est grâce à l'émergence de ces différentes institutions gardiennes du genre que s'établit au fil des années 1990 la catégorie *world music* : un genre que personne ne cherche alors vraiment à définir mais dont chacun peut se faire une idée (des idées) en participant au grand-messe qu'est devenu le Womex, en consultant les revues spécialisés qui paraissent désormais dans chaque pays d'Europe de l'Ouest et en s'informant des verdicts des différents prix. Or cette institutionnalisation n'a été possible qu'au prix de multiples conflits et désaccords qui ont conduit certains acteurs à fonder d'autres distinctions concurrentes (comme les prix Ruth décernés à l'occasion du TFF Rudolstadt à des personnalités vivant en Allemagne, cf. *infra*), d'autres événements (comme Babelmed en France, dont un des fondateurs, François Bensignor, parle comme d'un « anti-Womex »), d'autres systèmes de soutien locaux (comme les Centres de musiques traditionnelles en France, la compétition Musica Vitale à Berlin) qui se sont constitué à la fois en opposition et en référence au champ de la *world music* et à cet événement incontournable et contesté qu'est le Womex.

Mais qu'est ce que le Womex ? Peut-on considérer cet événement comme une émanation du « marché » : ce système d'échange que l'on a coutume de concevoir comme régi par une logique d'ordre purement utilitaire (Sahlins 1980) ?

Womex 2007, Séville

L'observation que j'ai menée sur une session du WOMEX en octobre 2007 à Séville ne cadre pas tout à fait avec cette idée commune que l'on se fait du marché. En 2007 tout comme en 1994, les discussions qui ont lieu lors de cette manifestation portent sur des enjeux de commerce mais aussi sur des problèmes juridiques, politiques, éthiques. Le Womex est expérimenté par ses participants à la fois comme un marché, un colloque, une foire, un réseau, un festival, une fête. C'est un fourmillement de petites entreprises et en même temps un rassemblement qui fonctionne sur la base de l'idée qu'il y a quelque chose comme une

« *world music community* ». C'est aussi un événement structuré par des cérémonies (ouverture, clôture, remise de prix) et des dispositifs ritualisés (concerts, conférences etc.) dans lesquels il importe de rappeler constamment que la *world music* n'est pas qu'une question d'argent.

Visite du Womex (25-27 octobre 2007, Séville)⁴⁸⁶

25 octobre. Arrivée à 10h. J'ai pris une accréditation en tant que membre d'alba Kultur (150 euros au lieu de 210 euros pour une personne individuelle⁴⁸⁷). A l'entrée du hall d'exposition, on me remet une sacoche remplie de brochures, revues et compilations dans laquelle se trouve aussi le sésame qui va me permettre de m'orienter dans le Womex : le *Womex Guide 2007* – 415 pages avec la liste des compagnies présentes et leurs coordonnées, les programmes des débats, *showcases* et concerts publics, des articles et des entretiens.

Le premier débat auquel j'assiste porte sur la « crise des visas ». Comment faire pour faciliter la circulation internationale des artistes et empêcher les annulations de tournée? J'assiste ensuite à un panel sur le projet DISMARC animé par Johannes Theurer (Radio Multikulti) et Michael Fuhr (Phonogramm-Archiv Berlin / Musée d'ethnologie de Berlin). L'enjeu est de constituer un catalogue commun des archives sonores de différentes institutions d'Europe et de les rendre accessibles au monde extérieur (*the outside world*) à travers un site internet, des DVD, des CD et des actions pédagogiques.

Je vais ensuite faire un tour dans le hall d'exposition. Il n'y a pas de stand « Allemagne ». En revanche, celui de l'Espagne est très grand (on est à Séville !), celui du Bureau Export de la Musique (France) aussi. Il y en a aussi un sur la « *World music from Austria* » et d'autres pays d'Europe : chacun avec une multitude de brochures et d'affiches, des postes d'écoute et écrans pour visionner des films et au moins deux ou trois délégués présents en permanence qui répondent aux questions des visiteurs. Impossible de tout voir. Je fais une sélection sur le catalogue, parmi les très nombreux stands affublés de l'immatriculation « DE » (Allemagne).

Au centre du hall d'exposition et sur les côtés, il y a des tables, des chaises, des bancs pour les délégués qui souhaitent s'entretenir sur des projets. Birgit Ellinghaus est en réunion avec les membres de l'agence Mondomix (Paris). Des centaines de discussions ont lieu en même temps pendant que se poursuivent dans les salles attenantes les films, les conférences, les concerts.

Pendant la journée ont lieu les *show-cases* sur de petites scènes installées dans le hall d'exposition et dans un théâtre adjacent. En soirée, les participants peuvent se rendre au festival – qui a lieu dans un autre quartier de la ville – avec des navettes affrétées (tous n'y vont pas : j'ai croisé un Québécois qui préférerait aller passer la soirée dans un bar de Séville). Les concerts ont lieu sur trois grandes scènes dont deux installées sous d'immenses tentes, une autre en extérieur. Le son est très fort. Pendant les concerts, les discussions se poursuivent à l'extérieur et dans les tentes, aux bars, dans le parc attenant.

⁴⁸⁶ Récit rédigé après coup d'après mes notes de terrain (carnet « Womex 2007 »).

⁴⁸⁷ En 2012, ces montants sont respectivement de 205 et 255 euros. Il ne s'agit pas du prix des billets pour le festival Womex (auquel on peut assister de manière indépendante pour environ 25 euros) mais du montant de l'accréditation autorisant les professionnels à entrer dans l'espace de foire pendant les cinq jours du WOMEX et à assister aux débats et *showcases*. Les participants aux panels et les musiciens sélectionnés pour le festival sont dispensés de ces frais. La location d'un stand s'élève à environ 700 euros (840 en 2012).

26 octobre. Entretien avec François Bensignor. Nous parlons du rapport entre les ethnomusicologues et les acteurs des musiques du monde. Selon lui, les « ethnomusicologues méprisent les journalistes ». Nous parlons aussi du Womex et de l'émergence de Babelmed que François me présente comme un « anti-Womex » (« nous n'appelons pas cela un marché mais une rencontre professionnelle »). Je vais ensuite à une conférence intitulée « *You do all that ?!* » sur le métier de manager : selon Charles Priebe (USA) un manager doit aujourd'hui assumer tous les rôles à la fois : celui de label, de publicité, de tourneur, de diffuseur. Il est « responsable de tous les aspects d'une carrière d'artiste ».

Suit une interview avec Roger Armstrong (Ace Records, Royaume-Uni) sur le disque : où celui-ci souligne l'importance des livrets en tant que supports de récit (« *the packaging is a storytelling* »). Quoiqu'on en dise avec l'arrivée des nouvelles technologies, « le vieux modèle n'est pas mort ! ». Je me rends ensuite sur le stand de Profolk, association de « *folk et Weltmusik* » d'Allemagne et discute avec Maik Wolter, président de l'association qui se présente comme un « musicien de la scène folk de Berlin-Ouest ». Il me conseille de faire des recherches sur le festival « *Musik und Politik* ». Dans le bus qui nous amène vers le lieu du festival, je discute avec Patrice, du Bureau Export de la Musique Française à Berlin qui pense que les « musiques du monde vont mal en Allemagne, et de plus en plus mal. » Les médias ne s'y intéressent pas, le gouvernement ne s'implique pas (il n'y a pas de Bureau Export !) et il n'y a pas de public jeune. Je lui dis qu'il devrait aller à Rudolstadt où il verra des centaines de personnes de tous âges danser la bourrée dans de grandes tentes mais il n'a pas l'air convaincu. Il n'a jamais entendu parler de Creole, « cela ne doit pas être un événement important ».

27 octobre. J'assiste à un panel sur les relations entre artistes et managers. Andy Palacio, qui a reçu cette année plusieurs récompenses (dont le Womex Award, décerné à lui et son manager Ivan Duran) explique qu'il ne prend pas cette consécration comme un succès individuel mais comme la récompense d'un travail et de valeurs partagées. Il s'agit de « restaurer l'estime collective de la communauté garifuna » (au Belize). Son manager, Ivan Duran acquiesce : « Désormais la musique garifuna fait partie du paysage ». George Seligman (directeur du Womex) renchérit encore: « *Now, Garifuna is on the map* » et il justifie l'attribution conjointe du prix Womex à l'artiste et son producteur comme une « leçon sur la manière de travailler ensemble ».

Je retrouve ensuite Andreas Freudenberg pour un entretien [cf. extraits de cet entretien *supra*, chap. 3]. Il a posé sa démission à l'Atelier des cultures, la carrière de producteur le tente mais aussi le projet (déjà ancien, mais jamais abouti) de fonder une école de *Weltmusik* à Berlin. Nous parlons du décalage entre ce qui se passe ici à un niveau « international » et les institutions interculturelles qui oeuvrent à un niveau local comme l'Atelier des Cultures. Nous parlons aussi de l'histoire de l'ethnomusicologie, de la culture allemande, des débuts de Musica Vitale et des controverses soulevées par les défenseurs des musiques traditionnelles (Habib Touma, Chérif Khaznadar) ou par les observateurs sceptiques comme Johannes Theurer (Radio Multikulti / World Music Charts). Le soir même, je discute avec Johannes Theurer dont le point de vue n'a pas changé : Musica Vitale est selon lui à la base un projet « raciste ». Qui irait « comparer les musiciens de la Philharmonie avec du folk »⁴⁸⁸?

⁴⁸⁸ C'est ce même journaliste sceptique qui interroge la présidente du jury à Berlin en octobre 2006 (cf. chap. 1.) et crie à nouveau au scandale lors d'un débat sur les prix de musiques du monde (cf. *infra* et annexe 4.5) mais qui assiste tout de même toujours aux sessions de la compétition Creole à Berlin.

Conférence suivante : Will Hermès, sur la notion de *world music*. Il commence par faire écouter des extraits en demandant : « est-ce de la *world music* selon vous » ? Les réponses diffèrent. Puis il en vient à la perception qu'en a son fils, celle d'un genre pour les vieux : « *world music is the music your parents listen to !* ». Il faut, selon Will Hermes, ne plus trop se soucier des « racines » (« *world music has been too much focused on roots* ») et miser davantage sur les nouvelles technologies, les blogs, la pop globale : « le succès actuel de Balkan Beat Box est une bonne nouvelle ! »

C'est l'heure de la conférence de presse. Les directeurs du Womex (G. Seligman et C. Borkowsky) présentent la création qui a inauguré le festival (un projet réunissant des musiciens de qawwali et de flamenco comme une « métaphore du projet Womex ». La *world music*, dit G. Seligman, c'est « toute la planète », une « communauté de 2800 délégués » du monde entier.

16h : des centaines de personnes affluent vers le théâtre Lope de Vega où a lieu la cérémonie de remise du prix Womex. Juste avant, un film est diffusé présentant les groupes nominés pour le BBC Awards qui récompense un ensemble de *world music*, catégorie définie de la manière suivante : « tout sauf la musique commerciale et établie » (« *everything except the commercial and established music* »). Les directeurs du Womex, les membres du jury et les lauréats du prix Womex montent ensuite sur scène. Selon George Seligman, l'enjeu de ce prix est de « refléter l'esprit d'une communauté ». Andy Palacio parle de la nécessité de faire de l'art « quelque chose de plus que du divertissement ». Ivan Duran dit qu'il a « entendu trop de gens se plaindre » au Womex. Pour lui, la *world music* n'est « pas une question d'argent ». Il faut régulièrement « repenser à pourquoi nous faisons ce que nous faisons ». Applaudissements du public. François Bensignor, assis à côté de moi, acquiesce. Un film est ensuite diffusé qui présente les musiques et danses des Garifuna : un hymne à l'esprit de cette « communauté » du Belize, aux traditions locales et aux hanches des danseuses. Suit un concert avec des artistes et danseuses du film. C'est très fort, brouillon, mal sonorisé. Les danseuses sont rivées au micro, elles ne sont pas libres de leur mouvement. Andy Palacio est sur le devant de la scène, les autres membres de « la communauté » derrière.

Le Womex est un événement aux multiples dimensions. C'est une foire dans laquelle des compagnies peuvent exposer leurs biens et leurs projets pendant qu'ont lieu des débats, des concerts, des projections et des discussions entre les 2800 délégués présents. C'est un « réseau » (*network*) qui fonctionne selon un mode de coordination souple et utilise aussi depuis quelques années une plateforme virtuelle, le « *Virtual Womex* », pour poursuivre les échanges pendant toute l'année. C'est un système d'échange fondé sur la mise en circulation d'objets (flyers, compilations, brochures que les délégués distribuent comme des cartes de visite⁴⁸⁹), qui fonctionne comme un « monde interpersonnel » de production (Salais/Storper 1993) : pour échanger, il importe ici de se rencontrer, de se serrer la main, de se retrouver d'une année à l'autre, d'expérimenter et d'échanger sur les prestations musicales⁴⁹⁰. C'est

⁴⁸⁹ Lorsque l'on est au Womex, il faut avoir, comme disent les membres du *Trägerkreis Creole*, « quelque chose à distribuer ». Je me souviens pour ma part avoir été à plusieurs reprises gênée de ne pas avoir de carte de visite.

⁴⁹⁰ Cf. entretien avec Bettina Geile cité au chapitre 3 et reproduite en annexe 3.2.4.

aussi, à certains moments, un monde qui se perçoit comme une « communauté » unie autour de valeurs partagées qu'il importe de réaffirmer régulièrement en public (l'idée que la *world music* n'est « pas qu'une question d'argent », qu'il s'agit aussi de « reconnaissance » et « d'estime » portée aux cultures du monde, d'engagement « politique », de lutte contre « l'intolérance et le racisme »). Enfin, c'est aussi une manifestation donnant lieu à des rituels de célébration : comme les cérémonies de remise des prix décernés chaque année par un jury de sept personnes (appelés dans le langage du Womex les « sept samourais »), au cours desquelles on remet aux lauréats une statuette représentant une déesse nourricière – ce qui alimente parmi les participants des métaphores religieuses : « *WOMEX is the godmother of all world music trade fairs* », dit par exemple Zulo, un manager espagnol⁴⁹¹.

Présentation du prix Womex (Source: www.womex.de)

About the WOMEX Award

Being the mother of all awards, and supporting musical creativity and fertility, it is only fitting that the mother of all and everything serves as the symbol for our tributes in the name of the WOMEX Award. Especially when it is represented by a statue that was created at a time when there was no such thing as Asia or Europe, black or white, first world or third. The Award figurine is an **ancient mother goddess statue** dating back about 6000 years to the Neolithic age. It was found in Haçilar in modern-day Turkey and bears witness to the existence of a matriarchal society. Such a female goddess appears in many ancient mythologies as an initial primal figure, representing fertility and procreation either as the earth itself or as a mother giving birth to the world and all the creatures in it.

The WOMEX Award and the figure that represents it stand for life itself. Life is what music is all about ... or should that be: music is what life is all about?



Pour en revenir aux questions qui formaient le point de départ de la section précédente : comment expliquer le rôle qu'ont joué les acteurs allemands dans l'émergence du Womex ? Comme le souligne Christoph Borkowsky dans son allocution de bienvenue au 3^{ème} Womex à Marseille (1997), « il est difficile de dire que cela devait arriver à Berlin » : certaines personnes, dit-il modestement, « étaient là au bon moment ». Outre la présence à Berlin d'acteurs engagés dans la diffusion de la *world music*, outre le talent stratégique de cet anthropologue converti à « l'action », outre la fascination qu'exerçait à cette époque Berlin sur les artistes et intellectuels d'Europe, l'émergence du Womex s'explique aussi par des facteurs institutionnels tellement évidents pour un Allemand aujourd'hui que Christoph Borkowsky ne songe pas à les évoquer : notamment cette prégnance du modèle de la foire qui a contribué à forger une identité économique particulière⁴⁹² et qui se traduit, sur le plan des

⁴⁹¹ Cité d'après <http://www.womex.com/realwomex/> (rubrique « Trade Fair »).

⁴⁹² Cf. Salais/Storper 1993 : le fait de parler d'identités économiques revient à reconnaître que le marché est un système amendé par les cultures qui s'en emparent.

représentations, par un rapport singulier à ce que l'on appelle la « *Wirtschaft* » – terme qui recouvre des connotations bien différentes de celles que suscite celui d'« économie » en France⁴⁹³. Enfin, l'engagement d'un certain nombre d'Allemands dans ce réseau international d'échanges a aussi à voir avec le positionnement particulier de l'Allemagne sur la scène internationale depuis la fin de la Seconde guerre Mondiale : positionnement qui est à l'opposé de l'affirmation d'une « exception culturelle » à la française mais s'est au contraire traduit, pour les personnes nées entre 1940 et 1950, par une recherche accrue de contacts à l'étranger et par l'engagement dans une logique internationale d'échange. D'où le paradoxe que notait Andreas Freudenberg lors du Womex à Séville, le premier auquel il ait assisté. Les Allemands sont bien là mais l'Allemagne est le seul pays non représenté en tant que nation :

TBL – Trouves-tu que les musiques du monde d'Allemagne sont bien représentées ?

Andreas Freudenberg – Pas du tout... Il y a beaucoup de personnes qui viennent d'Allemagne, en tant qu'individus. On entend beaucoup parler allemand et on ne peut donc pas dire que nous ne soyons pas là. Mais il n'y a pas de stand qui offre un point de rassemblement comme pour la France, l'Italie, l'Espagne, l'Autriche. Un stand où l'on pourrait aller demander : « que se passe-t-il chez vous en Allemagne ? » ou alors : « Je cherche un un partenaire pour ceci ou cela, à qui puis-je m'adresser ? » [...] Il y a des labels. On peut parfois voir qu'ils viennent d'Allemagne, parfois non. Mais en général, ils ne s'occupent pas de la scène locale, des musiciens qui vivent en Allemagne

TBL – Oui, j'ai l'impression qu'en Allemagne la Weltmusik n'est pas perçue comme une affaire locale mais d'abord et surtout comme un marché international, à l'étranger. Même le Womex qui est organisé par des Allemands se passe à l'étranger!

(Andreas rit). C'est ce qui s'est passé lorsque nous avons commencé avec le projet Creole. Nous avons cherché des partenaires à Berlin pour cette idée, il n'y en avait pas. Ceux qui s'occupaient de *Weltmusik* n'avaient pas d'intérêt pour la scène locale... Cela a un peu changé depuis. Même l'agence Piranha [qui organise le Womex] s'est mise à faire des recherches sur la scène berlinoise et allemande. Radio Multikulti avait beaucoup fait pour cela, ils étaient même les premiers à relier la scène locale et la scène globale. Mais c'est fini, maintenant...

Les Allemands sont nombreux mais l'Allemagne est peu visible. A l'inverse, les personnes et les compagnies venues de France sont numériquement moins présentes, mais la France est plus visible en tant que nation : à travers la vitrine du Bureau Export, institution financée par le Ministère des Affaires Etrangères dont la vocation est d'organiser la visibilité des musiciens français à l'étranger, à travers des médias comme Mondomix qui centralise les informations sur la scène des musiques du monde française et européennes, les diffuse en plusieurs langues et dans plusieurs médias (site internet, journal, compilations, guides etc.). Enfin, les Français disposent aussi d'un autre point de rassemblement qui s'est construit en

⁴⁹³ Voir sur ce point le chapitre « *Wirtschaft und Gesellschaft* » de l'essai d'Alfred Grosser (Grosser 2002).

opposition au Womex et se fonde (contre ce marché perçu comme a-culturel) sur la perception d'un espace local d'échanges méditerranéens : Babelmed, une « rencontre professionnelle » dont l'organisation est en fait très similaire à celle du Womex mais qui repose sur une articulation différente entre les institutions étatiques et les acteurs du secteur privé⁴⁹⁴. Mais c'est une autre histoire, à laquelle ne participent aujourd'hui que peu d'Allemands⁴⁹⁵.

Jusqu'ici, je me suis centrée sur l'émergence du réseau international de la *world music*. Mais ceci ne constitue qu'un aspect de ce que l'on perçoit en Allemagne comme le monde de la *Weltmusik*. Avant ce réseau puis parallèlement (et en opposition) à celui-ci ont émergé d'autres visions et d'autres secteurs qui se conçoivent à la fois comme faisant partie du monde de la *Weltmusik* et comme distincts du marché de la *world music*. Sans prétendre ici à l'exhaustivité, je me centrerai sur certaines controverses qui ont traversé le monde de la musique en Allemagne quant au statut des musiques d'ailleurs et du domaine populaire, controverses qui n'en finissent pas d'alimenter jusqu'à aujourd'hui des projets de création et des débats.

L'« ésotérisme » en question : le cas Berendt

La Weltmusik – en tant que rubrique proposée par les stands de vente et la radio – a malheureusement souvent quelque chose d'ésotérique. On pense à des jeunes qui mixent des samples de percussion d'Afrique du Nord avec un synthétiseur et un didgeridoo.

Stefan Hiss, entretien réalisé lors du festival Creole Baden-Wurtemberg 2007.

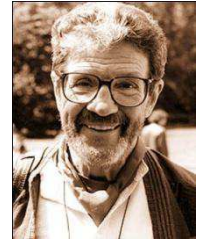
Dans l'usage qu'en fait ici Stefan Hiss, l'adjectif « ésotérique » est employé dans un sens péjoratif : il renvoie à une idée commune de la *Weltmusik* teintée d'amateurisme dont les représentants « modernes » du genre entendent bien se défaire. Mais il y a eu et il y a encore dans le monde de la *Weltmusik* un ensemble de personnes pour qui ce genre musical est lié à une forme sérieuse d'ésotérisme au sens premier que lui confèrent nos dictionnaires

⁴⁹⁴ Au cours du festival public qui a lieu en parallèle de la foire sont présentés des groupes de France et du monde, avec un net avantage accordé aux ensembles de la région PACA qui forment 50 % de la programmation. Une grande partie des délégués viennent des ministères et d'institutions culturelles subventionnées.

⁴⁹⁵ Pour pouvoir profiter pleinement de Babelmed, il faut parler français. Birgit Ellinghaus s'y rend régulièrement de même que certains directeurs de festival allemands, mais la grande majorité des Allemands actifs dans le milieu de la *world music* vont plutôt au Womex.

(allemands ou français) : celui d'un savoir réservé à l'usage d'initiés ou de disciples. Un représentant majeur de cette vision de la *Weltmusik* a été en Allemagne Joachim Berendt, un musicien de jazz et journaliste devenu auteur de best-sellers qui ont marqué toute une génération d'Allemands dans les années 1980 et 90.

Joachim Berendt



Fils d'un pasteur de l'Eglise confessante (*Bekennende Kirche*) mort en 1942 à Dachau, Joachim E. Berendt a étudié la physique et s'est passionné dès son enfance pour le jazz – genre musical qui, sous le Troisième Reich, existait de manière souterraine. En 1945, il fonde la radio *Südwestfunk* (SWF) et publie quelques années plus tard le *Livre du jazz* qui est réédité jusqu'à aujourd'hui et a été traduit dans plusieurs langues. De 1954 à 1972, il anime une émission de télévision sur la chaîne ARD (*Jazz – gehört und gesehen*) et organise avec le soutien du Goethe-Institut des rencontres entre des musiciens de jazz allemands et des musiciens locaux. Par la suite, il circule entre l'Allemagne et les Etats-Unis, s'implique dans l'organisation de festivals à New York, Berlin (où il initie le premier *World music festival* en 1967⁴⁹⁶), Osaka, Munich et dans la production de disques en délaissant progressivement le terrain du jazz pour se tourner vers les musiques d'ailleurs et les expérimentations sur ordinateur, tout en poursuivant ses activités à la radio SWR.

Un tournant se produit en 1981 avec le succès d'une émission de radio en deux volets intitulée *Nada Brahma*⁴⁹⁷, qui suscite plus d'un millier de courriers d'auditeurs et incite Berendt à publier les livres *Nada Brahma. Die Welt ist Klang* (1983) puis *Das Dritte Ohr. Vom Hören der Welt* (1988)⁴⁹⁸. Ceux-ci figurent très vite parmi les *best-sellers* des ventes et sont suivis d'autres publications et disques portant sur « l'écoute » entendue dans un sens à la fois physique, spirituel, mystique, philosophique⁴⁹⁹.

Toute une génération d'auditeurs et de lecteurs ont été marqués par cette « voix » (dont parlent encore les convaincus avec émotion) et par le style volontiers prophétique de ce penseur, dont je cite ici quelques paroles :

La plupart de ces recherches sont encore à leurs débuts. Mais nous en savons assez pour conclure à présent que le son appelle le monde. Le monde appelle avec des sons. Le monde est son. Nada Brahma [...]

⁴⁹⁶ Source : Max P. Baumann, article *Weltmusik* de l'Encyclopédie *Musik in Geschichte und Gegenwart*.

⁴⁹⁷ « Le son est Brahma » (divinité hindoue) ou « le son de Brahma ».

⁴⁹⁸ *Nada Brahma – die Welt ist Klang*, Frankfurt a. M. : Insel, 1983 (puis Reinbek : rororo, 1989, Frankfurt a. M. : Suhrkamp Taschenbuch, 2007), également édité sous la forme de CD (*Die Welt ist Klang – Nada Brahma. Hörwerk mit Beiheft auf 4 CDs*. Network Medien Cooperative, 1988) de même que : *Vom Hören der Welt – Das Ohr ist der Weg. Hörwerk mit Beiheft auf 4 MCs*, Network Medien Cooperative, 1988.

⁴⁹⁹ *Ich höre, also bin ich*. Freiburg : Battweiler, 1989 ; *Das Leben, ein Klang. Wege zwischen Jazz und Nada Brahma. Autobiographie*. München : Droemer Knauer, 1996 ; *Seelenlandschaften* (CD), Freiburg : Hermann Bauer, 1999 ; *Es gibt keinen Weg – nur gehen*. Freiburg : Battweiler, Traumzeit, 1999 ; *Kraft aus der Stille. Vom Wachsen des Bewußtseins*. München : Droemer Knauer, 2000.

Que nous apprend la langue [allemande] ? Que signifie le fait que le mot VERNUNFT (*raison*) – un des termes les plus appréciés de notre civilisation – vienne du verbe VERNEHMEN (*ouïr*) et donc d'un processus auditif alors que le mot construit de manière exactement parallèle, VERSEHEN (l'erreur, l'inadvertance)⁵⁰⁰ renvoie justement à une erreur de perception, une tromperie ? [...]

Pour clarifier ce que veut ici dire le mot « son », il faut réaliser que le son existe dans la pensée scientifique aussi comme une abstraction. C'est également ainsi que le ressentent les musiciens : avant de le jouer, ils le lisent dans la partition, où il est déjà son. Ou ils l'entendent sonner dans leur for intérieur et l'incorporent ensuite dans leur instrument. C'est dans ce sens que l'univers incorpore continuellement ses sons dans chacun de ses instruments – de l'atome ou du gène jusqu'à la planète et au pulsar.
Extraits de *Nada Brahma*.

Contre la civilisation moderne qui accorde une primauté à l'œil et à l'image, Berendt préconise de valoriser l'oreille. Il s'appuie notamment sur les penseurs antiques de l'harmonie du monde (comme Pythagore, Kepler, Kayser), sur les pratiques du zen japonais et sur la mystique indienne d'Osho pour développer une forme de connaissance qu'il oppose au « rationalisme » occidental :

Cette conception de l'écoute est mise en pratique dans des *work-shops*, séminaires et conférences pour lesquels il est sollicité dans le monde entier, notamment en Allemagne, aux Etats-Unis et au Japon. Les livres et enregistrements de Berendt font jusqu'à aujourd'hui l'objet de rééditions.

Le phénomène Berendt et la tendance contemporaine à l'escapisme ont été analysés par différents auteurs dont Peter Sloterdijk (Sloterdijk 1987, 1993) – philosophe qui a été lui-même (comme Berendt) marqué par le courant mystique Rajneesh. Ils ont également suscité des critiques de la part de musicologues et journalistes comme Jan Reichow, responsable du secteur *Volksmusik* de la radio WDR 3 qui est connu pour son sens de la satire corrosif. Dans un article publié dans le journal *Folk-Michel* (devenu *Folker*) en 1989, Reichow s'attaque à la méthode de Berendt, à son rapport désinvolte aux sources, aux amalgames qu'il opère entre science et ésotérisme et au ton prophétique qu'il emploie :

On se trouve face à un mélange complètement inextricable d'assertions vraies, fausses, de paroles bien intentionnées et complètement trompeuses, le tout exprimé en un ton qui essaie de paralyser d'emblée toute forme de résistance critique.⁵⁰¹

Selon Reichow, Joachim Berendt ne parle pas de « musique » mais seulement d'une construction idéale qu'il appelle des « sons » et qui n'ont rien à voir avec les vraies œuvres et avec le travail que requièrent l'écoute et l'étude des répertoires et styles musicaux du monde. Ce n'est pas de la « science » mais un « guide de vie » qui repose sur des conceptions faussées des cultures musicales. Ce à quoi il oppose une vision de la musique fondée sur la pensée d'Ernst Cassirer :

En réalité les sons ne sont pas ce qu'ils sont par nature et comme des êtres isolés mais par fonction et en vertu de contextes créés par les hommes.

⁵⁰⁰ Construit sur la base « *sehen* » qui signifie « voir ».

⁵⁰¹ « Gegen "Nada Brahma" Polemisches zu Joachim-Ernst Berendt », *Folk-Michel*, Mai/Juin 3, 1989. (disponible sur le site www.janreichow.de). Cf. annexe 4.3.

Selon Reichow encore, le son n'est pas un phénomène idéal – au sens où l'entendent les partisans d'une vision harmonicale⁵⁰² du monde ou les tenants d'un modèle intentionnaliste (pour qui un son existe dans la tête du musicien avant d'être émis) – mais un phénomène physique : « un son n'est un son qu'à partir du moment où il sonne effectivement » (*ibid.*).

Dans l'échange qui a suivi cette critique (cf. **annexe 4.2**), le malentendu se durcit. Malgré la réponse relativement conciliante de Berendt, Reichow renchérit de plus belle dans une lettre ouverte publiée sur son site internet :

Je tiens votre rapport aux sources, à la littérature secondaire et à toutes sortes de matériaux tirés de la *Geistesgeschichte* pour négligent et tout simplement irréfléchi. Dans ce domaine devraient régner le soin et la connaissance spécialisée, quelles que soient les profondeurs que vous vous plaisez à sonder. Mais, je dois l'avouer, je n'ai pas non plus vraiment confiance en votre profondeur [...]

D'un autre côté, cela ne m'étonne pas que la critique d'un incrédule soit toujours comprise comme le témoignage de son incroyance. C'est de cette manière que les croyants peuvent se préserver de toute discussion et doutes.

Ne vous faites pas de souci : je ne considère pas comme une mission d'écrire des recensions sur des questions de croyance. Mais permettez moi d'ajouter encore une chose: j'ai été assez borné, toute ma vie durant, pour exercer mes capacités d'écoute et de perception à l'aune de grandes oeuvres musicales du passé et de grandes interprétations du présent, et moins en revanche de celles des théories des pythagoriciens, de Platon, de Kepler, de Kayser etc.

Lorsque j'entends un auteur parler de manière aussi péremptoire que vous le faites sur l'écoute, je veille forcément de manière précise aux preuves de compétence musicale. Si je les estime absentes, je considère que je n'apprendrai rien non plus sur l'in audible (*das Unhörbare*). (*Lettre du 26 juillet 1989*)

Le malentendu étant insurmontable, l'échange cesse après cette dernière lettre. Berendt poursuit (jusqu'à sa mort en 2000) ses activités d'initiation à « l'écoute du monde » – puisque comme il le fait remarquer non sans malice dans sa lettre à Jan Reichow, ses idées ont du succès parce qu'elles ont une application pratique pour laquelle il est sollicité dans le monde entier. Pendant que Jan Reichow poursuit à la radio son travail de réflexion sur une autre forme d'écoute fondée sur la fréquentation des œuvres de musique savante et des traditions du monde et sur la lecture d'ouvrages répondant aux normes du discours « scientifique » – même s'il ne se prive pas de dispenser régulièrement quelques piques à l'égard de chercheurs du monde universitaire⁵⁰³.

⁵⁰² Le terme de *Harmonik* renvoie en allemand à un courant de pensée fondé sur la vision pythagoricienne du monde, qui a marqué un certain nombre de philosophes et auteurs allemands au XXème siècle. Dans mon mémoire de maîtrise (Bachir 2004), j'expose les contours de ce courant de pensée et le cas de Hans H. Jahnn.

⁵⁰³ Voir par ex. « Wo geht's denn zum nächsten Elfenbeinturm? (Skript der WDR 3 *Musikpassagen* vom 20.10.2004 », « Weiterer Schnickschnack zu musikethnologischen Fragen (zu "Die Biologie der Musik" von Helmut Martin-Jung in der Süddeutschen Zeitung vom 23.1.2010) », disponibles sur le site www.janreichow.de.

Aujourd'hui, on parle peu de Joachim Berendt dans le milieu de la *Weltmusik* en Allemagne. Comme le souligne Stefan Franzen, cette vision idéaliste et utopique de la *world music* apparaît aujourd'hui révolue : associée à l'idée que l'on se fait du « *New Age* », ce mélange éclectique de spiritualité mystique et de préoccupations humanitaires qui était populaire jusqu'aux années 1980 et 1990, notamment parmi les musiciens (John Lennon, George Harrison, Carlos Santana), mais apparaît aujourd'hui comme dépassé. Mais qu'est-ce qui est dépassé exactement ? Jusqu'à aujourd'hui, les guides pratiques de vie figurent toujours parmi les meilleures ventes en Allemagne. Les réflexions sur les rapports entre « la musique » et « l'univers » passionnent toujours un certain nombre de personnes, musiciens ou musicologues. Le domaine des musiques sacrées et les spiritualités qui y sont associées continuent de susciter un intérêt toujours croissant. Et du côté des musiciens, il n'est pas rare que les vocations soient animées par une visée spirituelle, qu'il s'agisse de relier les expressions musicales de différentes religions (voir le cas d'Agnes Erkens ou chapitre 5) ou de susciter une émotion d'ordre spirituel parmi les auditeurs.

L'impact de la vision que défendait Berendt est peut-être un peu moins visible aujourd'hui qu'il ne pouvait l'être dans le milieu des musiciens de jazz tournés vers les musiques d'ailleurs : parce que le monde de la *Weltmusik* s'est diversifié, parce qu'il intègre aujourd'hui d'autres conceptions fondées sur des valeurs et des idées différentes de la musique et parce que les acteurs de ce secteur veillent aussi à leur image si bien qu'ils n'iront pas faire étalage en public de leur accointance avec cette pensée « ésotérique ». De toutes les personnes que j'ai rencontrées dans mon enquête, seule Anette Heit (et encore, seulement après plusieurs rencontres) m'a avoué avoir été marquée par les livres de Berendt. Mais étant donné les chiffres de vente de cet auteur, il est probable que d'autres personnes (parmi les membres du *Trägerkreis*, candidats et spectateurs des festivals Creole) ont lu ses livres, y ont cru et y croient peut-être un peu encore.

Ces émissions et conférences développent une réflexion d'envergure sur la place de la musique dans les sociétés et les cultures humaines (occidentales aussi bien que non occidentales) et sont rédigées avec ce ton satirique qu'affectionnent notamment les personnes de la scène « *Folk et Weltmusik* » (cf. *infra*). Un curriculum vitae détaillé de l'auteur est disponible à l'adresse www.janreichow.de/version_1_lebenslauf.htm#lebenslauf2010.

Sauvegarde vs création ? Les ethnomusicologues face à la *world music*

SINGULOTRON – Musique, bien sûr ! Il n'y a pas à hésiter un seul instant. La musique n'est-elle pas la chose au monde la mieux partagée ? Pourquoi donc vouloir diviser, démultiplier, disséquer ? Bien entendu, il existe des formes différentes de musique, et j'en connais des plus diverses. Mais soyons rationnels, ce ne sont là que des occurrences, très localisées, d'une entité englobante. La musique se conjugue au singulier. Il n'y a, à cela, aucune alternative.

PLURALIBUS – Mais bien sûr qu'une alternative existe. Prêtez seulement votre oreille... D'ailleurs, vous l'avez fait, et qu'avez-vous remarqué ? Que partout, dans le monde, des gens différents jouent des musiques différentes. Entendez-vous ? On ne joue pas la même musique à Tananarive ou à Novgorod, à Yaoundé ou Tolosa. Ces différences font la richesse d'un monde pluriel. Contre la désolante uniformation des comportements humaines, des langues et des discours, une attitude relativiste est, plus que jamais, nécessaire...

Denis Laborde, *Les musiques à l'école*, p. 11.

Ce débat-là n'est pas nouveau. Il s'inscrit dans la continuité d'une longue série de controverses qui ont opposé, depuis les premières rencontres d'explorateurs avec les musiques des autres, les tenants d'une vision pluraliste des cultures musicales et ceux d'une vision universaliste de la musique, réactivant certaines dichotomies qui marquent la pensée occidentale depuis (au moins) l'époque des Lumières et l'*Aufklärung* (nous / les autres, tradition / modernité, nature / culture). De ce point de vue, comme le souligne Denis Laborde dans le dialogue qu'il met en scène entre deux personnages dont aucun n'est à cours d'argument, « nous sommes tous des neveux de Rousseau » (*ibid*, p. 23 et chap. 2, p. 39-71) – de même que Philip Bohlman (Bohlman 1991, 2003 et 2009) et d'autres (Laborde 2005 ; Charles-Dominique 2006 ; Braungart 1996 ; Christensen/Simon/ Béhague/Geldenhuis 1997 ; Schepping 2001) ont de bonnes raisons de supposer que les spécialistes de *musikalische Volkskunde* ou de *Musikethnologie*⁵⁰⁴ d'aujourd'hui sont les héritiers de Herder⁵⁰⁵. L'histoire de la découverte des musiques du monde a depuis les premiers récits de voyageurs et, de

⁵⁰⁴ L'expression de « *musikalische Volkskunde* » a prévalu jusqu'à une période récente en Allemagne dans des instituts universitaires (comme celui de Cologne, fondé par Ernst Klusen en 1964 : cf. Noll/Probst-Effah/Reimers/Schepping/ Schneider 2004) mais a été progressivement été remplacé (tout comme celui de *Volkskunde* qui était en usage chez les ethnologues, cf. Kaschuba 2003) par d'autres intitulés. Voir par ex. un texte de Klaus Näumann (professeur à l'Université de Cologne) où celui-ci explique les raisons du changement de nom de l'institut de Cologne : « Zur Umbenennung des Instituts für Musikalische Volkskunde an der Universität zu Köln in Institut für Europäische Musikethnologie », en ligne à l'adresse : <http://www.hf.uni-koeln.de/data/musikeume/File/Leitartikel/adm82-83a.pdf>.

⁵⁰⁵ Sur l'impact de Herder sur la pensée de la musique en Europe, voir (outre les références citées) l'argument du colloque intitulé « Herder, Music, Enlightenment » organisé en 2008 par l'Université de Pennsylvanie dont les actes sont à paraître : <http://www.sas.upenn.edu/music/herder/description.html>.

manière accrue, depuis l'invention du phonographe et la propagation d'enregistrements dans le monde régulièrement été scandée par des prises de position alarmistes visant à sauvegarder la diversité des cultures et traditions contre leur récupération par des musiciens et compositeurs en quête d'exotisme⁵⁰⁶, contre l'uniformisation planétaire fondant la nécessité de collectes menées sous l'égide de l'Unesco et des musées d'ethnologie d'Europe⁵⁰⁷ ou, plus récemment, contre les failles du droit d'auteur permettant aux créateurs de *world music* de sampler les enregistrements de terrain des ethnomusicologues⁵⁰⁸. C'est aussi sur cette urgence de sauvegarde que s'est bâtie la discipline « musicologie comparée » en Allemagne, impliquant avec elle pendant longtemps une forme de raisonnement asymétrique. Pour comprendre les pratiques musicales, on supposait qu'il fallait remettre en question les critères qui avaient cours dans l'esthétique occidentale et adopter le point de vue des « autres » : celui des traditions, des communautés, des cultures par opposition aux valeurs individualistes qui forment le socle de l'esthétique occidentale. Or, pour un certain nombre de raisons, cette « ethno(musico)logie d'urgence »⁵⁰⁹ et ce grand partage⁵¹⁰ ne vont aujourd'hui plus de soi ni dans le monde de la recherche, ni dans le domaine de la culture publique. C'est à ce double processus de remise en question, épistémologique et sociétal, que je porte ici mon attention.

Pour cela, il nous faut déjà essayer de comprendre sur quels arguments se fonde le point de vue ethnomusicologique traditionnel⁵¹¹ qui, quoique réputé aujourd'hui dépassé, soulève en fait des questions qu'on ne saurait balayer d'un revers de mains – ou par la magie d'un « tournant ». Je m'appuierai ici sur l'argumentaire développé par Max Peter Baumann, un des représentants majeurs de la *Musikethnologie*, dans un article paru en 1992 sur « la sauvegarde des traditions orales ».

⁵⁰⁶ Cf. par ex. les critiques qu'adresse Erich v. Hornbostel à Wolfgang Capellen en 1921 (Hornbostel 1921), puis celles de Hugo Riemann contre le traité d'*Harmonisation de mélodies indiennes, turques, et japonaises* du compositeur A. Polak (1904). Cette controverse a été analysée par Peter Revers (Revers 1997, p. 78-86).

⁵⁰⁷ Sur le rôle du disque dans la patrimonialisation des « chants du monde », voir notamment Dalage-Py 2003. Une mise en scène de ces entreprises de sauvegarde a été proposée par les concepteurs de l'exposition *Bruits : échos du patrimoine immatériel* au musée de Neuchâtel (cf. Gonseth / Knodel / Laville / Mayor 2011)

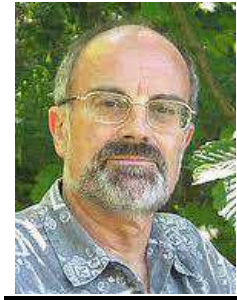
⁵⁰⁸ Entre autres cas, le procès intenté par l'ethnomusicologue Hugo Zemp contre le groupe Deep Forest a été relaté par Steven Feld (Feld 2000). Voir également le numéro 12 de la revue *Gradhiva* (« La musique n'a pas d'auteur »).

⁵⁰⁹ Préconisée par Alain Daniélou, Gilbert Rouget et (pour l'ethnologie) par Claude Lévi-Strauss, cette visée a été critiquée (entre autres) par Sahlins dans son article « Goodbye to Tristes Tropes » (1992) (traduit dans Sahlins 2007).

⁵¹⁰ Sur les problèmes que pose ce grand partage et la question du relativisme en anthropologie, cf. Fabre/Althabe/Lenclud 1992 et Lenclud 2006.

⁵¹¹ Par point de vue ethnomusicologique, je n'entends pas ici les points de vue divers et variés qu'ont exprimés les ethnomusicologues allemands depuis l'avènement de la *world music* mais le point de vue ethnomusicologique tel qu'on se le figure communément dans le champ de l'action culturelle en Allemagne (voir par ex. le premier entretien avec A. Freudenberg en annexe 3.2.3), qui concorde avec certains points de vue exprimés par les représentants de cette discipline (comme Max Peter Baumann en 1992 cf. *infra*) : une prise de position pour la sauvegarde des traditions.

Un défenseur des traditions musicales : Max Peter Baumann



Max Peter Baumann, né en 1944 à Altdorf / Uri, est professeur d'ethnomusicologie à l'université de Bamberg. Depuis 1988, il édite la revue *The world of music*, qui paraît trois fois par an. Après une thèse en musicologie et philologie portant sur la musique traditionnelle de la Suisse allemande, il devient assistant à l'Institut de musicologie comparée de la Freie Universität de Berlin (1972-1982) puis est nommé professeur à l'Université de Bamberg. Entre 1986 et 1996, il dirige l'Institut de musiques traditionnelles de Berlin. Il a édité, entre autres publications, les livres *Musik der Türken in Deutschland* (1985), *Music in the Dialogue of Cultures* (1991), *World Music—Musics of the World* (1992), *Kosmos der Anden: Weltbild und Symbolik indianischer Tradition in Südamerika* (1994), *Music, Language and Literature of the Roma and Sinti* (2000) et *Musik und Kultur im jüdischen Leben der Gegenwart* (2006) ; *Musik im interkulturellen Kontext* (Interkulturelle Bibliothek118, 2006), le chapitre « *Weltmusik – Musiken der Welt* » dans le dictionnaire *Duden Musik - Basiswissen Schule* (2005) et le *Lehrbuch Gymnasiale Oberstufe* (2006).⁵¹²

**« La sauvegarde des traditions orales. Vers une réhabilitation de l'autre. »
(Baumann 1992)⁵¹³**

L'introduction de l'article situe d'emblée le débat sur le terrain de l'éthique. Il s'agit, selon les termes de l'anthropologue Dietmar Kamper⁵¹⁴ que Baumann cite dans ses remarques préliminaires, de « réhabiliter l'étranger » – soit, pour Baumann, la « musique traditionnelle » :

La musique traditionnelle est la parabole de l'autre, la parabole d'une oreille ouverte et qui s'est ouverte (open and opened), d'une perception rompant avec son propre système pour entendre et écouter l'étranger. Comme source potentielle de diversité future, la musique traditionnelle recouvre notamment la musique des minorités. C'est la voix de l'inconnu, la voix intérieure de ce qui n'est pas encore saturé, la voix des expulsés. La musique traditionnelle porte témoignage d'autres réalités. C'est une force stimulante entre mystère, tristesse, refus et inspiration dont chaque histoire culturelle tournée vers l'avenir tire son ouverture – ou, si elle l'ignore, son échec sur le plan éthique ». (p. 151)

⁵¹² Source <http://maxpeterbaumann-ethnomusicology.blogspot.fr>

⁵¹³ « Safeguarding of Oral Traditions - Towards the 'Rehabilitation of the Alien ». In: M. P. Baumann (Ed.), *World Music - Musics of the World: Aspects of Documentation, Mass Media and Acculturation*. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, p. 151-76 (*Intercultural Music Studies* 3). Il ne s'agit que d'une parmi les très nombreuses publications de Baumann. Si je choisis celle-ci, c'est parce qu'elle rend compte de la situation encore relativement confiante des Musikethnologen d'Allemagne au début des années 1990 – avant la tempête de remaniements institutionnels qui a suivi et la mise en cause de ces positions par les *New Ethnomusicologies*.

⁵¹⁴ *Zur Soziologie der Imagination*, München / Vienne : Carl Hanser, 1986, p. 184.

Cette définition ne vise pas à circonscrire un champ musical mais d'abord à poser un principe éthique (la reconnaissance de l'altérité) et politique (le soutien à la cause des opprimés), dont Baumann espère (avec d'autres) un effet bénéfique sur les sociétés occidentales⁵¹⁵. Il justifie cette prise de position par la situation actuelle du monde : la propagation d'un modèle de pensée occidental aboutissant à une forme d'asymétrie sur le plan des échanges internationaux (alors qu'on comptait en 1989 soixant-sept Instituts Goethe en Amérique, Afrique, Asie, il n'y a que cinq instituts étrangers en Allemagne), la propagation de « standards » anglo-américains (MTV), les menaces écologiques pesant sur des cultures menacées de disparition (comme les indiens Kayapó).

La seconde section de l'article (« *Music of the world as stage* ») porte sur la généralisation du dispositif de performance scénique et sur le phénomène récent de « *world music* » :

Bien que le phénomène récent de « *world music* » ou de « musique de fusion » soit créatif, intéressant et stimulant, il demeure problématique parce qu'il met en jeu des forces de domination qui se jettent sur le globe comme un filet enserrant les cultures musicales traditionnelles. La majorité des musiques du monde et avec elles, les voix de bien des peuples et minorités ethniques ont aujourd'hui peu de chance de survivre.

Pour promouvoir un « concept élargi de culture », les échanges avec les autres cultures doivent donc se fonder sur ce que Baumann appelle un « principe de réciprocité ». Ceci n'est possible que par l'intervention d'organisations internationales (comme l'Unesco) et de gouvernements nationaux pour la sauvegarde des traditions. Baumann évoque certains problèmes de cette politique: quelles cultures sauvegarder ? La documentation n'amène-telle pas une forme de dissolution ? Comment éviter une forme de « purisme paralysant » ? En pratique, il faut selon lui ajuster le principe de sauvegarde aux critères des communautés (par exemple à leur exigence de secret et à la manière dont elles conçoivent la propriété de ces traditions) et instaurer une coopération entre les organisations internationales et les ethnomusicologues en dépit des méfiances réciproques :

La réalité des organisations internationales est, de manière générale, séparée et distincte de la base d'autres sphères de vie. [...] L'ethnomusicologue qui travaille à un niveau local est un intermédiaire, un *traduttore* ou *traditore* (selon la manière dont il est perçu) qui préférerait souvent se tenir à distance des décisions de la politique culturelle, de la bureaucratie et de "l'aliénation du monde". Ces deux parties sont prises dans un dilemme, comme dit le dicton : "ceux qui savent ne veulent pas agir et ceux qui doivent agir ne sont pas dans la condition de savoir".

La quatrième section de l'article définit les visées d'un vaste programme « d'écoute des voix de l'autre ». En se fondant sur le projet initial de Herder (avant sa récupération à des fins nationalistes), Baumann précise qu'il s'agit pour lui, au delà d'une question de « préservation », de promouvoir un dialogue authentique. L'autre vaut en tant que principe de remise en question de soi : c'est, selon les termes de Klaus Peter Köpping, « l'aptitude à écouter, à ne pas prêcher, ne pas interpréter, mais se laisser gagner par l'incertitude. ».

Enfin, la dernière section présente les projets actuels de l'Institut de Musiques traditionnelles de Berlin, que dirige Baumann : l'édition de collections de disques, l'organisation d'un « dialogue

⁵¹⁵ L'autre, c'est le principe d'ouverture dont l'Occident a besoin pour doter son histoire d'un sens. Cette logique dialectique reproduit tout en l'inversant celle qui prévaut d'ordinaire dans les histoires de la musique où les traditions musicales d'ailleurs sont situées dans la préhistoire de la musique savante occidentale (Laborde 2009).

académique » par le biais de conférences et de séminaires, et l'organisation d'occasions pour que « les musiques s'expriment d'elles-mêmes » sans intermédiaire. Pour finir, Baumann cite les paroles de Milton Nascimento, une star de la musique populaire brésilienne qui parle dans une chanson des indiens Kayapó en faisant référence à la notion « *txai* », traduite sur le livret du disque comme « l'autre part de moi-même ». Ce chant, selon Baumann, porte un message d'espoir : « malgré sa perte, souvent déplorée, de fonction dans la vie quotidienne, la musique traditionnelle va regagner une nouvelle fonction globale dans le concert des peuples ». Selon les termes de Ailton Krenak qui commente la notion de « *txai* » et que Baumann cite à la toute fin de son article :

We must be sure that the voices that are bringing this word, this new spirit, can be joined by many other voices to sing out strongly the building of a new way of living and of protecting the world in which we live.

Max Peter Baumann préconise de parler de « world of music » (selon le titre de la revue qu'il édite à Bamberg) plutôt que de *world music* et même de réformer les usages anglais et allemands pour parler au pluriel de « *musics of the world* » et de « *Weltmusiken* »⁵¹⁶. Alors que « *world music* » désigne selon lui un genre musical restreint visant à créer des fusions musicales, ces autres acceptions sont conçues par l'auteur comme des catégories plus larges pouvant accueillir toutes les cultures ou traditions (*Musikkulturen*, *Musiktraditionen*) du monde. Ce n'est pas une musique à créer mais la musique telle qu'elle existe dans le monde, que les folkloristes et ethnologues se mettent en quête de découvrir. Pour établir ces faits de musique, la méthode de prédilection est celle de la collecte : tout comme les penseurs romantiques partis à la recherche des traditions populaires (Herder, Arnim et Brentano), tout comme les premiers musicologues comparatistes et (Hornbostel) et *Völkerkundler* (Doegen 1925), tout comme les nouveaux labels dédiés aux traditions musicales (Folkways Records, New World Records, Unesco World Music Collection), les *Musikalische Volkskundler* et Musikethnologen travaillant après 1945 sur le domaine extra-européen ou européen réalisent donc des collectes, y compris sur ce nouveau terrain qui émerge dans les années 1980 : la « musique des migrants » (*Migrantenmusik*), sur laquelle Kurt et Ursula Reinhardt (spécialistes de la Turquie), Max Peter Baumann puis d'autres (cf. Baumann 1979, 1985, 1996 et 2006, Hemetek 1996, Greve 2003) lancent un vaste chantier de collecte⁵¹⁷. A chaque fois, celle-ci est menée sur le postulat d'un invariant – on pose qu'il y a de la musique dans toutes ces cultures et communautés que l'on trouve dans le monde et en Allemagne – mais ce que l'on trouve sur chaque terrain incite invariablement à prendre en compte des contextes, des cultures, des ontologies plurielles au point de justifier de renoncer

⁵¹⁶ Par ex. dans Baumann (éd.) 1992.

⁵¹⁷ Cf. Baumann 1979, 1985, 1996 et 2006, Hemetek 1996, Greve 2003

au singulier de « la musique ». Ce paradoxe alimente une controverse sans fin dans le secteur de la science musicologique, en Allemagne comme ailleurs⁵¹⁸. Ce que soulignent aussi ces entreprises de collecte, c'est que la partition entre le « soi » et « l'autre », qui constitue un postulat récurrent des ouvrages ou essais théoriques, s'avère en pratique difficile à tracer : dans les faits, les *Musikethnologen* de Berlin et Bamberg ont, tout comme les *musikalische Volkskundler* de Cologne, combiné des recherches sur des terrains locaux et extra-européens. L'opposition entre « le soi » et « l'autre » fonctionne comme un partage aux contours flous et changeants évoquant une différenciation tantôt géographique, culturelle, générique (savant / populaire) ou une différence de légitimité (dominés / dominants, minorités / majorité, *subculture* / culture d'élite).

Qu'en est-il de l'impact de ces recherches sur la vie musicale en Allemagne ? Jusque dans les années 1980, la question des « musiques traditionnelles » a suscité l'engagement commun du secteur universitaire de la *Musikethnologie* et de certaines institutions culturelles : des organisations internationales (comme l'Unesco), des instances gouvernementales (comme en France où la catégorie « musiques traditionnelles » s'est établie comme un nouveau référentiel de l'action publique) ou dans certaines organisations qui se sont fait une spécialité de défendre et sauvegarder les musiques traditionnelles comme l'Institut International de Musiques Traditionnelles, fondé en 1963 à Berlin sous l'égide du maire Willy Brandt, du musicologue Alain Daniélou (Unesco), des musiciens Ravi Shankar et Yehudi Menuhin. Cet institut réunit des ethnomusicologues, musiciens et organisateurs de festival de toute l'Europe et acquiert une renommée internationale en éditant des collections de disques et en organisant des festivals (« *Metamusik* », « *Horizonte* », le « Festival de musique traditionnelle ») qui ont lieu à la *Haus der Kulturen der Welt* de Berlin et suscite l'organisation de tournées conjointes avec d'autres institutions aux intérêts convergents comme la Maison des Cultures du Monde de Paris. C'est l'époque, ressentie aujourd'hui comme révolue par certains, où il y avait des « musiques traditionnelles » à Berlin⁵¹⁹. C'est aussi à cette époque qu'émerge Musica Vitale, un projet de l'Atelier des Cultures dans lequel les musiques traditionnelles avaient au départ une place centrale, qui a par la suite remise en question, ainsi que l'explique Andreas

⁵¹⁸ Dont Denis Laborde a proposé une mise en scène magistrale dans le dialogue qui oppose Singulotron et Pluralibus (Laborde 1998, p. 11638) au terme duquel il importe moins de choisir entre le singulier et le pluriel mais surtout de questionner la manière dont nos sociétés pensent et font la musique – ce qui nous ramène au questionnement de Mauss évoqué en exergue de ce chapitre.

⁵¹⁹ Par la suite, cette appellation tend à disparaître du paysage institutionnel berlinois et (dans une moindre mesure) allemand : l'Institut international voit ses fonds coupés en 1994 et doit cesser toute activité dès 1996 (cf. article paru dans *Die Zeit* : <http://www.zeit.de/1994/51/silberdistel-unter-sonnenblumen>). La *Haus der Kulturen der Welt* devient une institution financée par le gouvernement fédéral, tournée vers les productions globalisées. Quelques années plus tard, l'institut de *Musikethnologie* de la *Freie Universität* est fermé.

Freudenberg lors d'un débat organisé par la revue *Folker* en parallèle de la seconde finale de Creole en 2009 (*Folker Gespräch*, **annexe 4.5**)

Andreas Freudenberg – Au début, nous avons beaucoup de musique de répertoire. Nous appelions cela à l'époque « musique traditionnelle », mais c'est un terme que nous ne voulons plus employer désormais. Parler de répertoire est plus adéquat : il s'agit de musiciens qui interprètent, jouent, mettent en scène un matériau historique [...] Mais cette part s'est beaucoup réduite au fil des années. Ces musiciens sont ceux qui mettaient en avant une exigence d'authenticité.

Thomas Gross – C'est authentique à condition que les musiciens aient ne soient plus en contact avec le contexte authentique d'origine...

Andreas Freudenberg – Tout à fait. A condition que cela soit transporté dans un contexte étranger, dans d'autres dispositifs et structures. Nous avons quant à nous toujours dit qu'il s'agissait de réfléchir un processus qui se passe à Berlin, qui ne peut pas vraiment avoir à faire avec l'originalité, avec les racines originelles. Il y a dans tous les cas des transformations, des transferts, des déplacements, une relocalisation devant un nouveau public qui a d'autres motivations. Partant de là, nous avons en tout cas une nouvelle situation. Aujourd'hui des personnes viennent nous voir et nous disent : Vous organisez Creole et dans toutes ces productions « créolisées », la musique traditionnelle, les « racines » ne jouent plus vraiment un rôle et ne doivent plus vraiment jouer un rôle... Voulez-vous les exclure ? La critique vient de l'autre côté, pour ainsi dire. Mais en tant qu'organisateur, j'y vois surtout des effets de conjoncture, dans un processus ouvert sur l'avenir. On ne peut pas encore savoir comme tout ceci va se développer...

L'Atelier des Cultures de Berlin, qui organise à partir de 1995 la compétition intitulée *Musica Vitale*, coopère à cette époque avec Habib Touma (un ethnomusicologue de la *Freie Universität*) et Chérif Khaznadar (qui défend le point de vue des traditions à la Maison des Cultures du Monde de Paris). Pour ces deux personnes, la compétition *Musica Vitale* se conçoit un projet de sauvegarde :

Au début, il s'agissait de musiques traditionnelles. A la limite, tout ce qui n'était pas acoustique était exclu. Il y avait par exemple une chanteuse mongole qui n'a pas eu le prix parce que nous avons considéré que ce qu'elle faisait n'était pas vraiment de la musique mongole [...]. Elle avait une belle voix, mais ce n'était pas de la musique mongole. C'est pour vous dire qu'au départ, nous recherchions, parmi les musiciens émigrés en Allemagne, qui avaient gardé leur tradition, qui perpétuaient leur identité culturelle – à laquelle pouvaient bien sûr se mêler des Allemands qui partageaient cette même pratique. Par exemple il y avait un groupe de jeunes coréens et d'enfants allemands, issus de ménages mixtes ou purement allemands, qui travaillaient sur des tambours de Samul Nori. [...] *Il y avait un consensus dans le jury sur le choix de musiques traditionnelles ?* Tout à fait... (*Entretien avec Chérif Khaznadar*, 16 novembre 2006).

Une enquête plus approfondie sur les motivations des jurés de Musica Vitale montrerait très probablement que ce « consensus » n'était en fait pas aussi limpide. Pour Johannes Theurer, ce journaliste sceptique que nous avons rencontré au chapitre 1 qui a fait partie d'un jury, cette compétition constituait ni plus ni moins un projet « raciste » (pourquoi comparer des traditions du monde entre elles alors que personne ne songe à les comparer avec les concerts des orchestres symphoniques ?) et injuste à l'égard des « musiques populaires » (une fanfare de mariage apparaîtra toujours comme moins « complexe » qu'une composition pour orgue à bouche interprétée par Wu Wei, s'offusque-t-il lors du débat sur les prix de musiques du monde organisé par le journal Folker en septembre 2009 à Berlin, cf. *infra* et **annexe 4.5**). Du point de vue d'Andreas Freudenberg, le problème tenait au point de vue des ethnomusicologues, fondé sur un grand partage entre le « soi » et « l'autre » :

La Musikethnologie n'a jamais envisagé que le soi puisse être lié à l'autre⁵²⁰, il s'agissait toujours de découvrir des particularités. Il y avait là un vice de base sur le plan de la théorie scientifique, dans cette idée que l'autre doit être tout autre (*das Andere muss etwas ganz anderes sein*), qu'il ne peut rien avoir de commun avec le soi. On a jamais pensé que l'autre puisse ne pas être aussi différent, il fallait que cela soient des philosophies, des manières de pensées, des représentations complètement différentes. Quelque chose d'exotique, en somme. (*entretien du 25 octobre 2007*)

Plus singulièrement, le problème tenait selon Andreas Freudenberg à l'importance accordée par *certaines* ethnomusicologues à la notion de tradition :

Andreas Freudenberg – Habib était très orienté vers la musique traditionnelle. Nous lui avons dit qu'il fallait aussi prendre en compte la situation locale de Berlin, que ce n'est pas vraiment de la musique traditionnelle : même lorsqu'un musicien arrive d'un contexte traditionnel, à partir du moment où il essaie d'entrer sur le marché et de faire écouter sa musique, il y a des changements. Ne serait-ce que parce qu'il doit réfléchir à la manière de transmettre sa musique.

TBL – *Et même dans son pays d'origine, il y a des changements...*

Andreas Freudenberg – Oui. Mais Habib disait aussi qu'il y a en quelque sorte des modèles anthropologiques (*anthropologische Muster*) qui se retrouvent dans le rapport entre les musiciens et leurs publics, dans le monde entier. Que le musicien joue sur la place d'un village ou qu'il se mette sur une scène, bref où qu'il soit, le public réagit à sa présence (*Ausstrahlung*), sa virtuosité... On sent, on perçoit si un arrangement est juste ou non sans que l'on puisse dire vraiment pourquoi. Et il était d'avis que dans 70% des cas, il n'y a pas besoin d'être ethnomusicologue pour apprécier l'effet de la musique. Ce à quoi nous avons répondu : de toute manière, tout se joue ici au final sur le marché. Et nous ne sommes pas des connaisseurs de la musique classique coréenne ni même de la musique bavaroise. Cela n'a jamais été notre

⁵²⁰ Cette séparation s'est institutionnalisée à travers la distinction entre *Volkskunde* (savoir sur le peuple allemand) et la *Völkerkunde* (savoir sur les peuples d'ailleurs). Dans la *Vergleichende Musikwissenschaft* née à la fin du XIX^{ème} siècle, le regard portait essentiellement sur les musiques d'ailleurs sur fond d'un schéma évolutionniste postulant l'universalité de la musique (Cf. Hornbostel 1905, Bose 1953, Stumpf 1911). Cette manière de procéder a été remise en cause mais le postulat d'universalité n'en continue pas moins de marquer les savoirs musicologiques (cf. Laborde 2009).

ambition. C'est aussi ce qu'a reconnu cette autre ethnomusicologue de la *Freie Universität* avec qui nous avons collaboré pendant plusieurs années et qui est ensuite partie à Vienne⁵²¹. (*ibid.*)

Ce que ce récit nous apprend, c'est que la valorisation des traditions ne faisait pas l'objet d'un consensus parmi les membres des jurys de Musica Vitale (y compris parmi les ethnomusicologues)⁵²², qu'il n'était pas nécessairement perçu comme une logique antithétique d'avec celle du marché et que même chez ceux qui défendaient le principe de sauvegarde des traditions, cette visée n'excluait pas de croire en la prégnance de « modèles anthropologiques » universels. La rupture que place Chérif Khaznadar entre Musica Vitale et Creole (interprété comme le symptôme d'un affrontement entre les traditions et le marché) n'est donc pas aussi évidente qu'il y paraît. Selon Andreas, la compétition Musica Vitale incluait déjà une remise en question du principe de sauvegarde :

Avec Musica Vitale, nous voulions laisser le concept ouvert, en mettant l'accent sur ce qui est « vivant ». Il ne s'agissait pas de dire : en Allemagne, il y a de la musique turque. A terme, cette logique ne fonctionne pas. On peut arriver ici et commencer à jouer de la musique turque mais à partir du moment où l'on amène cela dans un nouveau contexte, quelque chose va changer. La manière dont je le présente, la manière dont c'est reçu m'influence dans ce que je fais en tant que musicien et la manière dont je le mets en scène [...] En ce sens, le principe de créolisation était déjà présent dans Musica Vitale ! (Entretien du 28 janvier 2009)

Où en est-on aujourd'hui en Allemagne quant à la question des « musiques traditionnelles » ? Au sein de l'université, de vastes remaniements institutionnels ont contribué à fragiliser la position de la discipline *Musikethnologie*, visible dans la fermeture de l'Institut de la *Freie Universität* et de celle de l'Institut International de musiques traditionnelles (Baumann 1996) tout en faisant émerger une forme de consensus paradoxal : « nous sommes tous ethnomusicologues », clame le musicologue Nicolas Cook – ce par quoi il entend : nous étudions tous la musique en tant que culture. Les jeunes ethnomusicologues – par exemple ceux qui participent aux rencontres internationales annuelles « Ethnomusicology Today » à Hanovre, organisées par Philip Bohlkman et Raimund Vogels – portent aujourd'hui une attention croissante aux musiques urbaines, créolisées, métissées. Dans les institutions

⁵²¹Il s'agit de Regine Allgayer-Kaufmann, dont le poste de professeur à la *Freie Universität Berlin* n'a pas été renouvelé en 2002.

⁵²² Les positions des ethnomusicologues allemands face à la question de la *Weltmusik* sont plus diverses que ce que supposent les acteurs du milieu des musiques du monde lorsqu'ils parlent du « point de vue ethnomusicologique » traditionnel : certains (comme Tiago Oliveira Pinto) se sont impliqués dès le départ dans le WOMEX, d'autres se sont investis sur le terrain de la pédagogie interculturelle (Irmgard Merkt, Dorit Klebe...) en revendiquant l'appellation de *Weltmusik* au sens d'une approche pédagogique unifiée de « la musique » (Stroh). L'opposition entre une approche universaliste et une approche particulariste évoquée par Denis Laborde (Laborde 1998) ressort notamment dans l'ouvrage collectif édité par le secrétariat à la culture de Rhénanie-Westphalie *Weltmusik : ein Missverständnis ?* (cf. bibliographie I) qui rassemble les contributions de chercheurs, pédagogues et journalistes.

culturelles, le terme de « musiques traditionnelles » tend à être remplacé par d'autres termes (par exemple la notion de « *Repertoire-Musik* » mise en avant par Andreas Freudenberg). Certains observateurs plus pessimistes parlent en revanche d'un recul de la diversité : par exemple la chanteuse Urna Chahar-Tughchi qui, lors du même débat sur les prix de musiques du monde, déplorait le recul des « musiques acoustiques »⁵²³ et évoquait son « impression que la diversité tend à reculer » (*in die Enge gedrängt wird*). Ou encore Jan Reichow qui exprimait un souci similaire lors d'une conférence prononcée à l'occasion du festival TFF Rudolstadt 2005 dans laquelle il s'en prend – avec toujours le même sens aiguisé de la satire – aux « idéologues de la *Weltmusik* » et de la « pop globale » :

... cette fable d'un monde uni [« *One world* »] que l'on associe aujourd'hui au terme « Globalista », cette prétention apparemment philanthropique à pouvoir disposer de tout ce qu'il y a dans le monde : on parle apparemment d'hommes et de musiciens mais ce n'est que pour mettre mieux en avant les ventes de disques, l'import-export, son propre studio (une sorte de poste central de commandement) et le grand mix de toutes les cultures pop rassemblées dans une seule émission supercool. Voilà ce qui serait l'ouverture au monde ultime : lorsque l'altérité d'une culture « jaillit comme une étincelle », disent-ils, et que cette « étincelle nous donne un aperçu de notre propre monde », disent-ils encore (Rutledge). Et en effet, il ne s'agit ici, dans la mesure du possible, que d'une étincelle parce qu'une musique vraiment étrangère a ceci de compliqué qu'elle dure et dure encore. Il n'y a que sur CD que l'on peut faire en sorte qu'elle passe à la vitesse d'une étincelle »⁵²⁴.

Dans les mêmes temps, les festivals de musiques du monde (comme celui de Rudolstadt, où se trouve Jan Reichow au moment où il prononce cette conférence) accordent cependant une attention constante aux traditions musicales. Et dans ce que Reichow présente comme le camp adverse, certains ont même entrepris de réhabiliter l'appellation de « musiques traditionnelles » : comme l'agence Piranha dirigée par Christoph Borkowsky, qui a repris en main depuis 2011 le « Festival de musique traditionnelle » initié par l'Institut International en 1963. L'annonce de ce festival reprend l'affiche d'un film documentaire réalisé en 2010 par la réalisatrice Byambasuren Davaa sur Urna Chahar-Tughchi, *Das Lied von den zwei Pferden* (sorti en France sous le titre *Les deux chevaux de Gengis Khan*), qui met en scène le retour de cette chanteuse vivant en Allemagne dans son pays d'origine, la Mongolie.

⁵²³ Débat évoqué à la fin de ce chapitre, retranscrit dans sa version allemande en annexe 4.

⁵²⁴ « Was wird von der Vielfalt bleiben? Ein Vortrag über Globalisierung und musikalisches Bewusstsein », conférence de Jan Reichow le 3 juillet 2005 à Rudolstadt (En ligne sur : <http://www.janreichow.de>). Je reproduis en annexe 4.3 un extrait de cette conférence.

Annonce du festival de musique traditionnelle (source: www.piranha.de)

Festival traditioneller Musik 13. bis 19. November 2011



Ursprünglich gegründet wurde das "Festival Traditioneller Musik" vom "Internationalen Institut für traditionelle Musik", das 1963 durch Willy Brandt, gemeinsam mit Alain Danielou, Ravi Shankar sowie Yehudi Menuhin initiiert wurde.

Seit der Schließung des Instituts 1996 sind traditionelle musikalische Formen im Veranstaltungsbetrieb weitgehend creolen, weltmusikalischen Formen gewichen.

In diesem Jahr soll mit Konzerten und Workshops von in Berlin lebenden Künstlern und deren internationalen Gästen dem Publikum ein lebendiger Ausschnitt musikalischer Traditionen und Ausdrucksformen aus Algerien, Sibirien und Afghanistan vermittelt werden.

Die musikalische Weltkarte weist noch viele unbekannte Schätze aus. Einige davon werden am 13. und 19. November in der Kulturbrauerei gehoben.

De même, le passage de Musica Vitale à Creole montre d'un côté l'impact d'un discours globalisant relativisant l'importance des traditions. Mais du côté des acteurs impliqués dans les festivals, ce tournant ne va pas de soi. Parmi les candidats aux compétitions Creole, on trouvait en 2006 et l'on trouve toujours en 2012 des musiciens interprétant des répertoires dits « traditionnels », que les jurés jugent parfois bon de sélectionner pour les festivals et parfois même pour les prix régionaux. C'est que la frontière entre des musiques qui seraient créolisées et d'autres qui ne le seraient pas est bien difficile à tracer. Un musicien comme Daud Khan (Creole Rhénanie-Westphalie 2008), qui interprète des compositions de répertoires d'Afghanistan et d'Inde et est perçu par les spectateurs comme un représentant de musique traditionnelle est lui aussi le produit d'un processus de « créolisation »⁵²⁵. A l'inverse, une artiste comme Mariana Sadovska (chanteuse de l'ensemble Borderland, lauréate de la session Creole Rhénanie Westphalie 2006, cf. **DVD annexe**) dont les descriptifs mettent surtout en avant la dimension « expérimentale » ou « d'avant-garde » est fermement attachée aux traditions de son pays d'origine, l'Ukraine et n'oppose quant à elle pas la tradition et la création.

⁵²⁵ Voir sur le cas de Daud Khan le récit de la compétition Creole NRW 2008 au chapitre 6.

Collectage et création : Mariana Sadovska (Cologne)

Mariana Sadovska, chanteuse ukrainienne habitant aujourd'hui à Cologne, fait partie des quelques musiciens que j'ai suivis au delà de Creole dans d'autres festivals, concerts et projets auxquels elle a participé entre 2006 et 2011. Lauréate du prix Creole en Rhénanie-Westphalie en 2006 avec l'ensemble Borderland, je la retrouve à la finale de Creole en 2007 puis au festival de Rudolstadt (2 au 7 juillet 2007) dans lequel elle se produit avec deux ensembles (Borderland et Drevo) et où elle anime un atelier de chant rassemblant une soixantaine de festivaliers enthousiastes. L'entretien dont je reproduis ici quelques extraits a été réalisé le 6 juillet, dans l'après-midi qui a suivi cet atelier.



[Itinéraire]

Mariana Sadovska – Dans ma famille, on chantait, à l'église notamment. Je n'ai pas pensé au départ que j'en viendrais à chanter un jour sur scène. Ma passion, c'était surtout le théâtre. Et puis j'ai commencé à enregistrer des chants, sans vraiment penser à en faire quelque chose. Lorsque je me suis retrouvée au théâtre Gardzienice en Pologne, le metteur en scène [Włodzimierz Staniewski] m'a dit qu'il fallait que je travaille avec ma voix. J'avais une vingtaine d'années, à cet âge, ce que le maître dit, on le fait ! J'ai écouté beaucoup de choses, j'ai fait quelques essais toute seule. Un jour, j'ai montré cela à ma mère qui habitait alors aux Etats-Unis. Et elle a dit : « Organisons des concerts dans les églises ukrainiennes ». Nous l'avons fait, j'ai vu les réactions du public et je me suis dit : « Peut-être bien qu'il faut que je chante ». Cela a commencé ainsi. Par la suite, ma mère m'a aussi dit : « Tu es responsable de ton talent. Ce qui t'a été donné, tu ne peux pas le détruire ». Certes il s'agit de mon travail, mais à travers moi ce sont aussi d'autres choses qui passent, dont je suis responsable : ces chants, ces traditions.

TBL – Tu as aussi beaucoup voyagé ?

Mariana Sadovska – Oui, cela a eu une importance énorme. Lorsque j'étais en Ukraine, je ne pouvais pas voyager. Nous étions isolés. Et puis j'ai grandi avec l'idée que la musique ukrainienne était la plus belle du monde ! Ensuite, en Pologne, j'ai découvert des chants du monde entier : de Corse, de Bulgarie. Pour moi, ce qui comptait alors était de comprendre ce qu'il y a de particulier chez nous, mais cela m'a aussi fait prendre distance par rapport à ma culture d'origine. J'ai aussi toujours voulu voyager, c'est quelque chose que j'aime : être sur les routes. Et de plus en plus, j'ai commencé à m'intéresser à d'autres cultures et plus seulement à la culture ukrainienne. Ce qui m'intéressait par-dessus tout, c'était de découvrir tout ce que l'on peut faire avec la voix, tout ce que peut signifier la voix, comment elle est employée comme moyen de guérison par exemple. On est au XXI^{ème} siècle certes, mais les gens ont toujours une voix et il existe même des thérapies avec la voix. [...] Ensuite, tout en travaillant en Pologne, j'ai parcouru des villages en Ukraine : cette possibilité de se confronter à d'autres personnes, d'autres cultures, d'autres musiques, et aussi en même temps de se confronter à ma propre culture, c'est ce qui ma fait devenir ce que je suis aujourd'hui.

[Ethnographie ?]

TBL – Est-ce que tu décrirais ce que tu fais comme une forme d'ethnomusicologie ?

Mariana - Aux Etats-Unis, on m'a appelé ethnographe. Cela me gêne un peu parce que je connais certains ethnomusicologues, à Kiel par exemple, qui ont étudié et qui en savent beaucoup plus que moi. Je n'irais pas dire que « je suis ethnographe ». Je suis artiste avant tout, je fais des recherches ethnographiques mais je ne cherche pas à présenter ces répertoires de manière authentique, j'en fais autre chose. Les derniers mois, j'étais aux Etats-Unis parce que j'ai eu une bourse grâce au soutien d'un professeur d'origine ukrainienne qui m'a convaincue de réaliser une anthologie de chants dans la communauté immigrée ukrainienne. Au début je ne voulais pas, je lui ai dit que c'étaient à de vrais ethnographes de faire cela. Mais ensuite, je me suis dit que c'étaient des chants vivants et que les personnes que je vois en atelier par exemple veulent toujours apprendre de nouveaux chants. [...] Ce qu'il y a aussi, c'est que chaque fois que j'enregistre des personnes, je noue des liens personnels avec eux. Et c'est quelque chose que ne font pas les ethnologues il me semble...

TBL – Cela dépend !

Mariana – En tout cas en Ukraine. Mais des amis aux Etats-Unis qui font partie du mouvement de l'*ethnography* m'ont dit qu'il pouvait en être autrement : que l'on pouvait faire de l'ethnographie sans que cela soit simplement une documentation distante, froide. Alors maintenant il m'arrive de dire que je fais un travail ethnographique. Mais je ne suis pas ethnographe. C'est comme pour la composition : je compose mais je n'irais pas dire que je suis « compositrice » ! [...]

[L'interprétation : une recreation]

Si un chant m'émeut, il faut que je le chante. Je ne veux pas seulement l'illustrer, l'interpréter. Mais je veux plutôt le soumettre à mes auditeurs, comme une question. [...] De même lorsque je raconte les histoires, je propose un thème mais c'est aussi important de laisser un espace pour que les gens se construisent leur propre histoire. [...]

Je travaille beaucoup toute seule, les propositions viennent en général de moi. Mais cela ne m'intéresse pas du tout de dire aux autres musiciens : faites ainsi ! Lorsque je soumetts quelque chose, Jarry [Jarry Singla, pianiste de Borderland] repart chez lui pendant une ou deux semaines puis il revient avec des arrangements, qui me choquent parfois. Mais ce qui importe, c'est que son monde rencontre le mien. Alors les répétitions sont parfois difficiles... Bastian, le contrebassiste, est lui aussi compositeur. Pour le morceau *Midsummernight*, que nous avons enregistré avec d'autres musiciens à New York, il est arrivé un jour en disant : « J'ai un rythme qui me trotte dans la tête » (*elle chante l'ostinato qui se trouve au début du morceau*) [cf. **DVD annexe**]. [...]

[Un rituel ?]

Mariana – Il y a cinq ans, j'ai rencontré Viktoria Hannah [une chanteuse d'Israël, également programmée à Rudolstadt] pour la première fois. Et nous avons eu une discussion : elle me disait : « Quand je suis sur scène, je fais un rituel ». Moi, je lui ai dit que j'étais une artiste et qu'il ne s'agissait pas d'un rituel mais d'art. Mais plus je travaille, et plus je vois comment les gens réagissent à nos concerts, plus j'ai ce sentiment d'une responsabilité. Et maintenant, j'en ai encore parlé avec mes musiciens il y a deux jours, j'en arrive à dire que ce talent que nous avons, par la nature, par Dieu, c'est quelque chose comme une mission. Quelque chose que nous devons faire : comme des chamanes dans d'autres cultures. Il le faut, sinon la culture... C'est comme un drame : il s'agit d'émouvoir, de réveiller les consciences. [...] Bien sûr, cela sonne un peu pompeux de parler d'une « mission », de comparer les artistes à des chamanes, il faut être prudent en le disant...

Talia – Oui si tu dis cela à un journaliste, il mettra cela en gros titre : « Mariana Sadovska, une chamane moderne »...

Mariana – (*elle rit*) Oui, il y a déjà l'étiquette de « chant de sorcières » (*Hexengesang*) qui me colle à la peau, cela suffit !

Musiques d'ici et d'ailleurs : *Volksmusik*, folk et *Weltmusik*

*Wo sind eure Lieder,
eure alten Lieder ?
Fragen die aus andren Ländern
Wenn man um Kamine sitzt
[...]
Tot sind unsere Lieder,
unsere alten Lieder.
Lehrer haben sie zerbissen,
Kurzbehoste sie zerklampft,
Braune Horden totgeschrien,
Stiefel in den Dreck gestampft...*⁵²⁶

Franz Josef Degenhardt, « Die alten Lieder », 1967.

La chanson de Franz Josef Degenhardt évoque le malaise de la génération d'après 1945 face au répertoire musical populaire allemand hérité des collectes romantiques et de la *Jugendbewegung* du début du XX^{ème} siècle, qui est devenu après la première guerre mondiale un instrument de propagation de l'idéologie national-socialiste (voir notamment Probst-Effah 1996). Depuis cette époque, la *Volksmusik* est un genre réputé « disparu », « éteint », « dépassé ». La même chanson s'inscrit pourtant dans le contexte d'un vaste mouvement de redécouverte des « folklores » en Allemagne, porté par des chanteurs et collecteurs engagés qui se retrouvent à partir de 1964 sur les ruines du château de Waldeck pour le Festival de Burg Waldeck (en Rhénanie-Palatinat, près des frontières française et luxembourgeoise). A la même époque en RDA sont fondés des ateliers de chants comme l'*Oktoberklub* (un club du part communiste), d'où émergent des chansonniers (*Liedermacher*) comme Reinhold Andert, Kurt Demmler, Bettina Wegner, les membres de la Brigade Feuerstein ou des *Folkländer* (à Leipzig, cf. portrait d'Ulrich Doberenz en **annexe 3.2.5**), qui trouvent un point de rassemblement à partir de 1970 dans le Festival de la Chanson Politique de Berlin.

C'est ainsi qu'émerge le « *Deutschfolk* », un genre de chanson populaire qui se construit en opposition à la fois au *Volkslied* tel qu'il est pratiqué dans les associations d'anciens combattants et au genre à succès du *Schlager*. Les musiciens explorent les archives (*Volksliedarchiv* de Freiburg) et exhument, avec le concours d'ethnologues (*Volkskundler*) comme Wolfgang Steinitz (Berlin) ou Ernst Klusen (à Cologne) les répertoires des minorités et des classes défavorisées (chansons de journaliers, de travailleurs, de soldats, d'émigrés).

⁵²⁶ « Où sont nos chansons / nos vieilles chansons ? / Nous demandent les visiteurs d'autres pays / Le soir, au coin du feu [...] Elles sont mortes, nos chansons / nos vieilles chansons / Mises en miette par des maîtres d'école / Assassinées à la guitare par des garçons en culottes courtes / Hurlées à tue-tête par les hordes brunes / Piétinées dans la boue par les bottes des soldats »

Dans le Sud-Ouest de l'Allemagne où l'on parle le dialecte alémanique proche de l'alsacien, ce mouvement s'associe dans les années 1970 à une revendication régionaliste et à une protestation menée de part et d'autre de la frontière contre les projets de centrale nucléaire, qui prend notamment la forme de *Flugblattlieder* (des chansons diffusées sous la forme de tracts telles qu'il en existait à l'époque du romantisme politique). Cette époque voit aussi la « renaissance » des dialectes dans le cinéma, les pièces radiophoniques, la poésie et la chanson (illustré par le succès d'une chanson d'Erna Strube, le *Neckarbrücken Blues*). Progressivement se constitue un monde du folk avec ses journaux spécialisés (*Folker*), ses rubriques dédiées (par exemple à la radio WDR, où Jan Reichow entre en 1969 et où il devient en 1976 rédacteur en chef du secteur *Volksmusik*), ses associations de chant et de danse qui se sont fédérées au début des années 1990 dans l'organisation Pro Folk, qui édite tous les deux ans un annuaire rendant compte des activités des membres du réseau.

L'émergence du mouvement folk en Allemagne et l'histoire des festivals qui ont contribué à l'établir a été par la suite abondamment documentée par des brochures et des publications rédigées par les acteurs de ce mouvement et des chercheurs spécialistes de *Volkskunde* et de civilisation allemande⁵²⁷. Le point qui retient ici mon attention est l'alliance qui s'établit, à partir des années 1980 avec la catégorie de *Weltmusik* : par exemple dans le cadre du festival qui est aujourd'hui devenu le point de ralliement de la scène dite « Folk et Weltmusik », le TFF de Rudolstadt. Créé en 1955 sous l'intitulé de *Fest des deutschen Volkstanzen* (Fête des danses populaires d'Allemagne), ce festival visait initialement à promouvoir une culture populaire allemande face aux ravages de l'« inculture américaine », dans une optique en accord avec le pouvoir en place. Dans les deux décennies suivantes, il s'ouvre aux folklores d'Europe de l'Est et d'autres pays socialistes et devient un point de ralliement d'une jeunesse contestataire. Après la réunification, des musiciens d'Allemagne de l'Est et d'Ouest saisissent l'opportunité que leur offre la mairie de Rudolstadt en reprenant l'organisation du festival dont ils modifient l'intitulé (Tanz & Folk Fest puis, à partir de 2005, TFF) et en accordant une place croissante aux musiques d'ailleurs. En 1992 est créé un *Folkförderpreis*, qui sera remplacé en 2002 par les prix Ruth (*Globale Ruth, Deutsche Ruth, EhrenRuth* et *Newcomer Ruth* – ce dernier étant supprimé en 2006) qui récompensent des musiciens et experts de *Weltmusik* vivant en Allemagne. Le festival attire une public toujours plus nombreux (il y avait environ 90 000 spectateurs en 2011), qui le rend aujourd'hui indépendant des subventions de la ville et du *Land*.

⁵²⁷ Voir les publications éditées dans l'annuaire Pro Folk (dont Bott, Hans-Jürgen, « Folkmusik und Volksmusik », in : *Das Profolk Adressbuch 2003/2004*, Hrsg. : Profolk, e.V. , Moers 2003), la brochure *Rote Lieder. Festival des politischen liedes Berlin/DDR 1970-1990* (Kirchenwitz 2011), les publications d'Ernst Klusen, Lutz Kirchenwitz, Gisela Probst-Effah, Jean Moutier (cf. biblio).

Tout comme le TFF, d'autres organisations considèrent désormais le « Folk et la Weltmusik » comme deux genres indissociables : la fédération Pro Folk (« *Verband für Lied, Folk und Weltmusik in Deutschland* »), le journal *Folker!* (« *Zeitschrift für Lied, Folk und Weltmusik* »), le département *Volksmusik* de la radio WDR. Cette combinaison se fonde sur des notions et valeurs communes associées aux genres *Folk* et *Weltmusik* : l'importance accordée aux « racines » (certains préférant pour cela parler de « *Roots-Musik* »), à l'« honnêteté » des interprètes et à la « proximité » entre musiciens et auditeurs, le choix de lieux « intimes » et la préférence accordées aux musiques « acoustiques » :

Un chant ou une improvisation apparaîtra authentique à ces musiciens et auditeurs s'il rend compte de la forme et de la structure d'un certain style et si l'interprète partage aussi un mode de vie qui est associé à ce style [...]

Que vous appeliez cela Folk ou Weltmusik, la beauté de certaines musiques, dont la musique acoustique, tient à son caractère éphémère. Cette musique est éphémère et pour cela même actuelle. Elle est ancrée dans un ici et maintenant, et ne sera jamais jouée de la même manière... (Nick Naffin, « Über Folk- und Weltmusik »⁵²⁸)

Ce monde se construit en opposition assumée aux tendances actuelles de la musique (que l'on désigne en Allemagne par le terme anglais de « *Trends* »). Il se définit comme un monde minoritaire par opposition au champ de la musique dite *mainstream* :

La scène Folk et Weltmusik met clairement en avant une colonté de se dissocier de l'évolution du reste du monde de la musique et elle assume les effets de cette distanciation, notamment la difficulté à atteindre les médias. (Hövelmann 2006, p. 7)

D'où le paradoxe qu'Anja Hövelmann, une jeune chercheuse et musicienne de Leipzig, a choisi d'interroger dans son mémoire de master⁵²⁹ : ce genre qui se définit pour ses acteurs par sa visée « non commerciale » peut-il subsister sans que ceux-ci mettent en oeuvre des stratégies de marketing ? Le terme même de « marketing » suscite la méfiance des musiciens de ce milieu. Mais il est possible selon elle de définir un mode de « représentation adapté à la spécificité d'un groupe » et aux attentes spécifiques d'un public (*ibid*, p. 16) sans céder au diktat des médias, des modes (*Trends*) et des statistiques. Tout dépend comment on définit le marketing : « un musicien n'est pas nécessairement une victime du marché. C'est à lui de décoder s'il veut faire de la commercialisation de sa musique un outil ou un but en soi » (Robert Lyng, *Die Praxis im Musikbusiness*, cité p. 9). Cette thèse développée dans la « partie théorique » du mémoire est suivie d'une seconde partie empirique exposant les résultats d'une enquête qu'elle a réalisée auprès des organisateurs de festivals qu'elle a identifiés comme des

⁵²⁸ Source : www.suedlichtfestival.de./index.php?id=60. Cité d'après Hövelmann 2006, p. 5.

⁵²⁹ *Kunst ohne Kommerz? Über ein undenkbarer Fall in der Erlebnisgesellschaft*, mémoire de master, Université de Leipzig, 2006 (mémoire non publié). Je remercie Anja Hövelmann de m'avoir envoyé ce travail.

festivals de « Folk et Weltmusik » d'Allemagne, qui vise à déterminer leurs critères de sélection et à développer une stratégie de marketing adaptée à ces critères (cf. extraits de cette enquête en **annexe 4.4**). Après ce mémoire, Anja Hövelmann se consacre à plein temps à son activité au sein du label Löwenzahn Verlag puis elle fonde avec Franziska Weyrich (la fille d'Ulrich Doberenz) l'agence La Viola qui prendra en charge l'organisation du festival Creole Mitteldeutschland à partir de 2008 puis de la rencontre c/bra (Creole Branchentreff) en 2011. Si je m'arrête ici sur le cas d'Anja Hövelmann, c'est parce qu'il peut être rapproché de celui d'autres jeunes médiateurs engagés dans les festivals Creole comme Darek Roncoszek (à Cologne) et Basti Hofmann (à Berlin puis Hanovre) qui ont tous en commun d'avoir achevé leur formation à l'université peu de temps avant le début de Creole et qui combinent (tout comme la génération des « anciens » du *Trägerkreis*) plusieurs activités en tant qu'organisateur, musiciens, producteurs. Leur approche des « relations publiques » est différente de celle d'agences spécialisées dans la communication sur des événements culturels (comme PR Netzwerk, l'agence d'Anette Schäfer) en ce sens qu'elle se fonde sur la prise en compte du fait qu'il existe un monde du Folk et de la Weltmusik uni autour de valeurs partagées et dont la visibilité réduite ne constitue pas nécessairement un symptôme d'échec.

Un prix de musiques du monde ?

Le rapport du monde « folk et *Weltmusik* » au commerce a eu des répercussions sur l'organisation des prix et des rétributions. Les prix Ruth ne sont pas dotés financièrement mais ils consistent en une invitation à se produire au festival TFF Rudolstadt : qui est vue dans le milieu comme une opportunité de se présenter devant un large public et d'atteindre ainsi une « résonance susceptible de susciter chez les spectateurs une reconnaissance et une fidélité durables » (Hövelmann, p. 7). Pour les organisateurs, il importe de distinguer ces prix d'une compétition : les lauréats ne se portent pas candidats mais ils sont nommés par des comités formés par les représentants de trois institutions, la radio MDR (Radio Centre – Allemagne), le TFF Rudolstadt et la fédération pro Folk (remplacée après 2006 par le Trägerkreis Creole). Ces comités se réunissent de manière indépendante pour proposer de lauréats, qui sont ensuite élus par un jury. En revanche, l'idée d'une « compétition » suscite plutôt la méfiance : « les *Weltmusiker* ne font pas de compétition », me disait Franziska Weyrich lors de notre premier entretien à Leipzig (cf. *supra* chap.2) et un certain nombre de musiciens que j'ai interrogés ont en effet souligné en entretien que « d'ordinaire ils ne faisaient pas de compétition » ou « qu'ils n'aimaient pas les compétitions » (ce qui ne les a

pas empêchés de se porter candidats, pour diverses raisons, cf. *infra* chap.5). Lorsque Creole est organisé pour la première fois en 2006/2007, les membres du *Trägerkreis* doivent donc justifier l'organisation de cette compétition à l'aune de cet autre prix qui existe déjà, les prix Ruth. Ils diffusent en mai 2006 un communiqué de presse explicitant les différences entre ces deux distinctions. Cette clarification n'empêche pourtant pas que surgissent certaines ambiguïtés : comme cette idée que Creole serait un prix pour les « *Newcomer* » remplaçant le prix « *Ruth Newcomer* », propagée par Christian Rath dans le journal *Folker!* qui s'appuie sur des déclarations contradictoires faites par les organisateurs mais qui a ensuite été démentie dans les annonces et articles ultérieurs⁵³⁰ :

Les lauréats du Ruth sont élus par un jury formés d'artistes renommés. Creole est en revanche une compétition pour laquelle les artistes décident eux-mêmes de participer ou non. Les vieux maîtres comme Konstantin Wecker ou Rüdiger Oppermann, lauréats du prix Ruth en 2006, ne vont certainement pas prendre part à de tels concours (*Leistungsschauen*). EN ce sens, la compétition Creole offre surtout une chance à des groupes nouveaux (*Newcomer*) de se faire connaître. A cela s'ajoute que les 21 lauréats des différentes régions n'auront pas le droit de concourir aux sessions suivantes, ce qui va forcément contribuer à faire émerger de nouveaux groupes à chaque compétition.

Pour Uli Doberenz, il est donc probable que Creole devienne une compétition pour de nouveaux groupes. Par conséquent, il n'y aura plus que deux prix pour les musiciens à Rudolstadt : Globale Ruth et Deutsche Ruth – le prix « *Newcomer Ruth* » a été supprimé. C'est aussi une réaction aux critiques selon lesquelles ce prix ne récompensait depuis quelques années que des nouveaux projets de musiciens déjà établis, alors que les jeunes n'avaient que peu de chances d'être nominés (voir sur ce point le *Folker!* 06/2005). Selon Doberenz, Creole prendra donc la relève pour la découverte de nouveaux groupes.

Mais selon Birgit Ellinghaus, qui organise la session rhénane, Creole n'est pas une compétition pour les jeunes (*Nachwuchswettbewerb*) : « Nous voulons que les meilleurs artistes de Weltmusik participent à Creole pour vraiment montrer au public le potentiel encore trop peu connu de cette musique ». Et en effet, il serait bien plus difficile de convaincre les médias et les sponsors d'accorder un soutien à creole si la compétition se concentre exclusivement sur les *Newcomer*. Là-dessus, il va y avoir encore de longues discussions... (Christian Rath, « Weltmusik als Wettbewerb. Creole : neun regionale Ausscheidungen und ein bundesweites Finale » *Folker!* 5/06, p. 34-35)

L'ambiguïté tient notamment à la polysémie du terme « *Newcomer* » : qui peut se comprendre comme désignant des ensembles non connus du public, des ensembles formés de jeunes musiciens assurant la relève (au sens du terme allemand *der Nachwuchs*), dont on supposera éventuellement qu'ils sont moins expérimentés que les « vieux maîtres », ou encore comme des ensembles établis présentant un nouveau projet. Par la suite, les membres du

⁵³⁰ Voir par ex. la présentation du Creole Mitteldeutschland 2007 faite sur le site internet en annexe 2.3.1 et l'article « Keine blutjungen Newcomer » (*Leipziger Zeitung*, janvier 2007) en annexe 2.3.2.

Trägerkreis conviennent de récuser l'appellation de « *Newcomer-Preis* » pour Creole et de mettre en avant (comme le fait ici Birgit Ellinghaus) la qualité des musiciens, sans évoquer le facteur générationnel – même si celui-ci continue de constituer un critère inofficiel, pris en compte par les membres des jurys si l'on compare les résultats des prix Ruth et Creole depuis 2006, il apparaît que les seconds récompensent des musiciens plus jeunes que les prix Ruth.

Trois ans plus tard, à l'occasion de la seconde finale de Creole en 2009, un débat est organisé par le journal *Folker!* sur la question de l'utilité des prix de musiques du monde [cf. **annexe 4.5**]. Andreas Freudenberg répond aux questions du modérateur Christian Rath (Folker) qui lui demande de justifier à nouveau l'organisation d'un nouveau prix, sous la forme d'une compétition :

Christian Rath - Pourquoi fallait-il organiser un nouveau prix alors qu'il y avait déjà le prix Ruth ? Et quelle est la différence ?

Andreas Freudenberg – Lorsque nous avons initié Musica Vitale, nous avons l'impression, même s'il existait déjà un *Folkförderpreis*, que ce qui se passait ici à Berlin sur le plan musical n'était pas du tout visible pour le public. Nous voulions générer une attention particulière, pas seulement des médias mais une attention politique (*eine politische Aufmerksamkeit*) et une attention de la part des organisateurs de concerts et festivals. Il était important pour nous à l'époque, et cela l'est toujours dans le cadre de Creole, d'opter pour une structure inclusive sous la forme d'une compétition qui ne distingue pas entre les personnes d'ici et d'ailleurs, entre des étrangers et des non-étrangers, des migrants ou non-migrants, mais qui rende compte plus largement de l'évolution de la musique dans le contexte de la globalisation. [...] (« *Weltmusikpreise hinterfragt* », *Folker-Gespräch*, cf. retranscription complète en annexe 4.5)

Dans la suite de ce débat auquel participent également la chanteuse Urna Chahar-Tugchi, Thomas Gross (critique spécialiste de *pop* à la TAZ puis au journal *Die Zeit*) resurgissent les problèmes évoqués de manière récurrente par les acteurs de la *Weltmusik* : le manque de visibilité du genre (Thomas Gross, qui n'a jamais entendu parler des prix Ruth, évoque le « problème de communication de la scène *Weltmusik* »), la difficulté à comparer (Andreas Freudenberg expose à travers quelques anecdotes la « part d'ombre des jurys »), l'histoire de la catégorie de *Weltmusik* et l'acte de naissance de la réunion de 1987, l'émergence récente de sonorités dites « globales » remettant en question l'opposition entre la niche *Weltmusik* et la musique *pop mainstream*, le problème que posent les notions de « racines » et d'authenticité (Andreas Freudenberg), l'inquiétude face au recul des « musiques acoustiques » et l'inconfort lié au volume des concerts (Urna Chahar-Tugchi). Des personnes de la salle, des professionnels du monde de la musique pour la plupart de Berlin, prennent la parole. Johannes Theurer (World Music Charts/Funkhaus Europa) crie (une fois de plus) au scandale :

Johannes Theurer – D'un côté, j'apprécie l'atmosphère très amicale qui règne dans cette discussion mais d'un autre côté, je la trouve complètement déplacée. Nous parlons ici d'un prix de *Weltmusik* ! Or la *Weltmusik*, de manière générale n'est pas un style, il n'y a pas de public unifié. Je me suis souvent retrouvé dans des jurys, pas seulement à Berlin, et ce sont des situations où l'on voit surgir des problèmes tels que : « ces musiciens gitans de Roumanie jouent aujourd'hui comme ils jouaient hier, ils ne lisent même pas la musique ! ». Et avec ta permission, Andreas, ce que tu évoques n'est absolument pas présent. Ce n'est pas un beau mix allemand où tous se retrouvent pour faire la fête. On se voit forcé de monter une tradition contre l'autre : les Maldives contre l'Irlande. Ce n'est pas normal et c'est même franchement rude ! Ce sont des situations vraiment désagréables [...] Et puis, si l'on regarde les descriptifs des participants, il y a vraiment quelque chose qui ne va pas, on ne peut pas dire : « ceci est de la *Weltmusik* ». En quoi ont-ils quelque chose de la *Weltmusik* à part que c'est une musique teintée d'une empreinte vaguement étrangère, je dirais stigmatisante – je trouve qu'il y a là une forme de racisme latent ! Même si cela n'est pas dit explicitement et qu'on ne le voit pas au premier abord. Nous avons souvent eu cette discussion avec Andreas, notamment à propos du Carnaval des Cultures : on fait comme si ces personnes avaient toutes quelque chose en commun alors que ce n'est pas le cas puisqu'elles viennent de différentes cultures. Je trouve tout ceci toujours très problématique !

Thomas Gross – Il me semble que tu confonds l'évaluation d'une prestation musicale avec l'évaluation d'une culture [...]

Johannes Theurer – La situation est la suivante : il y a des traditions qui présentent un haut degré de virtuosité, d'autres qui sont orientées vers la danse. Tu as par exemple une fanfare de mariage contre Wu Wei. Que veux-tu faire ? La fanfare ne sera jamais aussi bonne que Wu Wei avec son orgue à bouche ! Pour cela, je trouve certes que Creole est un projet intéressant pour les musiciens, notamment parce qu'ils les forcent à réfléchir sur leur pratique. C'est très bien pour le marketing. Mais si l'on se penche sur le principe de compétition, on se trouve devant un abîme que l'on devrait encore un peu sonder parce que ce que l'on y trouve n'est pas joli...

Christian Rath – Si je ne me trompe pas, Johannes Theurer est aussi le faiseur des World Music Charts... N'est-ce pas quelque chose d'un peu comparable ?

Johannes Theurer – C'est vite dit. Nous ne devons pas décider nous-mêmes. Nous reprenons seulement ce que les personnes de 24 Etats européens écoutent. Il y a en tout 47 personnes qui me communiquent ce qu'ils diffusent dans leurs émissions (des émissions dédiées aux musiques du monde). Ils établissent chacun une liste des morceaux qu'ils diffusent le plus et je définis à partir de cela une liste mensuelle qui est ensuite publiée et diffusée. Personne ne décide que ceci est ou n'est pas de la *Weltmusik*. Mais cela permet de produire une moyenne européenne de ce que les personnes tiennent pour de la *Weltmusik*. Bref, ce n'est pas moi qui ai le mauvais rôle ! (*éclat de rire général dans le public et parmi les intervenants*).

Le débat se cristallise ensuite à nouveau autour de la question de la sonorisation et de la dimension « acoustique » de la musique, le manque de clarté des objectifs de Creole (« Que voulons-nous promouvoir ? », demande Maik Wolter), le problème des critères d'appréciation, les modalités de financement des festivals – et ainsi de suite, puisque les

questions qui surgissent dans ce débat (et dans d'autres, cf. **annexes 6.2, 6.3, 7.4**) ne sont pas nouvelles mais constituent, comme le soulignent à plusieurs reprises le modérateur et les intervenants, de « vieux débats » sur lesquels s'opposent depuis plusieurs décennies les acteurs du marché de la *world music*, ceux du secteur de l'interculture et de la socio-culture, les chercheurs ethnologues et ethnomusicologues, les musiciens du mouvement *folk*, les journalistes et critiques spécialistes de musique, les représentants des institutions légitimes (conservatoires, philharmonies, etc.) et tous ceux qui ont contribué à établir des versions plurielles de la *Weltmusik* en Allemagne.

La question de la *Weltmusik* telle que j'ai développée dans ce chapitre ne peut donc pas être réduite à un défaut originel ou à un récit univoque. Elle recouvre de multiples questionnements qui ne sont pas spécifiques au genre *Weltmusik* ni même au monde de la musique mais touchent aussi plus largement à la manière dont la société allemande envisage les relations entre musique, politique, économie, cultures ainsi que son rapport au passé. Les problèmes auxquels j'ai porté mon attention dans ce chapitre ne forment qu'une partie de cet arrière-plan : loin de viser l'exhaustivité, il s'agissait ici de rendre compte de certaines tensions persistantes, formulées bien souvent à travers des couples d'oppositions polaires – nous / les autres, ésotérisme / science, savant / populaire, tradition / création – qui, tout problématiques et polysémiques qu'ils soient, forment une grille de lecture familière du monde. Ces oppositions, avec d'autres ambiguïtés ou tensions que nous verrons émerger dans les chapitres à venir (la *Weltmusik* est-elle un genre spécifique ou couvre-t-elle toute la musique ? Faut-il opposer interculture et culture ? Faut-il choisir entre les musiques sérieuses et le divertissement ?) expliquent les difficultés qu'ont les acteurs de ce monde à s'associer de manière durable, en dépit des appels répétés à la solidarité et à l'union – comme celui de Bernhard Hanneken lors du Creole Branchentreff (mai 2011, Berlin) :

Comment bâtir un lobby si nous passons notre temps à nous diviser parce que personne, ou presque, ne veut être associé à la catégorie *Weltmusik* ?

Un jour, j'ai eu ce rêve. Je me suis imaginé que l'on pourrait faire de la *Weltmusik* un concept fédérateur, tout comme le jazz : dans lequel on trouve aussi toutes sortes de style, du *ragtime* au *free jazz*. La catégorie de *Weltmusik* pourrait de même englober la pop et l'*ethno-beat*, la musique ancienne extra-occidentale (ainsi qu'on appelait dans les années 1970 et 80 la musique traditionnelle – notamment classique – d'Asie et d'Afrique), la musique ethnique au sens strict, le folk, la musique *roots* et plein d'autres appellations et variantes. [...] Parce que là aussi, nous pouvons dire : « Vive la diversité ! » Nous pourrions tous en profiter et ainsi défendre cette musique de manière plus offensive et volontaire.

Il y a quelques années, Christoph Borkowsky m'a dit : Bernhard, toi et moi, nous n'habitons pas sur la même planète. Tant que nous sommes d'accord pour dire que nous habitons tous les deux dans un même système solaire appelé *Weltmusik*, je n'ai rien à objecter. (Bernhard Hanneken, « La *Weltmusik* : un genre risible ? », cf. **annexe 4.7**)

Cet appel à l'union et ce clin d'œil à son adversaire d'hier (qui n'était pas présent lors de cette conférence) ne résorbe pas les dissensions qui opposent les multiples secteurs composant le monde de la *Weltmusik* et que nous allons retrouver dans les débats des musiciens, des organisateurs, des jurés et des spectateurs des compétitions Creole. J'en reviens donc à ce cas pour à présent décrire étape par étape la manière dont se fabrique un festival de musiques de monde.

COMME ON ENTRE EN COMPETITION

SINGULOTRON – Faisons donc du mot « musique » un terme générique, un invariant. Promenons cet invariant sur la surface du globe, à la manière d'un aimant. Que voyons-nous alors ? Ce qui se passe est magique. L'aimant attire à lui l'ensemble des conduites sociales dans lesquelles, de par le monde, « de la musique » est produite. [...]

PLURALIBUS - A vrai dire votre aimant m'embarrasse. Comment pouvez-vous rendre compte du fait, massif, de la pluralité culturelle des populations humaines à partir d'un invariant que vous bricolez vous-même ? [...] Votre aimant n'est qu'un artefact, un instrument de conquête élaboré afin de capturer les musiques du monde et de les annexer pour en faire une collection d'objets dévitalisés.

SINGULOTRON – Vous vous emportez !

Denis Laborde, Les musiques à l'école, p. 15-16.

La première étape de la compétition consiste en un appel à candidatures qui organise la rencontre entre le monde des médiateurs et celui des musiciens. Cette rencontre advient en plusieurs étapes : la rédaction et la publication d'un avis de concours (*Ausschreibung*) par les organisateurs de la compétition, une prospection collective à laquelle s'associent (outre les organisateurs) divers experts explorant la « scène » locale, la constitution de dossiers de candidature par les musiciens ou leurs intermédiaires – dossiers sur la base desquels seront ensuite effectuées les pré-sélections. Au terme de cette série d'actions, les organisateurs de chaque session régionale de la compétition peuvent constituer un programme de festival qui se présente comme un miroir de la scène locale : présentant les « musiques du monde de Rhénanie-Westphalie », de « Berlin et du Brandebourg » etc.

Pour décrire cette série d'actions, il est impossible de s'en tenir aux catégories de l'intitulé (option sémiologique) ou aux intentions exprimées par les organisateurs (option intentionnaliste). Je porte donc ici mon attention au *procedere* : à la manière dont se déroule l'appel à candidatures en tenant compte de sa temporalité, de la pluralité des acteurs impliqués (les « programmeurs » n'agissent pas seuls), des décrochages en terme de rôles et de régimes d'action et des incertitudes qui surgissent à chaque étape de cette enquête collective. Toutes ces composantes font partie intégrante de ce que j'appelle ici le dispositif⁵³¹ de l'appel à candidatures : soit un ensemble composite d'éléments discursifs (l'intitulé, l'avis de concours, les formulaires de candidature, les descriptifs des groupes etc.) et non discursifs (des institutions, des habitudes intériorisées, des conventions implicites, des bases de données, des supports sonores et audio-visuels etc.) qui contribuent à définir progressivement un périmètre de la compétition.

Ce dispositif n'a pas été inventé pour l'occasion mais il est hérité et réadapté de compétitions plus anciennes (*Musica Vitale* et d'autres, avant celle-ci), ce qui le rend irréductible à une dimension intentionnelle et suppose aussi qu'il puisse être réagencé et réajusté en fonction des effets générés par son fonctionnement (Foucault 1994)⁵³². Il agit en

⁵³¹ Sur les usages de cette notion en sociologie, voir le numéro 11 de la revue *Terrains et réseaux* (Beuscart / Peerbaye 2006). Ces usages trouvent notamment leur origine dans la mobilisation qu'en a faite Michel Foucault : qui définit le dispositif comme un réseau que l'on peut tracer entre les différents éléments d'« un ensemble résolument hétérogène, comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques, bref : du dit, aussi bien que du non-dit » (Foucault 1994, p. 299).

⁵³² Entre 2006 et 2011, les « règles du jeu » de la compétition Creole ont été modifiées (cf. *supra*, chap. 3) de même que les stratégies de prospection ont été réajustées en fonction des effets générés par les appels à candidature précédents. Comme il était apparu lors de la finale du premier cycle Creole que les musiciens turcs

partie comme un mécanisme reposant sur des normes et des cadres institués mais inclut aussi un principe d'indétermination⁵³³. Enfin, il s'interpose entre plusieurs instances (organisateur, candidats, jurés) qu'il met en relation selon un mode particulier. Il y a ici non pas une relation univoque – comme dans la « collection » d'objets que l'on réunit pour soi⁵³⁴ – mais un ordre multipolaire incluant des relations réciproques (quoique non symétriques) : il y a un appel et il y a des personnes qui y répondent. Il y a des candidats et des personnes qui en jugent. Selon la position qu'elles occupent dans le système de compétition, ces personnes n'entretiennent pas le même rapport aux catégories et ne forment pas les mêmes attentes. Par là même, le dispositif de compétition génère aussi des appropriations multiples et des malentendus qui participent du fonctionnement de ce système de relations.

J'examine ici les différentes ressources mobilisées dans cet appel à candidatures en me penchant d'abord sur l'avis de concours et la manière dont il définit un périmètre d'attentes. Puis je me penche sur la dynamique de prospection de la « scène » et sur la manière dont les experts mobilisés dans cette enquête ont identifié des candidats potentiels. Je tente alors de dégager certains principes de récurrence à partir des résultats d'une enquête menée sur les candidats de la compétition rhénane et sur les finalistes de la compétition Creole 2007. Pour comprendre comment le système de compétition rencontre l'investissement singulier des candidats, il me faut ensuite adopter une autre perspective et partir de l'examen de parcours singuliers : comment certains musiciens en sont-ils venus à se porter candidats et comment se positionnent-ils par rapport à la catégorie de *Weltmusik* ? Pour finir, je me penche sur le détail d'un dossier afin de faire apparaître certains des cadres et certaines des normes structurant la mise en contact entre les candidats et les jurés.

L'avis de concours

L'appel à candidatures, c'est d'abord un texte : l'avis de concours, que l'on appelle en allemand *Ausschreibung*. Des versions courtes de cet avis ont été diffusées à partir de janvier

étaient « absents », les organisateurs se sont par exemple mis en quête pour les cycles suivants de groupes intégrant des musiciens turcs. De même, certains candidats ont aussi révisé leurs stratégies de candidature en fonction de ce qu'ils ont découvert pendant le premier cycle de compétition.

⁵³³ Comme le soulignent J-S. Beuscart et Ashveen Peerbaye dans leur introduction (*ibid*), les usages récents de la notion de dispositif ont tendu à mettre en avant ce principe d'indétermination, notamment dans les recherches menées dans le cadre du Centre de Sociologie de l'Innovation (Madeleine Akrich, Michel Callon, Antoine Hennion, Bruno Latour, cf. biblio).

⁵³⁴ Certaines études tendent à réduire les festivals et d'autres dispositifs événementiels (expositions) à des « collections » au sens de James Clifford (Clifford 1998) : soit des entreprises d'appropriation des cultures des autres par un sujet occidental animé par un désir de possession. Il ne s'agit pas ici de nier la prégnance de relations de pouvoir mais de comprendre comment les cadres politiques s'articulent avec l'engagement des organisateurs qui font quant à eux état de raisons d'agir très éloignées de ce désir de pouvoir que les anthropologues post-culturalistes attribuent aux « collectionneurs ».

2006 dans la presse écrite et sur internet. La version complète (celle que je traduis et commente ici) comporte trois pages d'explications sur le déroulement de la compétition et sept pages de formulaires à remplir par les candidats⁵³⁵. Dans l'histoire du collectif Creole, on se souvient (cf. *supra* chap. 3) que ce document a constitué le premier document contractant pour tous les organisateurs des sessions régionales. Avant même de légiférer sur la forme de leur collectif, il leur fallait définir des « standards » : des procédures, des critères d'évaluation et des conditions de participation qui se devaient d'être identiques d'une région à l'autre pour qu'il puisse s'agir d'une seule et même compétition. C'est l'enjeu de l'avis de concours. Voici donc comment se présente ce document dans les différentes régions où ont lieu les sélections pour la compétition Creole 2006/2007.

L'introduction définit un horizon d'attente général de la compétition en trois temps : l'objectif poursuivi par les organisateurs (« promouvoir la scène actuelle des musiques du monde »), le contexte dans lequel s'inscrit cet événement (« En Allemagne comme partout en Europe... ») et les destinataires visés (« tous les groupes qui se consacrent... »). Le terme *Weltmusik*, mentionné à la première ligne, est un des premiers éléments contribuant à circonscrire un périmètre. Mais il n'est plus repris par la suite (sauf pour l'intitulé). A partir de la ligne 2, il est simplement question de « musique ». Le domaine des musiques attendues n'est pas spécifié en termes de catégories nominales mais à travers des notions dérivées de verbes, évoquant des processus de mise en contact et de dépassement des frontières (« *Verknüpfung* », « *Grenzüberschreitung* »). Or, pour repérer ces processus, il faut bien supposer qu'il existe des différences, qui sont ici ordonnées de la manière suivante : « d'un côté des styles de musiques traditionnelles de diverses cultures, de l'autre la musique pop, le jazz, la *Neue Musik* ». Cette dichotomie rappelle à première vue le partage entre les musiques des « autres » et celles d'Occident. Mais ce critère est révoqué à la fin de l'introduction (où il est dit que l'on « renonce à séparer ceux qui travaillent à partir de cultures musicales européennes ou extra-européennes »). Il faut donc ici plutôt comprendre ce partage comme une opposition entre des « cultures » localisables (qu'elles soient d'ici ou d'ailleurs) et des genres réputés « globaux » : la « musique pop », le « jazz », la « *Neue Musik* ».

⁵³⁵ Je me centre ici sur les trois premières pages, qui explicitent le règlement de la compétition, et réserve l'analyse du formulaire et des pièces des dossiers à une section suivante de ce chapitre.

Déclaration de participation à la compétition

Creole. Preis für Weltmusik aus ...

A travers le prix creole⁵³⁶, le collectif des organisateurs entend promouvoir la scène actuelle des musiques du monde en Allemagne de manière durable. En Allemagne comme partout en Europe, des connexions passionnantes émergent constamment entre d'un côté les styles de musiques traditionnelles de diverses cultures, de l'autre la musique pop, le jazz ou de la musique contemporaine.

La compétition s'adresse à tous les groupes qui se consacrent dans leur musique à la rencontre interculturelle, au dépassement des frontières et aux liaisons transculturelles. Par là même, elle renonce sciemment à séparer ceux qui travaillent à partir de cultures musicales européennes ou extra-européennes.

Conditions de participation

Participants

- la compétition s'adresse sans distinction d'âge à tous les ensembles et groupes de musique qui se produisent dans une formation stable. Les musiciens doivent disposer d'expériences de concert adéquates.

Les critères d'admissibilité pour le prix *creole – Preis für Weltmusik aus ...* sont les suivants:

- les musiciens des groupes candidats doivent majoritairement résider dans la région.
- leur musique doit s'inscrire dans le domaine de la musique populaire définie au sens large (*im weit gefassten Bereich populärer Musik*)
- il faut que les candidats se confrontent de manière visible et explicite (*erkennbar und benennbar*) à une ou plusieurs cultures musicales, régionales ou ethniques.

Critères éliminatoires

Sont exclus de la participation au prix *creole – Preis für Weltmusik aus ...*

- les solistes, les *big bands*, les chœurs
- les ensembles qui se considèrent comme relevant exclusivement de la musique classique, soit de la musique sérieuse (*E-Musik*) européenne ou extra-européenne
- les ensembles travaillant dans le style de la musique populaire occidentale ou de la musique sérieuse contemporaine sans lien avec des éléments particuliers (instruments, rythmes, sonorités, techniques vocales ou instrumentales) de certaines cultures musicales régionales ou ethniques.

Critères d'évaluation

La prestation artistique des participants est évaluée selon les critères suivants :

- conception musicale (composition, arrangements, maîtrise stylistique [*Stilsicherheit*])
- créativité musicale ou originalité
- qualité de la mise en œuvre musicale : virtuosité des musiciens, équilibre de la formation
- dramaturgie, variété du répertoire
- charisme des musiciens et du groupe, qualité de la performance, aspect extérieur (*Erscheinungsbild*).

Un critère déterminant pour les sélections est que les ensembles laissent espérer, par les documents sonores qu'ils soumettent ou par leur réputation régionale, des prestations professionnelles et des concerts de bonne qualité.

Pour les présélections, le comité se fonde sur sa propre connaissance de la scène ainsi que sur les documents sonores (CD) et les pièces des dossiers de candidature.

Lorsque la qualité est comparable, la diversité du paysage musical de la région constitue un facteur pris en compte par les jurés dans leurs sélections pour les concerts publics de la compétition.

Composition du dossier

Les candidats doivent fournir les pièces suivantes :

- un document sonore (CD de démo avec au moins 4 titres, durée minimale : 15 min)

⁵³⁶ Dans l'intitulé du document, Creole est écrit avec majuscule puis il est orthographié avec minuscule.

- des photos actuelles (sous format Print ou jpg)
 - un court descriptif du groupe et des interprètes (nom, âge, instrument, formation musiclae, projets anciens, groupes)
 - liste des instruments
 - listes des dates de concerts
 - fiche technique (technical rider)
 - des explications sur le concept musical (description de la musique, texte promotionnel du groupe)
- Les documents sonores doivent présenter les caractéristiques essentielles des traditions musicales mobilisées par les candidats dans leur musique et refléter le répertoire ainsi que la composition personnelle et instrumentale du groupe de manière adéquate. La formation que l'on entend sur le CD doit correspondre à celle qui sera présente pour une performance live lors de la compétition.

Déroulement de la compétition

Premier tour : la présélection régionale

Les candidats envoient au bureau régional de la compétition leur dossier avant la date X. Un comité de sélection désigné pour le prix régional évalue ces dossiers et effectue sur cette base une sélection des candidats qui seront présentés lors des x [deux ou trois] soirées de concerts [*Sont repris ici les trois paragraphes sur les critères d'évaluation* : « Un critère déterminant... concerts publics de la compétition »].

Les organisateurs nomment les x (2 ou 3) membres de ce comité de présélection, parmi lesquels une personnalité qui préside également le jury de la compétition publique. Ils choisissent pour cela des personnes compétentes, qui connaissent bien la scène musicale régionale.

Deuxième tour : sélection des lauréats régionaux

Les candidats choisis se produisent pendant 20 minutes devant un public intéressé et un jury formé par des experts renommés venant de différentes régions d'Allemagne. Pour choisir les lauréats régionaux, ces jurés se fondent sur la prestation musicale présentée dans le cadre des concerts de la compétition publique.

Pour effectuer cette sélection, les organisateurs composent un jury de cinq personnes, formé d'experts renommés disposant d'une expérience internationale en tant que journalistes, organisateurs, musicologues ou ethnomusicologues, musiciens.

Dans le cas où il n'y aurait pas, parmi les candidats, assez d'ensembles qualifiés ou méritant le prix du point de vue des critères standard de prestation publique, le jury peut décider, en se fondant sur sa responsabilité vis-à-vis des organisateurs et spectateurs à distinguer des groupes vraiment bons et matures, de distinguer moins de trois ensembles. Un recours juridique contre le verdict du jury n'est pas envisageable. Le comité de sélection et le jury n'est pas contraint de justifier ses choix. Les membres du comité de présélection et du jury doivent garder le silence sur le déroulement des délibérations. Chaque membre doit assumer les décisions prises en commun. Le président du jury se porte garant (*vertritt*) des décisions du comité et du jury devant le public.

Troisième tour : la compétition nationale

Les lauréats des compétitions régionales sont invités à se produire dans le cadre de la compétition nationale « Creole 2007 ». L'organisateur de la finale demande aux lauréats d'actualiser leur dossier et de confirmer par écrit leur participation. Les conditions de participation sont les mêmes que pour les sessions régionales. L'organisateur local constitue un nouveau jury sur la base des propositions des institutions partenaires. Un recours juridique contre le verdict du jury n'est pas envisageable etc. [*reprise de la section précédente*]

Les deux sections suivantes définissent les critères de recevabilité des candidatures sous la forme de deux listes, l'une positive (*Zulassungskriterien*), l'autre négative (*Ausschlusskriterien*). Pour être un participant recevable, il faut déjà être un certain type de

sujet : un « groupe de musique » – ce qui se dit en allemand de deux manières (« *Musikgruppe / Band* »⁵³⁷) – doté d’une formation stabilisée, attestable par des preuves objectives (des dates de concert). Il faut que le groupe vienne « majoritairement » de la région – mais dans le dossier, il suffit de mentionner une seule adresse (celle du « contact » : *Ansprechspartner*), que le groupe compte deux ou quinze personnes⁵³⁸. Les conditions suivantes ajoutent des spécifications sur le plan musical : l’une, délibérément ouverte – il faut qu’il fasse partie des « musiques populaires définies au sens large », soit de toutes les musiques qui peuvent susciter l’adhésion d’un public⁵³⁹. La dernière condition reprend et spécifie un des éléments évoqués en introduction : il faut que les candidats mobilisent dans leurs textes et/ou leur musique des marqueurs que l’on puisse rapporter à des cultures localisables, qu’elles viennent d’Allemagne ou d’ailleurs (« régionales ou ethniques »⁵⁴⁰). Ces éléments « culturels » ne sont cependant qu’une base de travail (*bearbeiten*), un matériau avec lesquels « se confrontent » (*sich auseinandersetzen*) les musiciens. Ce n’est pas seulement la « culture » d’origine qui doit être perceptible et nommée explicitement dans les descriptifs (*erkennbar und benennbar*), mais aussi la manière singulière dont les candidats s’approprient ces matériaux.

Autant les conditions de recevabilité sont définies de manière large, autant les critères d’exclusion (*Ausschlusskriterien*) sont précis⁵⁴¹. Sont exclus les « solistes » (qui ne relèvent pas de la catégorie « groupes de musique »), les « *big band* et chœurs » qui constituent des ensembles d’un type particulier (caractérisés notamment par un effectif important), les ensembles dits de « musique sérieuse » (critère générique censé s’appliquer de la même manière au domaine européen et extra-européen) et de « musique *pop* occidentale » (genre dont la définition inclut un critère d’origine).

A ce stade, malgré les multiples problèmes théoriques que soulèvent toutes ces catégories et les grands partages sur lesquels elles se fondent (cf. Lenclud 1992,

⁵³⁷ Le terme anglais « *Band* », entré dans le langage courant, est utilisé pour les musiques populaires de diffusion internationale.

⁵³⁸ En pratique, personne ne va vérifier si la majorité des membres du groupe résident bien dans la région. Certains musiciens résidant à l’étranger au moment de l’appel à candidatures ont pu se faire représenter par leur manager (Houssaine Kili) ; tandis que d’autres ont choisi de se porter candidats dans des régions réputées moins difficiles (le trio Indigo, dont deux membres résident à Berlin, s’est porté candidat en Basse-Saxe ; le quatuor Niniwe, dont une seule des chanteuses réside à Weimar, s’est portée candidat en Mitteldeutschland etc.). A partir du deuxième cycle Creole, l’introduction d’un principe proportionnel a réduit cet avantage.

⁵³⁹ En allemand, la notion de « musiques populaires » est rendue par plusieurs termes aux significations distinctes : celle de « *populäre Musik* » (ici employée) inclut (selon la définition de l’adjectif « *populär* » dans le dictionnaire Duden 1996) toute forme de musique « connue et appréciée » du public, alors que les termes de « *Volksmusik* », « *volkstümliche Musik* », ou de « *Pop-Musik* » renvoient à des genres spécifiques.

⁵⁴⁰ L’adjectif « *ethnisch* » (comme l’anglais *ethnic*) désigne ici ce qui vient d’ailleurs.

⁵⁴¹ Sur le plan logique, ces critères ne fonctionnent pas de la même manière. Les critères de recevabilité sont définis comme des appartenances à des ensembles (pour participer, il faut faire partie des « groupes de la région », des « musiques populaires », des « musiques issues de cultures régionales ou ethniques ») alors que les critères d’exclusion sont énoncés sous la forme d’une liste d’objets plus circonscrits.

Grignon/Passeron 1989), le périmètre des candidatures recevables est plutôt large : de quel répertoire peut-on dire qu'il n'est pas « populaire au sens large » ? Et de quel musicien qu'il ne se réfère à aucune « culture » musicale ? Tout en posant des limites qui excluent les représentants conventionnels des genres « musique classique » (comme le Trio Wanderer), de la *Neue Musik* (comme l'Ensemble Modern), de la pop-rock (comme Tokyo Hotel) du hip-hop (comme *Die Fantastischen Vier*) ou du jazz (comme le saxophoniste Heinz Sauer), ces conditions de participation définissent un périmètre très ouvert : un champ transversal pouvant recouper certaines franges de tous ces genres, à condition qu'il y ait une dimension « locale », que l'on puisse identifier des « connexions » entre différents styles et que l'on puisse parler, dans un sens ou un autre, d'une « musique populaire ». *Il y a du jeu*, de telle sorte que certaines candidatures moins plausibles s'avèrent finalement possibles : un quatuor formé par des musiciens de l'orchestre Philharmonique du Brandebourg (Jacaranda, Berlin), un ensemble de *Volksmusik* (Collegium Concertante, Hanovre), un ensemble de musique savante indienne (Ragatala Ensemble à Berlin, Samarpan à Cologne), un ensemble interprétant des pièces du répertoire baroque italien (Maramme, à Dresde), un ensemble de musique électronique (Phunk Mob, Darmstadt), un orchestre d'instruments à vents formés de personnes sans-abris ou en difficulté (*Menschensinfonieorchester*, Cologne) peuvent trouver de bonnes raisons de se présenter et les jurés estimer que leurs candidatures sont justifiées, à un titre ou à un autre.

Les critères d'évaluation pris en compte par les jurés des comités de pré-sélection et des compétitions publiques ont été repris de la compétition Musica Vitale. Ils sont formulés sous la forme de concepts nominaux délimitant différents aspects d'une prestation musicale en combinant parfois plusieurs notions (par exemple, « la conception » recouvre à la fois les particularités de « composition, d'arrangement » et un critère de « maîtrise stylistique »). Les trois phrases suivantes ajoutent encore quatre critères qui valent surtout pour la phase des pré-sélections : la qualité « professionnelle » des pièces du dossier, la « réputation » des artistes, la « connaissance » que les jurés ont de la scène, la prise en compte de « diversité du paysage musical ». Tous ces critères sont mentionnés sans hiérarchie.

Le paragraphe définissant la *composition du dossier* se présente comme une liste. Pour que le dossier soit recevable, il doit comporter toutes les pièces mentionnées (critère de complétude) et ces différentes pièces doivent en même temps correspondre entre elles (critère de cohérence interne) – les supports sonores doivent concorder avec les descriptifs et vice-versa. Cette section comporte aussi quelques précisions qui peuvent être utiles aux candidats

au moment de remplir les dossiers : par exemple, le « descriptif du concept » demandé dans le formulaire est ici spécifié comme un « descriptif du groupe et/ou texte de promotion ».

La dernière page de l'appel fixe le *déroulement de la compétition*. Elle définit une structure générale (les trois tours, le calendrier pour chaque région), les statuts et fonctions des différentes instances de la compétition (organisateur, jurés, candidats), leurs droits et devoirs – notamment ceux des jurés, qui sont plus exposés que les autres à des récriminations ultérieures et dont il importe pour cela davantage de définir les droits et devoirs. Au-delà de sa dimension normative (définissant ce que les participants doivent faire ou n'ont pas le droit de faire), ce règlement est aussi une forme de *contrat* : il organise un système de relations réciproques fondé sur des distinctions de places, de statuts et de fonctions. Cet ordre de relations est aussi justifié au regard de l'intervention possible d'instances tierces : les instances du public (journalistes ou spectateurs) qui peuvent prendre connaissance du règlement sur internet ou celles de la justice – dont l'intervention est cependant rendue peu probable puisque le règlement révoque la possibilité de porter plainte⁵⁴².

Voici les points que l'on peut retenir à ce stade de l'analyse. Tout d'abord, le décrochage entre l'intitulé et le texte de l'avis de concours : le terme *Weltmusik* disparaît dès la seconde ligne. Quant au terme « *creole* », il ne fait pas même l'objet d'une explication (il n'est pas question dans tout le texte de « créolisation » ni de musiques « créoles » ou « créolisées »), même si certains éléments de l'introduction peuvent implicitement y être rattachés (l'idée de « rencontre interculturelle », de connexion ». L'enjeu de l'avis de concours n'est pas de définir ces catégories de l'intitulé. Et à mesure que l'on avance dans la lecture de l'avis de concours, il devient à vrai dire de moins en moins possible de concevoir le périmètre de la compétition comme un champ clairement délimité par une ligne de partage – par exemple ce partage sur lequel se focalisent certaines études et critiques sur la *world music* : l'Occident vs le reste du monde, « nous » vs « les autres » (Erlmann 1995 et 1999). Il n'y a pas une mais de multiples lignes de partages : un système multipolaire d'oppositions qui interfèrent dans la définition de ce périmètre, ne sont pas toutes affectées du même coefficient de valeur et peuvent faire l'objet d'appréciations variables :

- la *partition entre le « domaine européen ou extra-européen »*, qui constitue un marqueur conventionnel du genre *Weltmusik*, est évoquée ici comme non pertinente : c'est

⁵⁴² Le seul cas (à ma connaissance) de plainte rendue publique par les musiciens s'est produit à l'occasion de la troisième compétition en Basse-Saxe (en 2010) à l'issue de laquelle les jurés ont élu un duo de musiciens iraniens. Les membres du groupe Indigo Masala se sont plaints auprès des organisateurs qu'il s'agissait d'un groupe de « musique traditionnelle » et non d'un groupe de musique « créole ». Ceux-ci ont transmis cette plainte aux jurés qui ont maintenu leur verdict, mais il n'y a pas eu de recours en justice ni dans ce cas, ni dans aucun autre – ce qui ne veut pas dire, bien entendu, qu'il n'y ait pas eu de critiques : il y en a toujours, mais elles demeurent en général cantonnées aux discussions privées ou à certains articles de presse.

une partition dont on reconnaît implicitement qu'elle existe mais qu'il importe de dépasser pour promouvoir un principe d'équité entre toutes les musiques du monde, quelle que soit leur origine. Ce qui est ensuite spécifié de la manière suivante : la compétition est ouverte à tous les musiciens travaillant et/ou revendiquant un ancrage dans une culture régionale ou ethnique » localisable.

- la notion de « musique populaire », que l'on oppose communément à des pôles variables (« classique », « sérieux », « savant », « impopulaire »...) n'est pas évoquée en introduction (qui en reste à une rhétorique largement inclusive) mais elle devient très présente dès lors qu'il s'agit de définir les conditions de recevabilité des candidatures. Seulement cette notion est relativement mouvante du fait de la polysémie de l'adjectif « *populär* » et de la multiplicité des catégories génériques faisant référence à la notion de peuple : *Volksmusik*, *volkstümliche Musik*, *Populärmusik*, *pop music*, *folk* etc. – chacune de ces catégories pouvant faire l'objet d'appréciations différenciées. La *Volksmusik* est par exemple réputée impopulaire en Allemagne à cause des connotations et de l'imagerie qu'on y associe (des chanteurs en costumes bavarois chantant leur amour de la *Heimat*) mais elle a pourtant un très large public qui en a une perception plus différenciée (cf. Mendevil 2008). Au sein du secteur « *Volksmusik* » de la radio WDR3, les rédacteurs (Jan Reichow jusqu'en 2006, Werner Fuhr) entendent cette notion de manière beaucoup plus large comme englobant tous les répertoires pouvant être considéré comme un enjeu « sérieux » de culture : qu'il s'agisse de musique occidentale ou extraoccidentale, catégorisés comme savantes ou populaires (musiques de mariage, etc.) : l'important étant qu'elle puisse se prêter à une écoute concentrée, exigeante sur le plan cognitif⁵⁴³ (soit propice à un type d'attention esthétique au sens de Schaeffer 2000)

- alors que la partition occidental / extra-occidental est révoquée comme non pertinente dans l'introduction et pour ce qui est du domaine de la musique « classique » (celle –ci étant en théorie exclue, qu'il s'agisse d'ensembles extra-européens ou non), elle constitue un critère pour un genre particulier, exclu du champ de la compétition : la « musique pop occidentale ». Ce critère d'exclusion peut entrer en conflit avec le principe d'équité sur le plan des origines culturelles : un groupe comme Nomad Sound System (Creole Berlin 2006) qui combine les genres du raï et de la musique électronique, peut être considéré comme un candidat pertinent du fait de son ancrage dans une aire culturelle localisable (le Maghreb) ou comme non pertinent (pour Chérif Khaznadar par exemple) parce qu'il sera simplement vu comme un représentant d'un genre globalisé d'inspiration occidentale (« *pop* », « *world music* »).

⁵⁴³ Jan Reichow définit ses émissions comme des exercices d'écoute (cf. www.janreichow.de). Voir également la conférence « Was wird von der Vielfalt bleiben » (citée en annexe 4.3), dans lequel il propose quatorze règles d'écoute pour s'initier à la « diversité » contre l'idéologie globale.

C'est ainsi que se présente l'avis de concours. On peut critiquer ce texte : trouver qu'il exclut des pans de pratique musicale jugés dignes d'être représentés⁵⁴⁴, trouver qu'il amène une ouverture salutaire par rapport à Musica Vitale⁵⁴⁵ ou trouver au contraire qu'il est trop ouvert et autorise des candidatures trop disparates⁵⁴⁶. Mais il faut reconnaître ceci : globalement, ce texte fonctionne. Il constitue une forme de compromis qui a fait ses preuves : établi au fil des sessions de la compétition ancienne Musica Vitale⁵⁴⁷ puis modifié en partie pour la première compétition Creole, il sera encore amendé par la suite⁵⁴⁸. Or s'il fonctionne, c'est aussi parce qu'il n'est qu'un élément parmi d'autres du dispositif de candidatures. Pour que cet avis rencontre l'investissement singulier de musiciens, il ne suffit pas de publier et de diffuser ce texte dans les médias. Il faut encore trouver des candidats et, pour cela, organiser une prospection de la scène locale.

La prospection de la « scène »

Il est possible de trouver sans avoir cherché. Il est impossible de trouver sans rencontrer.

V. Descombes, *Les institutions du sens*, p. 91.

L'appel à candidatures, ce n'est pas seulement la publication d'un texte. C'est plus largement un dispositif organisant une vaste entreprise de prospection de ce que les médiateurs culturels appellent « la scène » (*die Szene*) : soit un espace qu'ils conçoivent tour à tour comme le monde existant à découvrir et comme un monde à construire, comme un domaine spécifique du monde de la musique et comme une multiplicité de « mettre en réseau ». De par ces ambiguïtés, cette notion génère aussi un ensemble de mythologies analogues à celles que peut par exemple évoquer en français la notion de terrain. La « scène » ou le « terrain », c'est le monde envisagé sous l'angle d'une prospection : on ne sait pas bien ce que l'on va y découvrir et cette posture de recherche permet d'organiser effectivement le surgissement de rencontres inattendues.

⁵⁴⁴ Chérif Khaznadar (Creole Berlin 2006) ou Leo Vervelde (Creole Finale 2007, cf. annexe 7.2) déplorent que les « musiques traditionnelles » soient exclues tandis que d'autres diront que ce sont les « musiciens modernes » (Phunk Mob, cf. *infra*) ou les « musiciens africains » (Bernard Mayo, cf. chap. 1) qui n'ont aucune chance de gagner. Dans les faits, les verdicts des jurys fonctionnent sur la base de critères d'exclusion variables.

⁵⁴⁵ Comme le pense Miloud Messabih ou DJ Shazam (Nomad Sound System) qui ont gagné un des prix Creole Berlin 2006 et pensent (probablement à juste titre) qu'ils n'auraient jamais pu gagner du temps de Musica Vitale.

⁵⁴⁶ Thèse défendue dans le rapport de la *Musikhochschule* de Cologne qui suggère pour cela d'enlever le terme « *Weltmusik* » du titre et d'exclure explicitement les représentants des « musiques traditionnelles ».

⁵⁴⁷ Sur l'histoire de Musica Vitale, voir le second entretien avec Andreas Freudenberg reproduit en annexe 3.2.3.

⁵⁴⁸ Comme le montrent les modifications apportées en 2008 et 2010, cf. *supra* chap. 3.

Les prospecteurs

La première caractéristique de cette prospection est qu'elle est menée de manière collective. Les membres du *Trägerkreis Creole* ne travaillent pas seuls. Ils sollicitent plusieurs autres personnes dans cette prospection, ce afin de maximiser les résultats de l'appel à candidatures dont un des critères de succès est celui du nombre (il faut que les candidats soient nombreux et si possible plus nombreux que dans les autres régions⁵⁴⁹). Ces personnes viennent d'horizons *variés* et sont par là susceptibles d'apporter des éclairages diversifiés sur la scène : selon qu'il s'agisse de jeunes recrues embauchées comme stagiaires ou comme chargés de mission, d'organiseurs de concerts et de festivals, de chercheurs (ethno)musicologues, d'acteurs du monde interculturel ou socio-culturel, de producteurs et agents travaillant dans des structures privées et/ou de membres d'associations culturelles, ces prospecteurs formeront des attentes différentes susceptibles de modifier la manière dont ils mèneront leurs recherches. Ils emploient aussi des outils dont l'ampleur et la nature varie d'une région à l'autre : bases de donnée, annuaires, listes de contacts et carnets d'adresse constitués au fil des projets passés. Enfin, cette prospection collective s'inscrit aussi dans une durée, de deux mois environ, sachant que les appels à candidature pour chaque session régionale étaient échelonnés sur neuf mois lors du premier cycle Creole⁵⁵⁰.

Région	Dates de l'appel à candidature	Date du festival
Rhénanie-Westphalie	1er mars - 30 avril 2006	du 7 au 9 septembre 2006
Berlin & Brandebourg	3 avril 2006 - 28 mai 2006	du 19 au 22 octobre 2006
Basse-Saxe & Brême	1 ^{er} juillet - 20 septembre 2006	17-18 novembre 2006
Centre-Allemagne	(non renseigné)	18-19 janvier 2007
Bavière	(non renseigné)	9-11 février 2007
Bade-Wurtemberg	12 septembre - 16 octobre	21-24 février 2007
Hesse	1 ^{er} octobre - 30 novembre	2-3 mars 2007

La plupart des temps, les équipes organisatrices fonctionnent sous la forme de binômes : les médiateurs expérimentés (que j'ai présentés au chapitre 3) rallient à leur équipe une personne plus jeune, disponible pour se déplacer sur le terrain, souvent déjà active dans le milieu de la musique. A Cologne, les fonds alloués par la région ont permis à l'agence alba Kultur d'embaucher à plein temps Darek Roncoszek pour une mission d'un an sur le projet

⁵⁴⁹ Outre cette concurrence entre les régions, l'argument du nombre est aussi important lorsqu'il s'agit de demander le soutien de sponsors locaux ou de convaincre les journalistes de l'intérêt de la manifestation. Plus les candidats sont nombreux, plus cela augmente la sélectivité et plus l'on est en droit d'attendre une qualité supérieure. C'est pourquoi le nombre des candidats est régulièrement rappelé dans les textes des programmes, annonces des festivals, ou par les modérateurs.

⁵⁵⁰ Pour les sessions suivantes, le calendrier a été resserré de manière à maximiser la visibilité de l'événement. En 2013, tous les appels à candidature auront lieu de manière simultanée.

Creole (2006/2007) renouvelée l'année suivante (2007/2008), puis de financer son travail sur le projet Global Flux jusqu'à son départ (volontaire) en 2009. En Basse-Saxe, les subventions de la *Landesstiftung* ont permis de financer deux missions d'un an de Sebastian Hofmann pour l'organisation des festivals Creole. Dans les autres régions, où les moyens étaient insuffisants pour engager une nouvelle personne, les organisateurs ont dans la plupart des cas confié la mission de prospection à des membres plus jeunes de l'institution (comme Nadja Möck à Stuttgart, Manfred Beck à Nuremberg), à des stagiaires (comme Agnes Kaszas à Francfort) ou à des bénévoles (comme Franziska Weyrich, à Leipzig).



Originaire de Pologne, **Darek Roncoszek**, a étudié les sciences de la culture à l'université de Bonn et rencontré Birgit Ellinghaus dans le cadre d'un séminaire de Michael Rappe à la *Musikhochschule* de Cologne. En 2005, il rejoint l'équipe d'alba Kultur pour un stage puis est embauché en tant que chargé de production du festival Creole. Parallèlement, il commence une carrière en tant que DJ (sous le nom Darius Darek) dans des soirées, festivals et clubs où il mixe des sonorités « *d'afro-beat, bollywood tunes, cumbia, reggae dancehall, nu swing, balkan beats, kwaito, latin ska, mestizo et polka* » : qu'il décrit encore comme des « styles *underground* urbano-globaux » (source : <http://www.taxi-mundjal.com>). Depuis 2009, il a quitté l'agence alba Kultur pour se consacrer à sa carrière de DJ et à la production d'artistes dans l'agence qu'il a fondée, "Taxi MunDJal MusiX".



Sebastian (Basti) Hofmann a fait ses études à l'université de Hildesheim. Après un stage dans l'équipe du festival Masala où il rencontre Christoph Sure, il est engagé par le Pavillon de Hanovre pour coordonner l'organisation de la session régionale Creole Basse-Saxe et Brême (qui a lieu à Hanovre en 2007, à Brême en 2009, puis à nouveau à Hanovre en 2011). Il co-organise avec Anette Heit la compétition fédérale Creole à Berlin en 2009 grâce à une subvention du Fonds fédéral *Soziokultur*. Basti Hofmann a aussi fondé l'agence Flow-Fish Music, un label indépendant qui combine plusieurs activités (production de disques et concerts, organisation d'événements).

D'une région à l'autre, la nature et l'ampleur des ressources mobilisées dans la prospection est très variable. Je me centrerai ici sur les cas que je connais le mieux : ceux de Berlin et Brandebourg, de la Rhénanie-Westphalie et de la région Centre-Allemagne.

A Berlin, l'essentiel du travail a consisté pour Anette Heit (Atelier des Cultures) à réactiver les contacts acquis lors des précédentes sessions de la compétition Musica Vitale. A la différence des autres régions où la compétition a lieu pour la première fois, l'environnement des ressources est relativement stabilisé : même si de nouveaux ensembles ne cessent de se former, elle sait déjà qui contacter pour s'informer de ces nouveautés. C'est ce qui explique que la grande majorité (deux-tiers environ) des musiciens que j'interroge lors du festival Creole Berlin & Brandebourg ont déjà joué par le passé à l'Atelier des Cultures. Qui plus est, on est à Berlin : où les artistes sont particulièrement nombreux, où la population est plus diversifiée qu'ailleurs et où l'on peut compter sur un vivier de candidats particulièrement large (107 candidatures en 2006, 121 en 2008). Le besoin de recourir à l'intervention d'une nouvelle recrue ou d'experts extérieurs s'est donc moins fait sentir ici qu'ailleurs. Cette situation particulière a aussi un impact sur le contenu des festivals : outre que les groupes sélectionnés y sont plus nombreux, le prisme de « l'*Interkultur* » y est aussi plus visible : il y a davantage de musiciens d'origine étrangère (notamment des musiciens originaires d'Afrique, peu représentés dans d'autres régions) alors que la part des musiques du domaine populaire allemand y est beaucoup plus réduite – c'est que les musiques que l'on associe à la capitale et à la métropole de « Berlin » relèvent plutôt de genres dits « globaux », « urbains », « actuels » – à l'opposé des connotations qui entourent la *Volksmusik* ou le *folk*.

En Rhénanie-Westphalie, les conditions d'organisation de la compétition étaient particulièrement « privilégiées », pour plusieurs raisons (que j'examine plus longuement au chapitre 6) : les moyens budgétaires, une conjoncture politique locale favorable à l'enjeu de « diversité », la présence de nombreuses institutions musicales l'existence d'un réseau unique de tournées de musiques du monde (*Klangkosmos*), de centres de recherches, de bases de données (NRW Kulturen ; Kultur-Server) et d'associations (*Interkultur.pro* ; *ORIENTierung*) qui documentent depuis plusieurs années les évolutions de la scène locale. Mais tout cela ne suffisait pas, selon Birgit Ellinghaus. Il a fallu combiner différentes stratégies de prospection parce qu'aucun de ces relais n'était vraiment compétent pour couvrir tout le champ de « la musique du monde de Rhénanie-Westphalie » :

Alors qu'avec *Klangkosmos*, nous invitons des groupes qui viennent de l'étranger, l'idée de Creole est de faire émerger des artistes de diverses cultures, qui vivent en Allemagne. J'avais donc besoin de correspondants dans chaque ville de ma région pour repérer les artistes susceptibles de participer à Creole. J'ai contacté les partenaires du réseau *Klangkosmos* pour

qu'ils m'indiquent les lieux de répétitions, les scènes, les associations de musiciens dans leurs villes. Et j'ai dû constater qu'en fait, ils n'en savaient rien... Mais mes questions les ont incités à chercher, à élargir leur point de vue sur l'organisation des pratiques musicales. Ainsi, nous avons pu identifier des correspondants locaux dans chaque ville et des correspondants dans chaque communauté : les Africains de l'Ouest, les Kurdes, les Arabes, les Francophones, etc. Ces personnes-ressources nous ont permis de développer le projet Creole. [...]

Etant donné la mixité culturelle des groupes de musiques, on ne peut pas vraiment se contenter d'un repérage fait par une personne-ressource membre d'une communauté spécifique. En revanche, on peut s'appuyer sur de jeunes musiciens représentant eux-mêmes la 2^{ème}, 3^{ème} ou 4^{ème} génération et qui ont suivi les cursus des conservatoires allemands. Ils ont appris à jouer des instruments occidentaux mais les ont mis de côté pour retrouver les instruments spécifiques à leurs cultures. Et ils ont mis à profit les compétences acquises durant leur formation musicale pour travailler avec ces instruments. C'est dans cette sociologie des musiciens que je vois le plus grand potentiel artistique. [...]

[Il y a aussi] les musiciens allemands [qui] sont entrés dans l'univers professionnel des musiques du monde par des voies très diverses. Souvent, cela s'est fait à travers leurs voyages. Se trouvant au contact d'autres musiques, ils se sont passionnés pour celles-ci et se sont mis à travailler sur ces nouveaux objets musicaux avec leur bagage musical allemand. (*Entretien avec François Bensignor, 17 mai 2007*)

La conjonction de ces différentes stratégies de prospection a permis à Darek Roncoszek et Birgit Ellinghaus d'identifier 260 groupes (120 se sont effectivement portés candidats). Elle a aussi eu un impact sur le contenu du festival : dont plusieurs spectateurs ont noté le niveau particulièrement élevé et aussi la présence plus visible de musiciens « professionnels », formés dans les nombreux conservatoires de la région.

En Centre-Allemagne, où les conditions étaient nettement moins privilégiées et où l'institution pilotant l'organisation du festival (le Löwenzahn Verlag) était plus isolée, la stratégie a consisté à fédérer les efforts de plusieurs partenaires en constituant un *Trägerkreis Creole Mitteldeutschland* (cf. *supra*, chap. 2). Franziska Weyrich a également bénéficié du réseau d'interconnaissances dans lequel évolue son père Ulrich Doberenz depuis plusieurs années, ce monde « *Folk et Weltmusik* » dont le point de rassemblement annuel est le festival TFF Rudolstadt :

Ce sont des musiciens qui n'iraient pas spontanément candidater dans une compétition. Les *Weltmusiker*, ils ne font pas cela, c'est nouveau pour eux. Ce qui nous a aidé, c'était Rudolstadt et le fait que Ulli les connaissait tous. (*Entretien avec Franziska Weyrich, janvier 2007*)

La difficulté à couvrir l'ensemble du territoire régional, qui constitue pour tous les organisateurs une gageure, était ici plus forte du fait de la réunion de trois *Länder* (« Nous connaissons pas mal de musiciens certes, mais la plupart viennent de Leipzig, cela fait une dizaine de groupes », *ibid.*) et du moindre développement des réseaux d'action culturelle dans

ces régions. Dans les candidatures et le programme du festival, certaines particularités locales ressortent : la moindre présence de musiciens extra-européens (qui s'explique notamment par la moindre proportion d'immigrés dans les anciens *Länder* de l'Est), la présence nettement plus marquée d'ensembles de folk et/ ou de chanson allemande (sur les 10 groupes retenus pour le festival régional, trois revendiquent un rattachement au folk : Ulman, Das Blaue Einhorn, Neun Welten) et la plus forte prégnance d'un réseau d'interconnaissances reliant les musiciens, organisateurs et jurés (*cf.* chap. 2).

Nombre de candidats par région (Creole 2006/2007)

Région	Nombre de candidatures	Nombre de groupes sélectionnés pour le festival
Rhénanie- Westphalie	121	24
Berlin & Brandebourg	107	25
Basse-Saxe & Brême	69	12
Bade -Wurtemberg	79	19
Bavière	52	16
Centre-Allemagne	31	10
Hesse	42	10

Chaque session de la compétition ne reflète pas un champ prédéfini (« *Weltmusik* ») mais elle résulte d'un bricolage effectué sur la base de ressources plurielles. Les différences d'une région à l'autre sont en partie déterminées par des constantes structurelles d'ordre démographique ou institutionnel mais aussi par les horizons d'attente singuliers des divers prospecteurs, qui s'articulent à des champs d'expérience variés (Koselleck 1990 [1979]) : faisant ressortir, selon les cas, le prisme de l'*Interkultur*, l'empreinte du folk, ou encore un degré plus élevé de professionnalisation. A chaque fois, le vivier constitué résulte à la fois de ressources héritées du passé mais aussi des moyens et de la disponibilité variable des personnes engagées dans la prospection. Ainsi que le résumait Basti Hofmann lors de la compétition fédérale Creole à Berlin en 2009 :

*It's different from a region to another. In some regions they have money to travel for a certain time and to research everywhere, but in other ones, they don't really have money to give, so they make their research on myspace, on the Internet.*⁵⁵¹

Même si cette dichotomie doit être relativisée (dans aucune région, les organisateurs ne se sont contentés d'une recherche par internet), il est important de relever la différence que fait ici Basti. L'important pour que la prospection réussisse, c'est le fait de *se déplacer*, d'aller voir « un peu partout » – un médiateur culturel français dirait : « d'aller sur le terrain ». D'où

⁵⁵¹ Entretien réalisé par Laura Jouve-Vilard et Marta Amico à Berlin, septembre 2009.

la question qui se pose : dans quels lieux peut-on trouver de la *Weltmusik* ? Et dans quels lieux est-il moins plausible d'en trouver ?

Des musiques du monde au conservatoire⁵⁵² ?

Dans son récit, Birgit Ellinghaus évoque d'abord les lieux et institutions les plus plausibles : « lieux de répétitions », « scènes » (lieux de concert), « associations de musiciens », « associations de migrants ». Ce sont les types de lieux qu'ont aussi pensé à explorer les organisateurs de toutes les autres sessions régionales. En revanche, il n'allait pas de soi pour tous que l'on trouverait des *Weltmusiker* parmi les musiciens formés dans les conservatoires allemands.

Cette moindre plausibilité s'explique d'une part par le déficit de représentation du genre *Weltmusik* dans les institutions supérieures d'enseignement de la musique (*Hochschulen für Musik, Akademie der Künste*). Dans ces institutions subventionnées gérées par les villes et administrations régionales, il n'y a pas de secteur dévolu aux musiques du monde (qu'on les appelle « *Weltmusik* », « *musiques traditionnelles* », « *musique globale* » ou autrement). Il peut parfois y avoir une chaire d'ethnomusicologie (par exemple à Hanovre) ou de *Popular Music* (à Cologne). Certaines écoles confient des heures d'enseignement à des musiciens spécialistes d'un domaine spécifique (« percussions africaines », « musique classique irakienne », « musique indienne » etc.) qui sont alors employés comme vacataires. D'autres écoles associatives dévolues à des domaines culturels spécifiques fonctionnent de manière indépendante (comme le *Konservatorium für türkische Musik* ou la *Deutsch-Türkische Musikakademie* de Berlin [cf. Bachir 2006] ou encore l'Académie de musique indienne à Cologne) mais elles ont le statut d'écoles privées et ne reçoivent pas (ou peu) de subventions. Les seuls enseignements délivrés dans des institutions publiques sous l'appellation *Weltmusik* sont proposés par des enseignants vacataires dans le cadre de cursus de pédagogie formant les enseignants des écoles et collèges⁵⁵³. De ce point de vue, l'Allemagne accuse un retard relatif par rapport à d'autres pays européens comme la France, la Hollande ou la Finlande où les musiques du monde sont mieux représentées dans les conservatoires⁵⁵⁴. Ce déficit de

⁵⁵² Le terme de « conservatoire » est une traduction inappropriée pour *Musikhochschule* en raison des différences (évoquées plus haut dans le portrait de Raimund Vogels) entre ces deux types d'institutions. Je l'emploie ici cependant parce que cette question s'applique aussi à la France, où l'on a aussi coutume de concevoir le domaine des musiques du monde comme extérieur ou opposé au champ de la musique « académique » (ce malgré une institutionnalisation plus avancée des musiques traditionnelles).

⁵⁵³ Voir par exemple les enseignements délivrés par Wolfgang Martin Stroh à Oldenbourg (http://www.musikfor.uni-oldenburg.de/ime/texte/musik_der_einen_welt.htm) et ses publications citées en bibliographie II.

⁵⁵⁴ En France, les « musiques traditionnelles » ont fait leur entrée au sein de la Direction de la Musique du Ministère de la Culture depuis 1982, avec la création d'une filière spécialisée et l'organisation de concours

représentation a suscité l'organisation d'une série de débats et de conférences depuis le début des années 2000 (voir en **annexe 5.1** la retranscription d'un débat organisé en parallèle du festival creole NRW 2008) qui ont contribué à quelques ouvertures, que montre la création récente d'une World Music Academy à Hildesheim et d'une Global Music Academy à Berlin : la première étant dévolue à la gestion d'archives et à la formation des enseignants des écoles (dans le cadre de ce que l'on appelle la « pédagogie interculturelle de la musique »), la seconde à la pratique musicienne, mais fonctionnant sous un régime associatif et indépendamment des institutions déjà présentes à Berlin. Le projet plus ambitieux d'une Global Flux Academy à Cologne travaillant en partenariat avec la *Hochschule für Musik* de Cologne et l'université de Bonn et pouvant mener à l'obtention de diplômes reconnus sur le plan national n'a en revanche pas abouti à ce jour, malgré l'enthousiasme général suscité par le congrès Global Flux organisé en décembre 2010 par l'agence alba Kultur⁵⁵⁵.

Outre cette raison institutionnelle, le fait que l'on considère la présence de *Weltmusiker* dans des conservatoires comme *a priori* moins plausible tient aussi à certaines représentations partagées par les acteurs du monde de la *Weltmusik*, qu'ils évoluent dans le marché de la *world music* internationale, dans la discipline *Musikethnologie* ou dans le secteur « folk et *Weltmusik* ». Tous ces domaines ont en effet en commun de s'être construits (entre autres) par opposition au domaine de la musique dite « classique » (« tout sauf ce qui est établi », selon le film de la BBC diffusé lors du WOMEX 2007). Ce qui fait que l'on associe communément la *Weltmusik* à des cadres et lieux alternatifs (les festivals en plein air, les foires, les fêtes populaires, les bals, la rue plutôt que les conservatoires, les opéras ou les philharmonies) et à des valeurs construites en opposition – pour une part exagérée – au monde de la musique savante occidentale : l'apprentissage autodidacte plutôt qu'en milieu académique, l'imprégnation sur le « terrain » plutôt que l'ascèse musicale⁵⁵⁶, la préférence de cadres participatifs (ateliers, festivals...) plutôt que les compétitions etc.

nationaux (DE et CA). La majeure partie des postes créés concernent des musiques régionales de France et les directeurs de conservatoire peuvent choisir de ne pas créer de poste du tout. Le CRD de Villeurbanne constitue à ce titre une exception avec ses 5 classes de musiques traditionnelles (percussions africaines, musique des Andes, musique orientale, percussions orientales, percussions latines) et ses multiples ateliers transversaux ouverts aux étudiants des autres départements. En Hollande, l'enseignement des musiques du monde est centralisé par une seule institution, la World Music Academy de Rotterdam qui fonctionne de manière indépendante et n'est que peu reliée aux autres instituts du Conservatoire CODARTS. En Finlande, l'institution la plus réputée en matière d'enseignement des musiques du monde est la Sibelius Academy, une école supérieure qui a d'abord ouvert un département de folk, puis de world music. A la différence des conservatoires français, le CODARTS et la Sibelius Academy se sont ajustés au système universitaire européen des licences et masters.

⁵⁵⁵ Programme et extraits vidéos disponibles sur le site d'alba Kultur : <http://www.albakultur.de/sites/index.htm> (rubrique : Global Flux).

⁵⁵⁶ En pratique, des musiciens s'illustrant dans certains genres extra-européens, savants ou populaires, passent eux aussi de longues heures à travailler leur instrument. L'internationalisation des musiques du monde a même au contraire favorisé l'émergence de solistes virtuoses (Paco de Lucia, Munir Bashir, Ravi Shankar). Cf. Aubert 2001.

Dans les représentations que l'on s'en fait, la *Weltmusik* apparaît ainsi souvent comme un autre monde, distinct de celui de la musique dite classique. Mais dans les faits, ces deux mondes ne sont (bien sûr) pas séparés par une frontière étanche. Le constat que fait Birgit Ellinghaus sur la part importante des musiciens formés au conservatoire dans les festivals Creole est confirmé par Christian Golz et Martin Rixen, deux étudiants qui ont analysé les dossiers de candidature et trouvé que dans 70% des groupes sélectionnés pour la compétition rhénane et 62 % des groupes finalistes, les musiciens avaient étudié la musique au conservatoire (cf. *infra*, graphique 7) ainsi que par divers autres commentateurs qui – même sans avoir consulté les biographies des musiciens – ont perçu l’empreinte d’une formation académique⁵⁵⁷. Seulement, ces observateurs *relèvent* cette prégnance académique parce que celle-ci constitue une dimension qui peut entrer en opposition avec les valeurs qui ont cours dans le genre *Weltmusik*, ce que montre le surgissement régulier de critiques formulées par les musiciens et experts sur le style « trop classique » ou « trop académique » de certains candidats⁵⁵⁸ ou encore sur le caractère trop « sérieux » de certaines sessions festivières – notamment les finales, pendant lesquelles l’aspect compétitif ressort plus nettement (cf. *infra* chap. 8). Alors que pour d’autres candidats qui évoluent ordinairement dans les circuits de la *Neue Musik* ou d’autres genres établis à une échelle nationale (comme la musique chinoise, cf. Trébinjac 2000), Creole n’est pas du tout vécu comme un événement trop sérieux mais au contraire comme une compétition « très détendue » par rapport à d’autres dont ils ont pu faire l’expérience par le passé⁵⁵⁹. Ces divergences d’appréciation montrent combien l’appréciation de l’ambiance et de la qualité « professionnelle » diffère en fonction des parcours et des horizons dans lesquels évoluent les musiciens – et bien sûr, cette multiplicité d’horizons complique d’autant plus la question des critères d’évaluation.

Quand pensons-nous : « voici de la *Weltmusik* » ?

Reste la question de savoir comment les prospecteurs identifient-ils de la *Weltmusik*. A quel moment se disent-ils : « voilà un candidat adéquat pour le prix *Creole* » ?

⁵⁵⁷ Par ex. Birger Gesthuisen (*Folker* 2007/04, cf. annexe 2.7) qui note à propos de la finale de Creole 2007 : « il s’agit moins de rythmes entraînants que de mélodies et d’habileté technique ». Il cite dans ce même article un des membres du jury, Ben Mandelson : « J’ai l’impression que la plupart ont étudié le jazz ou le classique. »

⁵⁵⁸ Critiques que l’on entend aussi dans le monde du jazz ou rock. Voir par exemple l’entretien reproduit en annexe 2.5.3, dans lequel Ninel Cam évoque les critiques de son oudiste Maiki Mai : « Maiki trouve que je chante de manière trop classique. Il me dit : “Essaie de ne pas chanter de manière aussi belle !” ».

⁵⁵⁹ J’ai entendu cette remarque de la part de deux musiciennes chinoises, Xiaomei (joueuse d’*erhu*, Creole Bade-Wurtemberg, 2007) et Chanyuan Zhao (joueuse de *guzheng*, Creole Rhénanie-Westphalie 2006/2008), d’une accordéoniste russe (Veronyka Todorova, soliste « prodige » de 19 ans rencontré lors du Creole Hesse 2007, qui a déjà de multiples prix à son actif) et d’un musicien allemand du quatuor Jacaranda (par ailleurs membre de l’Orchestre Philharmonique du Brandebourg).

La réponse à cette question est délicate du fait de la variabilité des attentes d'un prospecteur à l'autre. Il est difficile de déterminer ce qu'ils cherchent exactement parce qu'ils ne cherchent pas tous la même chose et aussi parce qu'ils cherchent (pour chacun d'entre eux) plusieurs choses à la fois : dont certaines sont explicitement nommées dans l'avis de concours (« *Weltmusik* », « connexions », « musiques populaires au sens large », « cultures musicales régionales ou ethniques »...), d'autres relèvent d'attentes implicites qu'ils forment sur la base de leurs expériences passées. Bien que cela ne soit pas dit explicitement, ils cherchent *aussi* des musiciens d'origine immigrée (notamment turcs), des exemples édifiants de relations interculturelles et (selon leurs préférences) des musiques plutôt *roots*, actuelles, expérimentales, « globales » etc. Outre cette multiplicité d'attentes, ce sont aussi de multiples indices qui peuvent entrer en ligne de compte pour l'identification de candidats. A la différence d'un moteur de recherche informatique qui fonctionne exclusivement selon un critère d'identité linguistique (sur Internet, on trouve de la *Weltmusik* là où il est explicitement question de « *Weltmusik* »⁵⁶⁰ etc.), l'exploration du « terrain » par un être humain élargit l'éventail des critères de pertinence. Ils pourront identifier un candidat potentiel en fonction d'une infinité d'indices linguistiques (« *Weltmusik* », « folk », « balkan beat », « polyphonies d'Ukraine », « polka souabe » etc.) mais aussi d'autres indices, visuels (couleur de peau, costumes, instruments inconnus etc.) ou sonores (timbres, technique vocale, échelles musicales, type d'orchestration, langue des paroles etc.). Il n'est dans ce cas pas besoin que les musiciens mobilisent explicitement les catégories de l'appel (« *Weltmusik* », « musiques populaires » etc.) pour qu'on les identifie comme relevant de cette catégorie.

A cela s'ajoute enfin une difficulté méthodologique difficilement surmontable : un chercheur ne peut pas observer ce qui se passe dans la tête de quelqu'un qui identifie, à l'œil ou à l'oreille, de la « *Weltmusik* ». Il doit donc s'en remettre à un mode de raisonnement plus intuitif. Prenons le récit que me fait Annika, chanteuse du groupe Ayassa, quand je lui demande comment son groupe en est arrivé à se porter candidat dans la compétition Creole : « Nous répétions dans un studio. Basti passait par là, il nous a entendus et est venu nous trouver pour nous demander de participer ». Je n'ai pas demandé à Basti ce qui se passait dans sa tête à ce moment là – probablement qu'il ne s'en souvient plus. Mais à vrai dire, je n'ai pas besoin d'en passer par Basti pour comprendre ce qui s'est passé parce que je partage avec lui un certain nombre de réflexes et d'intuitions qui me font trouver, à moi aussi, que la musique

⁵⁶⁰ Parce que ce critère n'est pas suffisant, les moteurs de recherche perfectionnés (comme Google) incluent aussi d'autres critères dans la sélection de leurs résultats (visibilité de la page, mémoire des recherches antérieures faites par l'utilisateur etc) mais dans tous les cas, le critère d'identité linguistique doit être respecté (à une faute d'orthographe près).

d’Ayassa fait bien partie du genre « *Weltmusik* ». Il n’y a qu’à écouter un morceau⁵⁶¹. De multiples indices sonnent « *Weltmusik* » : l’accordéon, la balalaïka, le chant en yiddish, le rythme *aksak*. Tout cela a bien l’air de venir de *quelque part* – Europe de l’Est ? Israël ? – ou en tout cas *d’une certaine culture* (une « culture juive » ? une « diaspora » multi-située ?). Voici la condition minimale pour que l’on puisse identifier une séquence sonore comme un « morceau de *Weltmusik* » : il faut que cela ait l’air de venir de quelque part (même si on ne sait pas identifier à l’oreille d’où – mais le livret du CD nous le dit). C’est que, pour reprendre un bon mot de Denis Laborde (Laborde 2009), notre oreille qui entend est d’emblée assistée par notre oreille qui pense⁵⁶² : elle identifie de la musique sur la base d’un système commun de repérage des faits musicaux qui procède en général de deux manières. Pour la musique savante occidentale, un auditeur cherchera plutôt à situer ce qu’il entend dans le temps (une époque, un panthéon de compositeurs). Pour les musiques d’ailleurs, il aura plutôt tendance à formuler des hypothèses quant à l’origine géographique ou culturelle : un continent, une aire culturelle (« Orient »), un pays (« Turquie »), une région (« Thrace »), une ville (Urfa, Konya...) ou un village (Taşavlu) voire – pour les plus spécialistes – un interprète particulier (Ashik Veysel, Hayri Dev etc.). Que l’on soit néophyte ou expert⁵⁶³, notre oreille repère d’emblée des indices qui l’amènent à inférer une hypothèse *d’un certain type* (géographique ou historique) et reproduit ainsi une différence qui ne tient pas à des caractéristiques des objets (Bach vient aussi de quelque part, la musique de tradition savante est elle aussi une « culture » de même que les musiques du monde sont aussi des objets historiques) mais au système d’appréciation de la musique.

Chercher, trouver, rencontrer

Pour ce qui est du cas d’Ayassa, l’appartenance au domaine de la *Weltmusik* (soit d’un genre de musique dont on reconnaît qu’elle vient de quelque part) va donc de soi. Pour d’autres cas, l’appartenance au genre *Weltmusik* pourra apparaître aux jurés et spectateurs comme moins plausible (cf. infra, chap. 7 et 8). Mais au stade de l’appel à candidatures, cette incertitude n’est pas encore un problème. Pour les organisateurs et les experts qu’ils

⁵⁶¹ Par exemple sur le site <http://www.ayassa.net>

⁵⁶² Expression adaptée d’un article de Gérard Lenclud dans lequel celui-ci établit une différence entre « l’œil qui voit » et « l’œil qui pense » : « Dire quelque chose d’un objet vu, ce n’est pas dire ce qu’il est, en le dénommant au sens fort du terme, mais dire comment il est. [...] L’esprit met du sien dans ce que le monde lui présente. Le factuel est donc déjà asserté, la “donnée” inférée » (Lenclud 1995, en ligne sur le site de la revue *Enquête*).

⁵⁶³ Même à un niveau élevé d’études, on retrouve ce double système : l’exercice du commentaire d’écoute au CAPES ou à l’Agrégation de Musicologie, qui porte la plupart du temps sur des pièces du répertoire savant occidental, doit déboucher sur une hypothèse sur l’époque et le compositeur. En revanche, si le candidat tombe sur un exemple d’ethnomusicologie, il doit (selon les rapports du jury) conclure son exposé par une hypothèse sur l’origine du morceau.

mobilisent pour les aider à repérer des groupes, il suffit que la candidature apparaisse comme possible pour une raison ou une autre. Ce n'est pas à eux de dire si tel ou tel groupe est un candidat valable mais c'est aux jurés des pré-sélections qu'il appartiendra de faire ce tri. Pour lors, l'important est surtout de trouver le plus de candidats possibles. A ce stade, la notion de *Weltmusik* agit donc comme un aimant permettant d'attirer toutes sortes d'objets. La catégorie peut accueillir à peu près « toute musique que l'on rencontre dans le monde »⁵⁶⁴, et c'est ce qui lui permet de fonctionner effectivement comme un moteur de découvertes. Toutes les personnes engagées dans cette prospection, même celles qui travaillent depuis des années dans le milieu et connaissent bien la scène locale (les « *alteingesessenen Veranstalter* ») découvrent grâce à cette prospection de nouveaux projets et de nouveaux musiciens. Anette Heit, qui organisait depuis dix ans Musica Vitale, a découvert (grâce à ses partenaires de l'association Al Globe) l'ensemble Jacaranda, formé par quatre musiciens de l'orchestre philharmonique du Brandebourg (une formation plutôt inhabituelle à l'Atelier des Cultures) ; Raimund Vogels a découvert un ensemble de hard-rock turc (Safkan) alors qu'il ne pensait pas un jour apprécier ce style de musique. Birgit Ellinghaus a quant à elle largement puisé dans le vivier des candidats de Creole pour organiser des tournées *Klangkosmos*, des festivals et d'autres événements en Rhénanie-Westphalie.

Ce qui m'amène à une question philosophique⁵⁶⁵ : toutes ces personnes parties prospector les scènes régionales font des découvertes qui ne sont pas nécessairement intentionnelles. Alors que le fait de chercher est toujours intentionnel, il arrive que l'on trouve un objet sans l'avoir cherché⁵⁶⁶. Mais dans tous les cas, dès lors que l'on trouve un objet, on le rencontre : on y trouve des dimensions ou des aspects qui vont au-delà de ce que l'on cherchait. En rencontrant les musiciens d'Ayassa, Basti a trouvé un ensemble qui pouvait entrer dans la catégorie *Weltmusik* mais il a aussi rencontré des musiciens et une musique qui présente une foule d'autres aspects singuliers (une voix particulière, des chants en yiddish, des compositions originales, un guitariste virtuose, un questionnement sur le passé allemand etc.) – toutes dimensions qui rendent ce groupe plus riche que l'objet cherché au départ.

⁵⁶⁴ Selon la définition que propose Philip Bohlman dans la préface de son essai (Bohlman 2004) : “*World music is that music we encounter, well, everywhere in the world: folk, art, or popular; sacred, secular, commercial, western or non western, acoustic or electronic mixed... There's ample justification to call just about anything world music.*” Cette définition ne vaut toutefois que si l'on considère en bloc tous les objets classés en différents endroits du monde, comme de la « *world music* ». Mais dans une situation donnée, les auditeurs trouveront toujours que certaines n'en relèvent pas.

⁵⁶⁵ Voir la section intitulée « Un concept holiste de l'intentionnalité » in : Descombes 1996, p.80-90.

⁵⁶⁶ Selon la définition du *Littré* que rappelle Descombes : trouver c'est « rencontrer quelqu'un ou quelque chose, soit qu'on les cherche soit qu'on ne les cherche pas ». Le même dictionnaire explique ainsi le contraste sémantique trouver / rencontrer : trouver n'exclut pas l'idée de chercher alors que rencontrer l'exclut.

Il est impossible de ne faire que trouver, ce qui voudrait dire de trouver seulement et uniquement ce qu'on cherchait sans trouver en même temps (comme dans une simple rencontre) ce qu'on ne cherchait pas.

Pour le dire dans une autre terminologie, on dira que la recherche est forcément « sous une description » (*secundum quid*), mais que la rencontre est forcément la rencontre de l'objet tout court (*simpliciter*). Ces propositions portent évidemment sur l'objet intentionnel (ce qu'on cherchait, ce qu'on a trouvé). Il n'est pas question de trouver deux personnes là où une seule était cherchée. Il est question de l'*aspect* sous lequel le cherché était cherché et de l'aspect sous lequel il est trouvé. L'objet trouvé est forcément plus riche que l'objet cherché, et c'est pourquoi il est simultanément un objet rencontré. (V. Descombes, *op.cit.*, p. 91)

Ces distinctions, qui peuvent avoir l'air évidentes dans la mesure où elles recouvrent une expérience très ordinaire, ont une portée épistémologique conséquente : elles fondent (pour des philosophes) la thèse du holisme du mental⁵⁶⁷ et (pour des chercheurs en sciences sociales) celle du holisme anthropologique, selon laquelle on ne peut décrire « l'esprit dans lequel un sujet agit, répond, existe si l'on fait abstraction du monde social et historique qui l'entoure » (*ibid.*). Décrire une idée de *Weltmusik* ne consiste pas à décrire l'état interne d'un sujet pensant à la *Weltmusik* mais suppose d'explicitier comment quelqu'un pense à la *Weltmusik* dans un contexte particulier, en tenant compte des multiples ressources et indices sur lesquels il s'appuie. C'est pourquoi les prospecteurs, en partant en quête de « *Weltmusik aus Deutschland* », captent de multiples aspects du monde de la musique et de la société allemande.

C'est sur la base de ce différentiel entre ce qui est cherché et ce qui est trouvé que fonctionne l'appel à candidatures. L'inattendu fait partie du système. Au terme du délai fixé par chaque avis de concours, de multiples candidats sont donc trouvés : 503 groupes au total (rassemblant près de 3000 musiciens), dont la grande majorité (9 dixièmes⁵⁶⁸) ont été sollicités directement par les prospecteurs. Mais qu'ont en commun ces candidats ? Peut-on considérer que les dossiers de candidature reflètent la composition d'un monde de la *Weltmusik* ? Ou s'agit-il d'une construction « inventée » pour les besoins de la compétition ?

Les dossiers

Au cours de mon enquête, c'est d'abord une question d'ordre méthodologique qui s'est posée : comment traiter cette masse de « données » que constituent, dans chaque région, les dossiers de candidature ? Selon quels critères les comparer ? Lorsque j'ai présenté mes

⁵⁶⁷ Selon laquelle une action intentionnelle ne peut pas être comprise à l'état isolé mais par son intégration à un système global de verbes dont « certains ont une intentionnalité à plein temps (chercher), d'autres une intentionnalité à mi-temps (trouver) ce qui leur permet d'assurer le contact ou la connexion positive avec la réalité » (Descombes, p. 90).

⁵⁶⁸ Sur les musiciens que j'ai interrogés lors des festivals, soit ceux qui ont passé la première étape de sélection.

recherches dans le cadre de séminaires et colloques, ces questions méthodologiques se sont avérées indissociables de questions d'ordre ontologique et épistémologique : qu'est-ce que ce « monde » de la *Weltmusik*, comment existe-t-il ? S'agit-il d'une « scène », d'une « communauté », d'un « réseau », d'un « milieu social », d'une « portion de la musique *pop* » ? Et « qui sont les candidats de Creole »⁵⁶⁹ ? Je reviens ici sur plusieurs options méthodologiques adoptées au cours de mon enquête avant d'en venir à ce problème de fond : qu'est ce que ce « tout » que forment les dossiers de candidature ?

Premiers relevés

Pendant la première année de mon enquête, je me suis contentée de faire quelques relevés sur divers échantillons⁵⁷⁰ en procédant de la manière suivante : en reprenant un à un les dossiers pour effectuer des *listes*, en caractérisant chaque groupe de manière sommaire et en m'arrêtant plus longuement sur certains « cas »⁵⁷¹.

La liste (cf. Goody 1979) a ceci de rassurant qu'elle repose sur un critère de pertinence univoque : l'exhaustivité. Du moment que les classeurs étaient complets et du moment que je n'ai oublié aucun dossier, une liste me permet d'identifier tous les candidats d'une compétition grâce à cet élément crucial mentionné à la page 1 des dossiers : le nom de chaque groupe. Mais cette liste de noms ne nous renseigne pas sur la réalité des groupes : c'est pourquoi je relève aussi dans les dossiers un certain nombre d'éléments permettant de les *caractériser* : mentions de répertoires et de styles, type de formation (« Abiud y las Chalcas : trio de musique mexicaine avec influences du jazz et de la musique classique »), instruments (« Aquadulooop : tambours et didgeridoos »), citations (« Almanach : '*Folkmusik für die Ohren und für die Beinen*' ») auxquels j'ajoute parfois certains commentaires (« Ensemble artistique Grand Z : danses et masques d'Afrique (*très folklorique*) »).

En comparant après coup ces notes, je peux effectuer quelques classifications : par exemple noter que la quasi-totalité des répertoires mentionnés viennent d'ailleurs que d'Allemagne – soit qu'ils soient dits venir d'un pays ou d'un continent étranger (« danse et masques d'Afrique », « musique francophone de Louisiane »), soit que leur origine soit supposée connue (« flamenco »), soit qu'ils fassent référence à un genre (« klezmer et Sinti »,

⁵⁶⁹ Je cite ici les questions qui m'ont été adressées en colloque et dans des séminaires.

⁵⁷⁰ J'ai consulté les dossiers pour les sessions de Basse Saxe & Brême, *Mitteldeutschland* et Bade Wurtemberg. A l'issue du séminaire de la *Musikhochschule* à Cologne en 2007, j'ai pu récupérer et garder deux échantillons supplémentaires : 20 dossiers de candidats pour la compétition Creole Rhénanie-Westphalie (soit un échantillon d'1/6) et les 21 dossiers des groupes finalistes.

⁵⁷¹ Le commentaire qui suit s'appuie sur le relevé effectué à Hanovre (reproduit au chap. 2).

« musique juive », « celtic folk »), soit encore qu'ils revendiquent – comme c'est le plus fréquemment le cas – de multiples origines (ex : « fusion d'influences indiennes, arabes, occidentales, juives »). Ce qui confirme donc ce que tout le monde sait déjà : la *Weltmusik* recouvre, en grande majorité, des musiques venues « d'ailleurs ». Certains cas font exception. Leur appartenance au genre *Weltmusik* m'apparaît comme moins plausible, pour deux raisons : ils font référence au domaine culturel allemand ou alors, je n'y trouve pas d'empreinte « locale »⁵⁷². Ce sont :

- « Blau », un duo réunissant un guitariste et un joueur de tuba qui chante dans un dialecte bas-allemand (*plattdeutsch*) avec des influences du « folk, du blues et de Hawaï ».
- le « Collegium Concertante », un collectif militant pour la « musique de cithare allemande », qui revendique un rattachement à la *Volksmusik*
- Due la Donna, un groupe de « New Rock » qui chante en anglais
- Matelato, un ensemble d'improvisation qui s'inscrit plutôt dans le genre du jazz
- Mira K, un groupe de chanson reggae avec des paroles en allemand (sur ce cas, j'hésite davantage : le *reggae* doit-il être considéré comme une culture locale ou un style global ?)
- Pink Mercury, un groupe de « rock expérimental qui chante en anglais » (cf. **annexe 5.2**)
- Worksatia, un ensemble de « musique médiévale ».

Tableau 2 : la part des musiques d'ailleurs (Creole Basse-Saxe et Brême)

	Nombre de dossiers	%
Référence géographique explicite	16	28,6%
Référence à un genre (sans mention géographique explicite)	6	10,7%
Référence à de multiples origines	27	48,2%
Cas particuliers	7	12,5%

Dans ce même relevé, je m'arrête aussi sur d'autres cas qui attirent mon attention : pour Arundo, un ensemble « folk avec des influences de toutes sortes de pays », je relève la présence inhabituelle de deux descriptifs (un « texte de promotion » et une « description scientifiquement correcte », cf. **annexe 5.2**). Pour Heyoka, mon attention est attirée par la mention « *archaic world music* », la proposition (déplacée dans ce contexte) de « *workshop* »

⁵⁷² Les raisons que je mentionne ici ne visent pas à justifier l'exclusion de ces groupes mais simplement à expliquer pourquoi leur candidature a pu m'apparaître (et probablement apparaître aux jurés) comme moins plausible. Ce sont des raisons que l'on peut expliciter mais qui n'ont pas la solidité ou la robustesse nécessaire pour ne pas être contestées.

et surtout le contenu du descriptif qui fait mention de « courants indiens, orientaux, sames ainsi que des courants ethniques non définis » et revendique une forme de communication non langagière et non rationnelle (« La langue et la musique ont été créées pour solliciter directement le sentiment du public et non pour être compris à un niveau intellectuel »). De l'ensemble Makumbik, je note qu'il se compose de quatre étudiants en *Kulturwissenschaften* de Hildesheim dont un journal a noté qu'ils créent une « *Weltmusik* dans le vrai sens du terme ». Enfin, je m'arrête plus particulièrement aussi sur certains des cas découverts pendant le festival : Tum Suden qui vise à « recréer une musique du monde d'Allemagne du Nord », le Trillke Trio qui est favori du jury et du public [cf descriptifs en annexe 5.2] et Benjie, un chanteur de « ragga allemand » dont l'appartenance à la *Weltmusik* a été contestée par un juré.

Ces notes reproduisent donc un système général de catégories qui me permettent d'identifier selon des critères (géographiques, historiques, génériques, culturels) et des registres variables (descriptif/ interprétatif, factuel/évaluatif/normatif⁵⁷³), différentes occurrences de musique. Les « données » que je relève ne sont ni commensurables, ni purement factuelles : le fait de m'arrêter sur certains cas, certaines citations ou certains traits (« 10 tambours et 3 didgeridoos »⁵⁷⁴) est déjà une forme d'évaluation implicite.

Statistiques

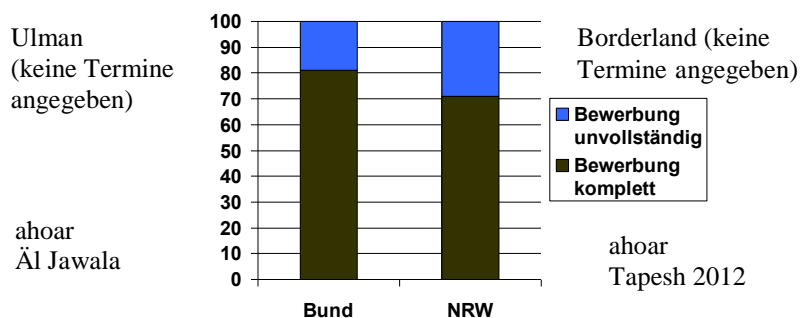
Un essai de traitement plus systématique des dossiers de candidature a été réalisé par Christian Golz et Martin Rixen, deux étudiants de la *Musikhochschule* de Cologne qui ont examiné les échantillons fournis par Birgit Ellinghaus : d'une part le classeur des dossiers des 21 groupes parvenus en finale (« *Bund* »), d'autre part le classeur des dossiers des 24 groupes retenus (sur 121 candidats) pour participer à la compétition Rhénanie-Westphalie 2006 (« *NRW* »). Ils ont pris le parti de ne pas trop s'embarrasser de questions d'ontologie et de prendre les informations des dossiers comme des données, ce qui leur permet de produire des résultats sous la forme de tableaux, de graphiques et de cartes.

⁵⁷³ Sur les difficultés à distinguer ces registres, voir Bazin 1996, Lenclud 1995, Schaeffer 1993.

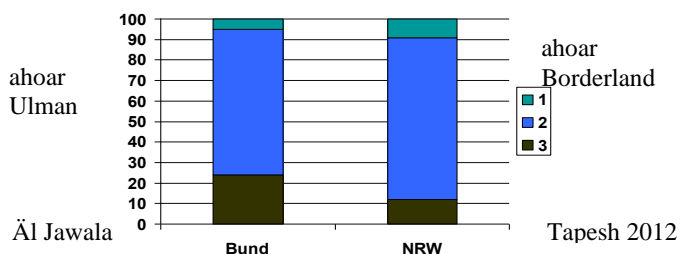
⁵⁷⁴ Instruments associés à une vision négative de la *Weltmusik* teintée « d'ésotérisme » ou d'amateurisme.

Les candidats de Creole⁵⁷⁵

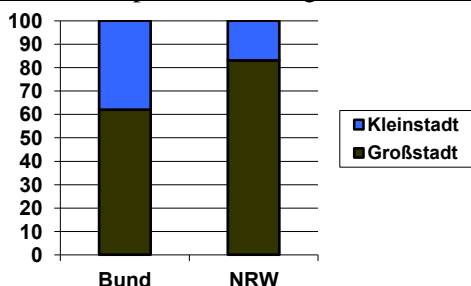
- Dossiers incomplets (en gris) / dossiers complets (en noir) :



- Qualité de présentation des dossiers : mal présenté, incomplet (1) ; satisfaisant, souvent complet (2) ; sophistiqué, graphisme intéressant (3)



- Candidats venant de petites villes / grandes villes (+/- de 100 000 habitants):

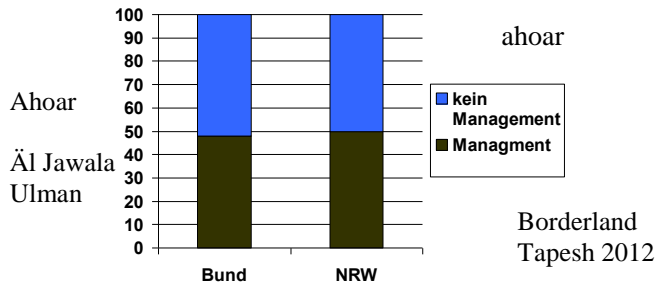


- Répartition sur le territoire rhénan:

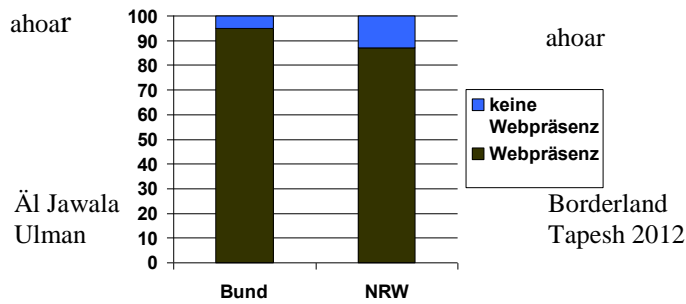


⁵⁷⁵ Exposé de Christian Golz et Martin Rixen reproduit dans le rapport d'expertise (*op.cit*), p. 6-16. Les noms mentionnés sur les côtés des graphiques sont notamment ceux des trois groupes lauréats du prix Creole 2007 (Ahoar, Äl Jawala, Ulman).

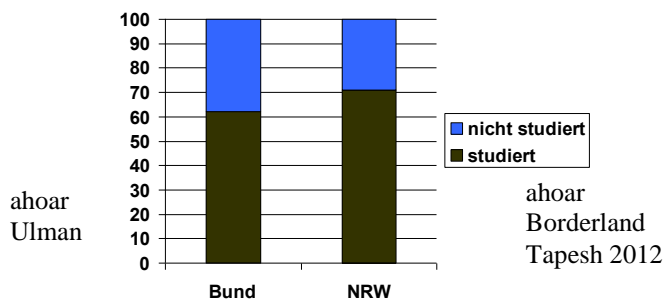
• Groupes sans manager / avec manager :



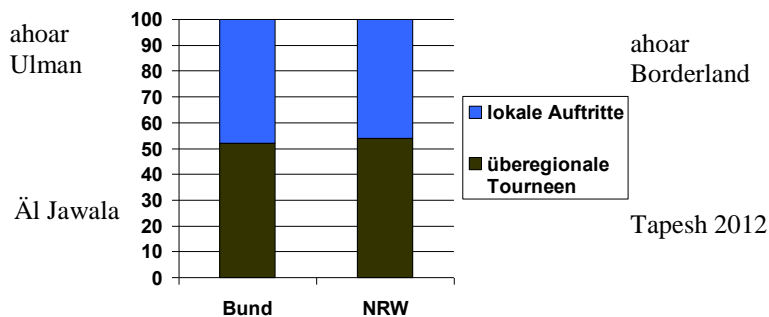
• Sans site internet / avec site internet :



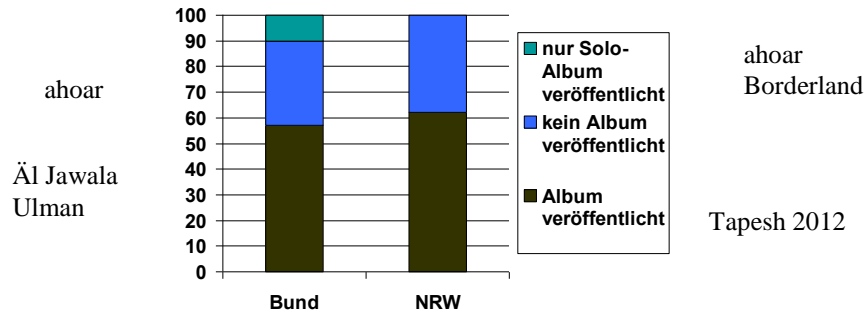
• N'ont pas étudié / ont étudié la musique :



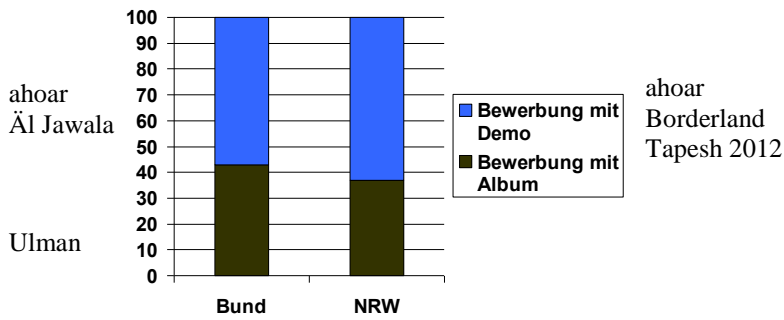
• Tournent en Allemagne / à l'étranger:



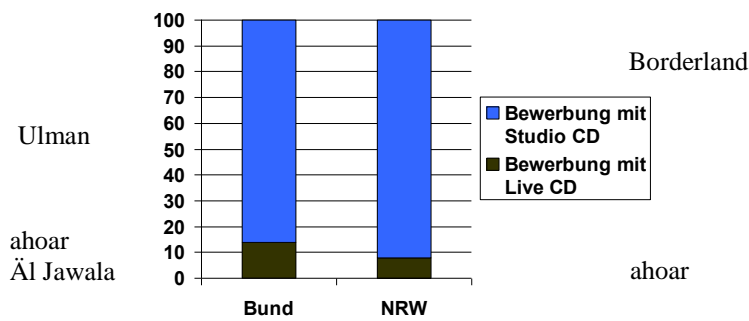
• Albums CD : en solo / pas d'album / album publié:



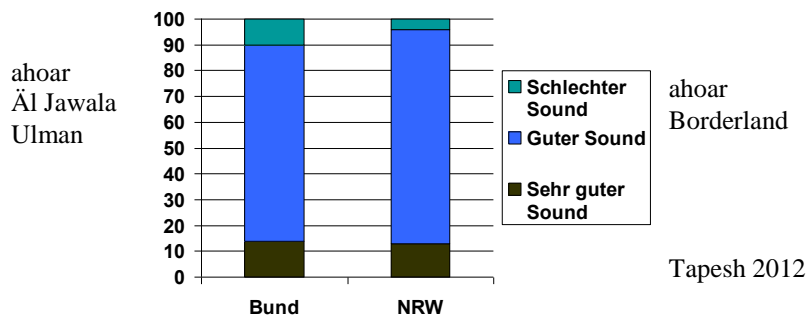
• CD envoyé dans le dossier : démo / album:



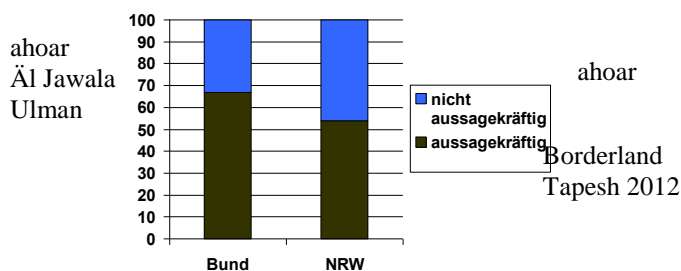
• CD réalisé en studio / enregistrement de concert:



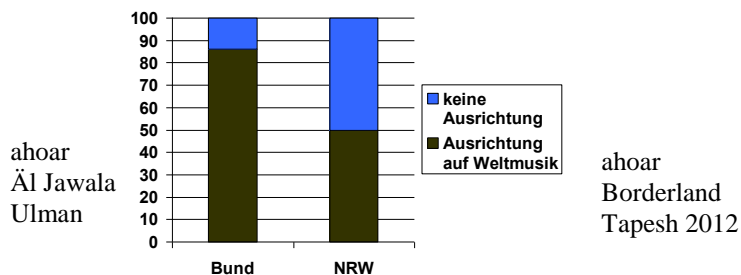
• Qualité du son : mauvais, bon, très bon:



- Les 30 premières du CD sont-elles probantes (*aussagekräftig*) ?

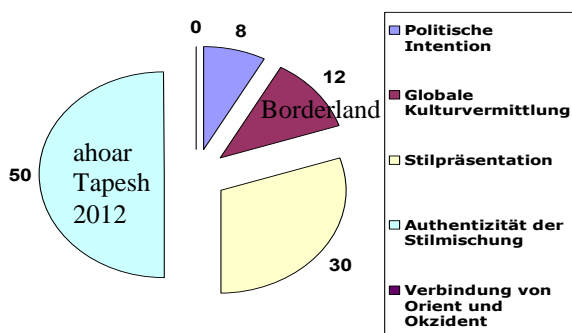


- Les candidats font-ils référence à la catégorie *Weltmusik* ? (non / oui)



- Classement des groupes finalistes selon leur intention:

1- intention politique 2- transmission d'une culture sous une forme globale 3- présentation d'un style 4- authenticité d'un mélange 5- liaison entre Orient et Occident.



Si l'on se penche sur le détail de ces statistiques, un certain nombre de problèmes surgissent qui tiennent d'abord au fait que ces données n'ont pas été constituées pour les étudiants mais pour les besoins de la compétition. Par exemple, les dossiers ne demandent de mentionner qu'une seule adresse pour tous les membres du groupe. Les figures 4 et 5 reposent donc sur des données très partielles – même s'il est probable qu'un échantillon plus large ferait toujours ressortir certains pôles comme la ville de Cologne. De même, les parcours biographiques ne sont pas mentionnés sur tous les dossiers et lorsqu'ils le sont, c'est sous une forme très elliptique (des CV de 3 lignes). Deuxièmement : un certain nombre de figures documentent non pas des informations tirées des dossiers mais les appréciations des étudiants

(sont-ils complets ? bien présentés ; le son des CD est-il bon ? les 30 premières secondes probantes etc.) ? Ceci se comprend en raison d'une des vocations de ce rapport d'expertise, qui était de formuler des conseils pour les futurs candidats (cf. **annexe 3.1.3**)⁵⁷⁶. Mais ces critères d'évaluation ne sont pas nécessairement ceux que prennent en compte les jurés des compétitions – qui ont accepté, en bien des cas, des candidatures incomplètes, mal présentées, des CD qui ne correspondaient pas aux descriptifs ou des groupes qui n'avaient pas de date de concert parce qu'ils trouvaient d'autres bonnes raisons de les retenir (cf. *infra*, chap. 7).

Ceci étant dit, ces graphiques permettent de faire ressortir un certain nombre de récurrences quant à l'insertion des candidats dans le milieu professionnel de la musique : le fait que la moitié des candidats n'ont pas de manager, que la quasi-totalité a un site internet et que 68% ont publié un album CD. Ces proportions signalent une tendance à l'autogestion assez prononcée (également notée par Anja Hövelmann dans son mémoire, Hövelmann 2006) et l'importance d'autant plus marquée des outils internet dans les stratégies de présentation de ces musiciens. Les statistiques montrent aussi qu'il n'est pas nécessaire d'avoir étudié la musique pour être considéré comme un candidat pertinent : la proportion des « *Akademiker* » (selon le terme employé par les M. Rixen et C. Golz) tend même à diminuer dans les finales. Enfin, on peut aussi noter que la proportion des candidats qui font explicitement référence à la notion de *Weltmusik* augmente de manière sensible lors de la finale, ce que j'interprèterais ainsi : plus l'on avance dans la compétition, plus l'appartenance au genre apparaît comme plausible et susceptible d'être explicitement revendiquée – ce qui va de pair avec une réduction des incertitudes : lors des finales, il y a moins de surprises (cf. *infra*, chap. 7).

Pour conclure sur cette seconde option d'enquête : elle permet – à la différence d'un relevé au cas par cas (cf. *supra*) – de produire des comparaisons parce que les données retenues sont d'ores et déjà comparables. Les étudiants prélèvent dans les formulaires les informations les informations qui sont déjà constituées en variable statistique par des procédés de mise en équivalence. En revanche, ils laissent de côté une foule d'autres informations plus difficiles à traiter selon ces modes : les descriptifs des musiques, la liste des dates et lieux de concert dans lesquels se produisent ces groupes, les pièces annexes : les CD (qui sont seulement considérés sous l'angle de la qualité du *son*), DVD, photos, articles de presse – soit en fait les pièces majeures sur lesquelles s'appuient les jurés pour effectuer leurs sélections.

Reste ce problème qui se pose de toute manière, que l'on opte pour la prise de notes ou un mode de traitement statistique : qu'est ce que ce tout constitué par l'ensemble des dossiers ? Peut-on considérer que ces échantillons reflètent la composition d'un champ

⁵⁷⁶ Conseils que l'on trouve aux pages 65-67 du rapport.

stabilisé de la *Weltmusik* ? Pas vraiment, pour au moins deux raisons : du côté des organisateurs et prospecteurs, on a vu que la notion de *Weltmusik* n'était pas la seule à entrer en ligne de compte dans le repérage des candidats. Du côté de ces candidats, une proportion notable (selon les statistiques de Martin Rixen et Christian Golz : 50 % des candidats retenus pour la compétition régionale, mais il est probable que cette proportion serait supérieure si l'on considérait toutes les candidatures de cette région⁵⁷⁷) ne revendique pas explicitement l'appartenance à cette catégorie. Il suffit de se pencher sur les listes de dates de concert pour voir que la grande majorité d'entre eux circulent en fait ordinairement entre plusieurs scènes : ils jouent dans des festivals de *Weltmusik*, de jazz, de *Neue Musik*, de pop, de rock, de musique ancienne, et/ ou de musique baroque etc.

Une autre option d'enquête consiste donc à retracer les parcours singuliers de certains musiciens à l'aide d'entretiens. Comment ces musiciens sont ils devenus candidats ? Et que nous apprend leur parcours sur la manière dont existe la *Weltmusik* ?

Portraits de candidats

Lors du premier cycle de compétitions Creole, j'ai réalisé des entretiens individuels ou collectifs avec les musiciens de 42 groupes. Ces entretiens ont une durée variable (de 6 minutes à 2h30) et suivent pour la plupart une grille de cinq questions : comment êtes-vous arrivés à Creole ? Depuis quand jouez vous ensemble ? Dans quels lieux ou événements vous produisez-vous ? Comment décrivez-vous votre musique ? Comment avez-vous préparé votre concert ? S'y ajoutent les questions que soulèvent mes interlocuteurs : « Peut-on faire de la musique juive quand on est allemand ? » (Ayassa) ? Quel régime doit-on suivre pour être un bon musicien *rastafari* (Pepper, The Hippocritz) ? Comment le destin a-t-il fait de moi une artiste alors que j'aurais dû être physicienne (Ninel Cam, Kent Masali) ? Est-il possible de traduire une chanson de Jacques Brel en allemand (Paul, Das Blaue Einhorn)⁵⁷⁸ Certains entretiens enfin (les plus intéressants) ont ceci de particulier qu'ils ont été réalisés après la compétition. Ils portent sur les verdicts du jury et les critères d'appréciation de la musique (Bernard Mayo et Benjie), le problème de la communication avec le « public allemand » (Miloud Messabih), le rapport entre tradition et création (Mariana Sadovska). Outre les entretiens reproduits dans les deux premiers chapitres, j'en ajoute ici six autres dont chacun soulève des questions quant à la catégorisation et l'appréciation des pratiques musicales.

⁵⁷⁷ L'échantillon pris en compte par M. Rixen et C. Golz rassemble des candidatures sélectionnées. Dans les régions où j'ai pu consulter l'ensemble des dossiers, cette proportion était moindre.

⁵⁷⁸ Entretiens retranscrits en partie au chapitre 2 et en annexe.

Cirque, théâtre, musique ? L'ensemble Balagan (Berlin)

Mark Chaet : violon | Sergej Sweschinskij : contrebasse | Giorgio Radoja : piano | Adam Tomaszewski : batterie, percussions | Momo Kohlschmidt : chant | Anke Lucks : trombone | Dima Geller : trompette | Pavel Kurdakov : trompette.

Le mot « Balagan » signifie en russe « vacarme, tintamarre ». L'ensemble est annoncé dans le programme comme une « revue d'Europe de l'Est et de l'Ouest »⁵⁷⁹. Les huit musiciens viennent de sept pays différents (Allemagne, Pologne, Russie, Ukraine, Albanie, Italie, Israël) ils ont étudié la musique en Allemagne. Quatre d'entre eux jouaient auparavant dans le Trio Bravo qui a remporté le prix Musica Vitale en 2004. En 2006, ils sont à nouveau favoris : c'est le seul groupe sur lequel les jurés sont unanimes et c'est aussi celui qui a suscité la plus longue ovation – même si certains spectateurs (Holger Schliestedt du trio ...e la luna?, Bernard Mayo) puis les jurés de la finale ont émis des réserves non sur la qualité de la performance mais sur sa nature : est-ce de la musique ou un spectacle ?



Photo: Daniela Incoronato

Entretien réalisé lors du festival Creole Berlin et Brandebourg 2006 :

TBL – Depuis quand jouez vous ensemble ?

Mark – Depuis plusieurs années mais il y a eu des changements dans la formation. Balagan existe officiellement depuis deux ans. Au départ, c'est un spectacle que nous avons créé avec des artistes acrobates et que nous avons présenté un peu partout dans le monde. Pour cette compétition, nous avons repris le nom du spectacle et certains morceaux que nous avons composés.

TBL – J'ai reconnu l'air que vous avez joué tout à l'heure. C'est un morceau de Bulgarie, non ?

Mark – Oui, le morceau du début est un seuls traditionnels. Les autres, nous les avons composés.

TBL – Comment avez-vous choisi vos morceaux pour ce concert ?

Momo – Oh, c'est une question qui fâche !

Mark – Il est difficile de faire passer un message en 20 minutes [...] Nous n'avons pas choisi au hasard bien sûr, il fallait que cela fasse l'effet d'un tout cohérent (*dass es runder wirkt*). Pour le reste, nous n'avons rien changé à ce que nous faisons habituellement sur scène. [...] Je ne crois pas qu'il faille faire quelque chose de spécial juste pour la compétition. L'important c'est de faire ce que l'on fait d'habitude, et d'y prendre plaisir

Momo – C'est ce qui fait la singularité de Balagan: les musiciens s'amuse énormément ensemble.

TBL – Anette Heit m'a dit que vous aviez déjà remporté le prix Musica Vitale...

Mark – Oui. Mais l'essentiel du prix, c'était la tournée que nous avons faite ensuite : une tournée magnifiquement organisée avec plein de concerts, dans des lieux petits mais très agréables⁵⁸⁰. Et pour les musiciens, ce qui compte c'est de jouer ! Cette année, la compétition est devenue fédérale, c'est encore plus intéressant. [...]

Momo – Nous sommes des musiciens qui ne peuvent pas être catégorisés (*Musiker, die nicht in Schubladen passen*).

TBL – Comment décrivez vous votre musique d'habitude ?

Mark – Elle est difficile à décrire. Ce n'est pas une musique intellectuelle au sens d'une musique élitaire. Mais nous avons tout de même une certaine exigence tout en étant contents que cela plaise au public. C'est la musique que nous aimons !

TBL – Diriez-vous que c'est une musique créole ?

Mark – « Créole » ? Le nom n'est pas si important. C'est une marque, un sigle. [...]

⁵⁷⁹ « *Ostwesteuropäische Revue* ». Le terme de « revue » désigne un genre du théâtre musical qui, comme l'opérette ou le *musical*, réunit différentes formes artistiques (musique, chant, textes, performances d'acrobates, cirque etc.).

⁵⁸⁰ Il s'agit d'une tournée *Klangkosmos* organisée par Birgit Ellinghaus qui faisait partie du jury de Musica Vitale en 2004.

« Nous sommes restés fidèles à notre âme ». Le trio ...e la luna ? (Berlin)

Eva Spagna : chant | Holger Schliestedt : guitare | Martin Klenk : violoncelle, saxophone.

Le trio ...e la luna ? reprend des chansons italiennes (de Paolo Conte, Luigi Tenco, Gino Paoli) en misant sur « la précision d'une ensemble de musique de chambre » (descriptif du programme). Les arrangements sont rattachés à une forme de « jazz non académique ». Il s'agit de « redonner vie aux rengaines » et de les animer d'un « esprit » singulier (ibid.). Cet ensemble avait remporté un prix Musica Vitale en 2002 bien qu'à l'époque, Chérif Khaznadar ait estimé que ce n'était pas vraiment un ensemble de « musique traditionnelle ». Cinq ans plus tard, c'est lui qui les soutient alors qu'un autre juré estime que « ce n'est pas vraiment de la Weltmusik, mais plutôt de la chanson ».



Photo: Daniela Incoronato

Entretien réalisé lors du festival Creole Berlin et Brandebourg 2006 :

TBL – Comment avez-vous découvert l'existence de Musica Vitale?

Eva – Par le biais de notre agence. Et nous avons aussi déjà joué à l'Atelier des Cultures [...]

TBL – Comment décrivez-vous votre musique ?

Eva – Du jazz, des *canzoni* des années 60 / 70, et aussi des compositions...

TBL – Qu'est-ce qui a changé depuis que vous vous connaissez ?

Eva – De l'intérieur, ce n'est pas facile à dire. Pour nous, il n'y a pas beaucoup de changement. C'est un *work in progress*. Mais des auditeurs nous disent que le dernier CD est vraiment différent.

Martin – C'est vrai que nous sommes devenus vraiment meilleurs ! (*Eva rit*)... mais il n'y a pas eu de rupture.

Eva – Sur le plan stylistique, nous sommes restés fidèles à notre âme : c'est toujours ce mélange ancien de bossa nova et de jazz. Parfois nous jouons avec un batteur. Ce soir, ce sont les instruments mélodiques qui font le rythme.

TBL – Quel est votre parcours ?

Martin – Holger vient d'un cursus de jazz, il a étudié la guitare acoustique et il enseigne maintenant dans une école. Eva a fait de la danse classique, elle n'a pas étudié le chant. Et moi, je suis professeur de violoncelle dans une école de musique.

TBL – Est-ce que le fait d'avoir gagné le concours Musica Vitale en 2002 vous a apporté quelque chose ?

Eva – Nous ne savons pas trop en fait. Parfois des demandes viennent, nous ne savons pas d'où. C'est vrai que quelqu'un m'a dit, une fois, qu'il nous avait vus lors du concert de Musica Vitale.

Holger – Nous avons aussi pu utiliser la vidéo du festival pour démarcher. [...]

Martin – Cette nuit j'ai rêvé qu'un groupe avait amené son public et que ce public sifflait tous les autres musiciens (*rires*). Mais heureusement, les jurés reconnaissaient tout de suite pour qui ils étaient alors cela ne marchait pas...

Eva – Heureusement le public de ce festival est loyal (« *fair* »). Il écoute tous les groupes avec attention. Et puis c'est intéressant pour nous aussi d'écouter en un soir autant de styles différents.

Urbain, multiculturel, berlinois : Nomad Sound System (Berlin)

David Beck : guitare électrique | Tomoki Ikeda : ordinateurur | Karim Sfaxi : chant, mélodica, percussion | Shazam : basse, guimbarde | Miloud Messabih : percussion, accordéon.

L'ensemble Nomad Sound System est annoncé dans les programmes comme un groupe « d'électro groove arabe » combinant les styles du « raï, de la drum'n bass, des sonorités orientales, du rock, de la trance dub et gnawa » en un « mélange urbain ». Il a remporté un des trois prix Creole Berlin & Brandebourg 2006, justifié ainsi par le jury : c'est « un mélange de musique orientale et de musique électronique qui représente à merveille la ville jeune, nouvelle et multiculturelle de Berlin ». Ce choix a soulevé des critiques aussi bien au sein du jury (cf. supra chap.1, entretien avec C. Khaznadar) que parmi les spectateurs (par ex. Holger lors du concert des lauréats). Au-delà de ces différences d'appréciation, il constitue aussi un cas intéressant de « malentendu productif » (Sahlins 1989) généré par la décontextualisation d'un répertoire et par les différences linguistiques séparant les musiciens et spectateurs d'un festival de musiques du monde (cf. supra, « il faut faire la fête mais ne pas oublier qu'il y a des gens qui meurent »). Je retranscris ici le début de l'entretien avec Miloud Messabih.



Photo: Daniela Incoronato

Entretien réalisé en français après le festival Creole Berlin et Brandebourg 2006 :

TBL – J'ai entendu dire que le raï est nouveau à Berlin...

Miloud – Mais non, le premier groupe de raï est né à Berlin ! Quand je suis arrivé ici venant de l'Ouest algérien, j'étais en tournée avec un groupe de raï. Des gens m'ont contacté, nous avons formé un groupe.

TBL – Où jouiez-vous ?

Miloud – Dans de petits cafés, des *jam session*. Tous les projets nouveaux commencent de cette façon. Cela a fait un *boom* en six mois mais finalement cela n'a pas marché. C'était une question de mentalité, c'était de notre faute si le groupe a échoué : il n'y avait pas de concurrence, nous étions moins chers que les groupes importés. Malheureusement c'est notre mentalité nord-africaine : on a moins de patience, on est un peu nerveux là où il ne le faut pas, parfois deux ou trois minutes avant le concert on se dispute...

TBL – Quand j'étais à Stuttgart en 99, je n'ai pas entendu beaucoup de raï – moins qu'en France !

Miloud – Quand on a commencé à jouer, il s'est avéré que des gens connaissaient la musique ou l'appréciaient. C'est une musique « facile ». Ce qui était difficile, c'était de trouver des musiciens : il fallait expliquer au joueur de basse brésilien comment jouer ! [...] Avec Nomad Sound System, on a plus de chance parce qu'il y a deux Allemands, un Japonais, deux Nord-Africains. Si l'on prend quelqu'un de nouveau (un batteur ou un bassiste), ce ne sera pas un Nord-Africain, peut-être un Sud-Américain. Tomoki, qui s'occupe de l'électronique, est aussi producteur. Il est très important pour le groupe, il a une autre vision de la musique. C'est de là que vient la réussite de Nomad, je pense.

TBL – Comment composez-vous vos morceaux ?

Miloud – Parfois on commence avec une mélodie, parfois avec un *groove*, un rythme. Par exemple Tomoki nous dit : « J'ai préparé ceci pour un autre projet », nous disons : « Et si tu rajoutes ceci ou cela ? », il essaie, cela marche ou non, on recommence. Puis on commence à jouer.

TBL – Vous avez gardé l'esprit de la *jam session* dans la manière de travailler ?

Miloud – Oui, c'est la meilleure façon pour nous de composer parce que dans une *jam session*, chaque musicien donne ce qu'il peut ou ce qu'il sent. [...] On peut encore corriger plus tard mais c'est la base des compositions. Les paroles, c'est Karim ou bien moi qui les écrivons puisqu'elles sont en arabe. Karim joue plutôt sur la nostalgie, l'envie de revoir sa famille, son pays [la Tunisie]. Je comprends, il est venu jeune en Allemagne, à 21 ans. Pour moi, ce sont des choses plus engagées...

TBL – Et par rapport au public allemand? Est-ce que vous expliquez les paroles ?

Miloud – Parfois, malheureusement pas souvent parce que c'est un peu un problème (suite *supra*, chap. 1)

De la Weltmusik a capella ? Niniwe (Weimar/Berlin)

Winnie Brückner : première soprano, live-looping | Elena Hamann : seconde soprano | Caroline Krohn : première alto | Hanne Schellmann : seconde alto.

« *Quatre dames venues de la ville des classiques* », Weimar (programme du festival Creole Mitteldeutschland). Le quatuor Niniwe réinvestit le genre du chant a capella en mélangeant les répertoires du « classique, de la pop, du jazz, et de la Weltmusik ». Avant de participer à Creole, elles ont remporté plusieurs prix dans des festivals de chant a capella et de jazz. Elles remportent en janvier 2007 le prix Creole Mitteldeutschland. Pour des spectateurs présents lors de la compétition fédérale, l'appartenance de ce groupe au genre Weltmusik n'allait pas de soi (cf. infra, chap.8): « le fait de reprendre des chansons d'un peu partout ne suffit pas pour faire de la world music » (Y. Durand, Deutsche Welle), ce sont des « compositions relativement traditionnelles de jazz et chant a capella » (selon un étudiant de la Musikhochschule de Cologne).



Foto: Arne Reinhard

Entretien réalisé à Leipzig lors du festival Creole Mitteldeutschland 2007 :

TBL – Comment êtes vous arrivés ici ?

Caroline – Un jour, je ne sais plus quand, nous avons reçu un document PDF avec l'avis de concours. Je ne sais plus de qui cela venait. Mais je suppose que quelqu'un voulait que nous envoyions une candidature...

Winnie – Il faut dire que nous avons déjà joué à la *Moritzbastei* à quatre reprises : pour un tremplin jazz, un festival a capella, un concert solo et un concert double avec un autre groupe a capella. [...]

Caroline – D'habitude, nous ne jouons pas seulement de la Weltmusik mais là, nous avons choisi ici les morceaux qui sont le mieux adaptés : un morceau sud-africain, un morceau brésilien, un de Bulgarie, un autre d'Irlande, un autre de Centre-Allemagne et un morceau d'inspiration bretonne (*bretonisch inspiriert*)

Winnie – Je ne dirais pas « inspiration bretonne »...

Caroline – Je veux dire que nous ne le prenons pas comme du folklore. Nous écrivons des chansons en puisant notre inspiration dans différents répertoires. Par exemple, le morceau d'Afrique du Sud existait déjà mais Winnie l'a retravaillé. Ce n'est pas un morceau traditionnel, c'est un morceau du musicien de jazz Abdullah Ibrahim qui intègre dans sa musique beaucoup d'éléments africains, et ce morceau est donc une composition qui sonne en même temps très « populaire » (*volkstümlich*). Le morceau brésilien est aussi d'un musicien de jazz, Milton Nascimento, qui fait de la musique pop mais intègre aussi beaucoup d'éléments folkloriques à sa musique.

TBL – Où avez-vous appris à composer ?

Winnie – Nous avons toutes les quatre étudié le chant jazz et dans le cadre de nos études, nous avons aussi des cours de théorie et de composition.

TBL – Vous vous sentez faire partie de la scène Weltmusik ?

Elena – Je ne suis pas sûre. Est-ce qu'on y est vraiment ?

Winnie – Cela dépend comment on définit cette scène. Nous ne sommes peut-être pas au cœur de la Weltmusik mais la Weltmusik, c'est aussi un concept d'ouverture... C'est ce qui est intéressant (*reizvoll*) dans cette scène. J'ai l'impression que le courant world est aujourd'hui intégré dans tous les genres de musique. Dans le jazz, il n'y a quasiment pas de musicien qui n'ait pas travaillé avec des musiciens d'origines diverses.

Caroline – Mais quant à la scène Weltmusik, nous n'avons pas encore joué dans un festival de Weltmusik...

Winnie – Si, moi j'étais une fois à Rudolstadt !

Musique d'Irlande mais pas « Irish Folk » : Anne Wylie Band (Stuttgart)

Uwe Metzler : bouzouki irlandais, dobro | Anne Wylie : chant, djembe, guitare | Henrik Mumm : basse, violoncelle | Eckard Stromer : percussion

Anne Wylie milite depuis 15 ans pour la reconnaissance d'une « musique celte moderne » en Allemagne. Elle combine dans ses compositions des mélodies traditionnelles d'Irlande avec les influences de la chanson à texte (Songwriting), du rock et du jazz. Grâce au « caractère prononcé des paroles en gaélique », cette musique jette un « pont entre le monde des mythes et l'ici et maintenant », entre la « tradition des bardes » et le « monde urbain d'aujourd'hui » (programme du festival Creole Bade-Wurtemberg). Entre autres projets, Anne Wylie a créé une « symphonie celte » avec les musiciens de l'ensemble Philharmonique de Stuttgart et l'orchestre German Pops Orchestra. Dans le cadre de la compétition Creole, elle est accompagnée par un trio avec qui elle a enregistré le CD Deep Waters.

Le genre de la « musique celte » s'est établi sur la base de mythologies et de symboles (la harpe celte, la figure du barde, les cornemuses...) associés à un récit des origines de l'Europe. Ce genre à l'origine contestée (cf. Bohlman 2004, p. 77-81 ; Kanny 2001) est aujourd'hui représenté dans les pubs de toutes les métropoles d'Europe et d'Amérique du Nord ainsi que dans les festivals de world music et de folk où il fait figure de genre incontournable.



Foto: PR

Entretien réalisé à Stuttgart lors du festival Creole Bade-Wurtemberg 2007 :

TBL – Depuis quand jouez-vous ensemble ?

Anne – Depuis 11 ans dans cette formation, mais nous nous connaissons depuis 13 ans. [...] Nous n'avons jamais fait de compétition. Nous jouons dans des clubs, théâtres, centres culturels, la plupart du temps des concerts entiers et non des festivals. Ici, c'est l'occasion de se présenter devant d'autres personnes. [...]

Uwe - Ce qui m'intéresse surtout dans cette compétition, c'est l'étendue du spectre musical. Quand on parle de *Weltmusik*, on pense en général à l'Amérique du Sud, l'Inde, pas l'Europe. S'il s'agit d'Irlande, à l'*Irish Folk*.

Anne – Oui, ils se disent : « cela vient d'Irlande, donc c'est de l'*Irish Folk* ». [...] Mais notre musique n'est pas de l'*Irish Folk* ! C'est – je ne sais pas comment dire – quelque chose de plus profond, plus ancien. Avec une manière très différente de se présenter. Nous ne cherchons pas seulement à chanter une chanson telle qu'elle existe depuis des décennies, mais nous nous posons beaucoup de questions sur la manière de la transmettre, la manière de traduire l'histoire par la musique.

TBL – D'où viennent les textes ?

Anne – Ce sont des chansons anciennes, qui sont sobres et simples dans leur forme originale. Nous changeons le rythme, nous composons aussi [...] Nous travaillons dans une langue ancienne, le gaélique, pour raconter des mythologies du passé. Nous avons développé au fil des années un style qui nous est propre (*Eigenes*) et dont ne rend pas compte la catégorie *Irish Folk* !

TBL – En quoi est-ce pour vous de la *Weltmusik* ?

Anne – Ne serait-ce que parce que nous venons d'autres pays : Florian est allemand, le percussionniste vient de Norvège. Je suis la seule Irlandaise !

TBL – Et « Creole » ?

Anne – Cela me fait penser au Mississippi... ou aux boucles d'oreilles. Mais ce n'est pas un mauvais nom : il a l'avantage de ne pas être fixé géographiquement. [...]

Global et local : la polka revisitée par Hiss (Stuttgart)

Stefan Hiss: chant, accordéon | Thomas Grollmus: chant, guitare, mandoline | Volker Schuh: basse
| Michael Roth: chant, harmonica | Patch Pacher: chant, batterie.

Voici comment l'ensemble Hiss est présenté dans le programme du festival Creole Bade-Wurtemberg : Volxmusik, Polk⁵⁸¹, blues-rock allemand – quiconque veut nommer leur musique perd vite les pédales. Il n'empêche que ce quintette souabe cultive une musique qui fait fumer les pistes de danse et a même un jour été classée au Hit-Parade de ZDF. L'accordéoniste et chanteur Stefan Hiss, dont le parcours l'a mené de l'offensive souabe à l'ensemble « Erich & das Polk » puis à fonder son propre groupe, avait depuis bien longtemps déjà un faible pour la polka, le blues, le zydeco et le texmex – mais aussi pour les vers élégants et truculents de la plèbe. Avec ses comparses, l'artiste multitalent Michael Roth à l'harmonica, le guitariste Thomas Grollmus, le batteur Patch Pacher et Volker Schuh à la basse, ils mettent sens dessus-dessous la scène folk locale depuis maintenant douze printemps et renversent les codes de la bonne humeur allemande. Des textes teutons sur des drive des Etats du Sud, de bons mots corsés dans la langue locale : peu importe que l'on ait jeté l'ancre à la Nouvelle Orléans, à Tijuana, dans une taverne des Balkans ou dans les champs souabes, l'apparition de ces cinq messieurs tirés à quatre épingles avec leurs santiag et leurs rouflaquettes foisonnantes achève de faire de ces « global player » alternatifs de vrais héros de la scène.

Le succès de ce groupe, qui lui valu de nombreux prix (dont le Deutsche Ruth en 2004) et qui alimente des tournées de 200 dates par an, repose, outre sur sa capacité à faire danser, sur le talent de parolier de Stefan Hiss : dont les textes font preuve d'une connaissance aiguisée de la versification et de la langue allemandes ainsi que d'un sens de l'humour aiguisé, au demeurant peu compréhensible pour des auditeurs non germanophones (cf. infra chap. 7, sur la finale Creole 2007).



Foto: PR.

Entretien avec Stefan Hiss réalisé lors du festival Creole Bade-Wurtemberg 2007:

TBL – Est-ce que vous vous rattachez à la notion de *Weltmusik*?

Stefan Hiss – Disons que j'aurais tendance à interpréter cette notion de telle sorte que nous en faisons partie. C'est vrai que normalement, la *Weltmusik* – en tant que rubrique proposée par les stands de vente et la radio – a malheureusement souvent quelque chose d'ésotérique. On pense à des jeunes qui mixent des *samples* de percussion d'Afrique du Nord avec un synthétiseur et un didgeridoo. Mais telle que je la conçois, comme l'ensemble des musiques populaires de plusieurs cultures (*als Volksmusik von mehreren Kulturen*), nous en faisons sans aucun doute partie. Même s'il faut dire que pour nous, en tant que groupe allemand qui chante en allemand, il y a toujours curieusement cette discussion sur la question de savoir si l'Allemagne fait bien partie du monde et si l'on doit parler de « *Deutsch-Rock* » juste parce que les paroles sont en allemand. Mais de mon point de vue, nous en faisons partie. Quoique pour chaque groupe, toute catégorie est trop étroite. Les choses se passent toujours ainsi : lorsqu'une catégorie s'établit, il y a des interprètes qui veulent l'étendre parce que cela ne leur suffit pas d'être catégorisé en tant qu'*Irish Folk* ou même en tant que groupe folk. Nous, cela nous ne suffisait pas en tout cas, mais je crois qu'en ceci nous ne faisons pas exception...

TBL – Et Creole?

Stefan Hiss – Je trouve que c'est un bon concept parce que la notion de créolité (*das Creolische*) suppose un mélange qui émerge de manière nouvelle. Et c'est justement ce qui nous intéresse : que l'on ne se contente pas de rester dans sa propre mouvance mais que l'on regarde ce qui se passe d'intéressant ailleurs.

TBL – Quel a été votre parcours ?

⁵⁸¹ « *Volxmusik* » : Cette orthographe a été revendiquée dans les années 1980 par certains groupes qui voulaient se démarquer des connotations négatives rattachées à la notion de « *Volksmusik* ». *Polk* : abréviation de « Polka ».

Stefan Hiss – Nous avons tous joué, à un moment ou un autre, dans un groupe de blues et aussi dans des orchestres d'accordéons, des associations musicales (*Musikvereine*). Nous avons tous les cinq été marqués au départ par la *Volksmusik* puis ensuite, nous avons recherché d'autres choses : la *soul*, le blues. L'étape suivante a alors été de revenir cette première influence. Et au final, nous en sommes venus à la polka : c'est à dire à ce qu'il peut y avoir de ce style en Allemagne, en Pologne, dans les Balkans et aussi en Amérique latine puisqu'il y a eu beaucoup de contacts entre ces régions et l'Allemagne ou la Bohême⁵⁸². Par exemple, dans le Nord du Mexique, on joue aujourd'hui encore beaucoup de polka à l'accordéon.

TBL – Au Mexique ?

Stefan Hiss – Oui! Et aussi au Texas. Beaucoup de gens ont émigré d'Allemagne ou de la Bohême vers ces régions, en amenant leur musique, et les Mexicains l'ont adaptée d'une manière particulière. C'est une musique qui rencontre là bas un immense succès, ce n'est pas comme ici où l'on associe la *Volksmusik* plutôt à des événements pour les retraités. Là bas, c'est une musique pour des gens modestes (*einfache Leute*) mais il n'y a pas cette différence de génération. Nous nous sommes réappropriés cette musique et y avons ajouté des textes en allemand.

TBL – Donc la polka n'a pas de rapport avec la Pologne?

Stefan Hiss – Curieusement, les Polonais jouent aujourd'hui très peu de polka. Les Polonais d'Amérique en jouent. Il est probable que le style vienne de Bohême mais cela importe peu. On en joue aujourd'hui en Finlande, en Afrique et partout, elle a influencé les cultures musicales locales, c'est ce qui est intéressant. A vrai dire, nous ne nous considérons pas comme un groupe de polka qui ne voudrait rien jouer d'autre que de la polka. Mais c'est cet esprit qui lui est inhérent que nous trouvons intéressant. C'est une danse qui a voyagé partout dans le monde et partout, elle est interprétée d'une manière différente, tout en restant pourtant reconnaissable. Notre musique raconte ces voyages. Ce qui rend l'histoire intéressante, c'est qu'elle pourrait avoir lieu un peu partout.

TBL – Et comment avez-vous choisi les morceaux pour le concert de ce soir?

Stefan Hiss – Nous avons choisi nos plus grands *hits*. Ce n'est pas facile de se limiter à 20 minutes – mais finalement, ce n'est pas si difficile de choisir! Nous jouons d'abord *Polka für die Welt*, qui est en quelque sorte notre credo. Puis *Amor*, *Tsihi Tsihi*, *Männer in der Nacht*, *Friedhofspolka*. Si cela ne suffit pas, je parlerai un peu plus longtemps...

Le « credo » de Hiss : la chanson « *Polka für die Welt* »⁵⁸³

*'nen Finger hab ich in Taschkent verloren
ein Auge bei nem Streit in Jacksonville
man hat in Santa Cruz auf mich geschossen
in meinem Schädel steckt noch heut das Projektil*

*Ich kämpfte in Luanda mit dem Messer
mit Worten und mit Fäusten in Cadiz
das steife Bein bekam ich in Odessa
und in Amsterdam die Syphilis*

Ref.:

*Ich hab die ganze Welt bereist,
ich kenn die Tropen und das Eis
und ich weiß, die Welt ist groß
und fremd und wild
hab von der Heimat mich entfernt
und auf die harte Tour gelernt
dass keiner so wie ich die Polka spielt [...]*

⁵⁸² Cf. Bohlman 2004, p. 84-86: « la polka existe aujourd'hui – et est dansée – dans à peu près tous les endroits du monde où la musique occidentale a pénétré. Si l'on peut situer l'épicentre géographique dans le nord de l'actuelle République Tchèque, cette danse s'est répandue dans tout l'Empire Austro-Hongrois puis a été transmise par le biais d'émigrés et de musiciens itinérants jusqu'à intégrer plus tard les danses de salon des colonisateurs européens. Quel que soit le lieu, des musiciens ont domestiqué cette danse et l'ont adaptée à des fonctions sociales, à des structures et à des paramètres esthétiques locaux ». Voir également Greene Victor, *A Passion for Polka : Old-Time Music in America*, University of California Press, 1992 ; Keil Chrales, Keil Angeliki et Blau Dick, *Polka Happiness*, Temple University Press, 1992.

⁵⁸³ Voir *infra*, chap. 8, pour une traduction et un commentaire de cette chanson.

Motivations économiques et valeurs partagées

« Comment êtes vous arrivés à Creole ? Pourquoi vous êtes vous porté candidats ? » C'est bien souvent par ces questions que je commence mes entretiens. Ce sont aussi celles qui viennent à l'esprit d'autres chercheurs qui ont participé à l'une ou l'autre des enquêtes collectives sur Creole, à Dortmund en 2007 (Musikhochschule Cologne) ou Berlin en 2009 (PFR CIERA « Berlin-Paris »). Pourquoi commencer par là ? C'est que nous cherchons à saisir l'implication des musiciens à partir de ce point d'origine où ils décident de s'engager dans l'aventure de la compétition Creole. Quelles sont leurs motivations ?

La plupart des musiciens que j'ai interrogés lors des festivals me répondent en me disant par qui ou par quels biais ils ont été informés de l'existence de Creole. Je peux ordonner leurs réponses dans un tableau et trouver que la grande majorité ont été informés par les organisateurs – des personnes dont il s'avère dans la suite de l'entretien qu'elles sont aussi, bien souvent, des amis et/ou collègues des musiciens. Ces résultats vont dans le sens d'une explication en termes de « réseau » (Latour 2007) : le texte de l'avis de concours n'agit pas de lui-même mais en vertu de l'établissement de connexions entre les médiateurs et les musiciens. Mais cette explication ne nous dit pas pourquoi certains musiciens s'estiment effectivement concernés. Ceux que j'ai interrogés invoquent plusieurs raisons : enjeux de réputation (se faire connaître, jouer devant un public de professionnels), de reconnaissance (notamment pour des musiciens peu connus ou évoluant dans des milieux restreints : cadres communautaires, *folk* etc.), avantages matériels divers (photos, enregistrements audio et vidéo), désir de découverte et de rencontre avec d'autres musiciens – ce dernier aspect prévalant le plus souvent (sur le plan des valeurs) par rapport à l'aspect compétitif :

Lars (Trillke Trio) : Il n'y a pas d'esprit de concurrence. Nous connaissons déjà certains musiciens, c'est un plaisir de se retrouver et de faire de la musique ensemble (Entretien réalisé à Dortmund en mai 2007)

Pour certains, la candidature apparaît dès le départ comme fortement plausible – par exemple pour Äl Jawala, un ensemble qui a été sollicité par plusieurs personnes :

Krischan (Äl Jawala) – Rolf Graser était, je crois, le premier à nous écrire. Mais il y a eu 5 ou 6 personnes qui nous ont contactés pour nous dire : « voilà quelque chose qui pourrait vous intéresser ».

*Katrin – Si cela avait été autrement, si personne ne nous avait contactés, je crois que nous n'y aurions pas prêté attention. Parce que l'idée d'une compétition, d'un concours ne nous plaît pas vraiment. Mais il y a eu tous ces gens, venus de différents coins (*aus unterschiedlichen Ecken*),*

par exemple le gérant du *Tollhaus* à Karlsruhe, qui nous a dit : « Attention, ce n'est pas n'importe quel événement, allez-y, participez ! »

Quand on sait que ce groupe fait partie des trois lauréats du prix fédéral Creole 2007, on est d'autant moins enclin à penser qu'il a été trouvé par hasard. Toutes ces personnes qui les ont contactés avaient des raisons de penser qu'ils avaient une chance de gagner. Dès le départ, certaines candidatures apparaissent comme plus plausibles que d'autres en vertu d'un pronostic fondé sur les réputations et sur les tendances actuelles (en l'occurrence, la vague du genre « *balkan beat* »). A l'inverse, d'autres groupes estiment avoir été contactés « par hasard » – soit qu'ils soient moins connus, soit qu'ils estiment évoluer dans un domaine à part de celui de la *Weltmusik* :

Anne Wylie – Si Nadja Möck [Forum der Kulturen] n'était pas venue nous voir, il n'y avait aucune chance que nous apprenions l'existence de cette compétition et que nous nous disions : « Pourquoi pas ? » C'était un hasard !

Rüdiger (Hotel Ost) – [Comment avez-vous été avertis de Creole ?] *TBL* – Par hasard – C'est-à-dire, par hasard ? – Par un ami. Mais en fait, j'étais déjà au courant...

Gaio (U Free) – Nous avons eu l'information par hasard sur Internet. – *Tu te souviens sur quel site ?* – Non pas un site, c'était un mail collectif.

Lorsque les musiciens ont été contactés personnellement par les organisateurs, ils se sentent plus fondés à en déduire que la compétition est faite pour eux. Ils ne se disent pour cela pas simplement informés, mais aussi parfois « invités » à participer. A la limite, peu importe de qui l'information venait, il suffit de postuler que quelqu'un (pas n'importe qui : quelqu'un du « milieu ») avait des raisons de les chercher, comme dit Caroline (Niniwe) : « Je ne sais plus de qui cela venait. Mais *je suppose que quelqu'un voulait que nous envoyions une candidature* ». L'important du point de vue de cette candidate, ce n'est pas que quelqu'un en particulier les cherche – ce qui s'exprime à la voie active – mais que les musiciennes de cet ensemble aient pu *s'estimer cherchées* – ce qui se dit au passif impersonnel⁵⁸⁴. Entre les prospecteurs et les candidats s'interpose un *ordre de choses* établi. Si la candidature leur était adressée, c'est (déduisent-ils) parce que les personnes qui les ont contactés la considéraient comme pertinente au regard des règles et des critères qui ont cours dans le monde de la *Weltmusik* et dans le cadre de cette compétition. C'est ainsi qu'ils en arrivent à inverser la

⁵⁸⁴ Si l'on suit le raisonnement de V. Descombes (*op.cit*) le rapport entre l'activité de recherche considérée à la voie active (ex : les organisateurs cherchent des candidats) et la recherche considérée à la voie passive impersonnelle (le fait que l'on puisse s'estimer cherché) n'est pas strictement symétrique. Dans le premier cas, il s'agit d'une relation dyadique (A cherche B). Dans le second cas, les candidats qui s'estiment cherchés ne s'estiment pas seulement cherchés par quelqu'un en particulier, mais aussi en vertu d'un ensemble de raisons qui font que leur candidature peut apparaître comme plausible ou pertinente. Il s'agit d'une relation triadique incluant des institutions médiatrices.

relation d'engagement : ce ne sont pas eux qui cherchent à se produire mais des organisateurs qui les « invitent » à jouer (gratuitement) dans une compétition, dont ils attendent toutefois des effets à plus long terme, que ces attentes soient formulées explicitement ou non. Personne ne parle du « prix » à gagner (de 1500 à 2500 euros selon les régions, 3000 euros pour le prix de la finale) mais il est probable que celui-ci constitue aussi une motivation importante étant données la précarité du statut de musicien en Allemagne et la difficulté à vivre de ce « métier » peu reconnu (cf. **annexes 5.3**). Simplement, ces motivations économiques ne ressortent pas explicitement dans les entretiens parce qu'elles entrent en contradiction avec certaines valeurs qui ont cours dans le monde de la musique (désintéressement, volonté de découverte et de rencontre, d'être ensemble etc.)

Pour conclure, il ne suffit donc pas d'identifier la source de l'information pour expliquer que des musiciens se portent candidats. Outre cette cause ponctuelle, il y a un ensemble de motivations et aussi des postulats peu éclaircis qui jouent dans cette prise de décision et ce pari incertain sur l'avenir. Mais après coup, tous les candidats trouvent en tout cas de « bonnes raisons »⁵⁸⁵ de penser que leur candidature est pertinente au regard de l'avis de concours. Seulement, ils n'y puisent pas tous les mêmes prises. De même que les prospecteurs les ont trouvés sur la base d'indices pluriels, les candidats ne s'identifient pas tous à ce texte pour les mêmes raisons.

Les prises dans l'appel : *Weltmusik*, *creole* et une idée de « la musique »

Hüseyin (Phunk Mob) – Nous avons lu les documents sur internet et nous avons eu d'emblée le sentiment que c'était nous qu'ils cherchaient. Mais pas pour la rubrique *Weltmusik* qui nous semble en revanche problématique.

Stefan Hiss – C'est vrai que normalement, la *Weltmusik* – en tant que rubrique proposée par les stands de vente et la radio – a malheureusement souvent quelque chose d'ésotérique [...]. Mais telle que je la conçois, comme l'ensemble des musiques populaires de diverses cultures (*als Volksmusik von mehreren Kulturen*), nous en faisons sans aucun doute partie [...] La notion de créolité (*das Creolische*) suppose un mélange qui émerge de manière nouvelle. Et c'est justement ce qui nous intéresse.

Sergio (Cántaro) – Qu'est-ce qui est de la *Weltmusik*, qu'est ce qui n'en est pas ? Pourquoi, lorsque les Cubains font de la salsa, feraient-ils du « folklore » ? Le terme « Creole » se réfère plutôt aux Caraïbes. Mais pour ma part, je le comprendrais ainsi : lorsque différents styles sont

⁵⁸⁵ cf. Favret-Saada 1977 et Lenclud 1987 : l'ethnographie des « bonnes raisons » s'oppose à une perspective externe de restitution du sens cherchant des causes au-delà ou en deçà des raisons d'agir des acteurs.

combinés, on a quelque chose de “créole”, un mélange de cultures. Et l’Amérique latine a de par ses immigrants un peu de tout : de l’Asie, de l’Afrique, de l’Europe, du monde arabe...

*Un musicien de l’ensemble Egschiglen*⁵⁸⁶ – Nous sommes en Europe depuis 1993, nous faisons de la *Weltmusik* et de la musique traditionnelle mongole et nous avons joué dans beaucoup de festivals de *Weltmusik*. Cette compétition est importante pour nous, et nous trouvons le concept «Creole», le mélange de différents styles, très intéressant.

Un musicien de l’ensemble Enkh Jarghal – La *Weltmusik*, c’est ce que l’on ne peut pas classer. On prend un morceau d’une culture et on le relie avec quelque chose d’autre : par exemple, on combine avec un *groove pop* et un texte mongol. C’est la combinaison entre différents éléments qui importe. A mon avis, beaucoup de groupes qui jouent ici ne font pas de la *Weltmusik*.

Paul (Das Blaue Einhorn) – La *Weltmusik* est un concept tellement grand... Nous ne dirions pas que nous faisons de la *Weltmusik* mais d’un autre côté nous ne pouvons pas vraiment décrire ce que nous faisons – *Pourquoi ne serait-ce pas de la Weltmusik ?* – Ce concept est apparu au départ pour des groupes qui se situaient plus dans le genre *pop*. Or nous ne faisons pas vraiment de *pop* [...] La *Weltmusik*, cela signifie aussi en général que des personnes de différents pays travaillent ensemble. Ce n’est pas notre cas. Nous ne faisons de la *Weltmusik* qu’au sens où l’inspiration nous vient de plusieurs sources. Mais on ne peut pas dire que nous « mélangions » vraiment des styles...

Nazim (Duygunu Renkleri) – Dylan vient de New York. Ce n’est pas seulement de la musique turque qu’il fait mais c’est vraiment de la *Weltmusik*. Cette musique plaît davantage au public allemand. [...] Nous avons des racines diverses, mais nous avons grandi ici, et notre musique correspond à ce qui se passe ici.

Winnie (Niniwe) – Nous ne sommes peut-être pas au cœur de la *Weltmusik* mais la *Weltmusik*, c’est aussi un concept d’ouverture... C’est ce qui est intéressant (*reizvoll*) dans cette scène.

Jotham (Mi Solar) – Creole, je pense, a à voir avec des personnes de différentes cultures et origines. Notre groupe se compose de Cubains, un Chilien, des Allemands et une fille de Vienne, qui se consacrent à leur passion commune, le timba. Donc le concept Creole peut se rapporter à nous. Celui de Musica Vitale aussi, puisque que notre musique exprime la joie de vivre et une force infatigable.⁵⁸⁷

Certains candidats se reconnaissent d’emblée dans la catégorie « *Weltmusik* » : notamment les ensembles ou les solistes de réputation internationale (Egschiglen, Enkh Jarghal, Houssaine Kili) qui jouent déjà depuis plusieurs années dans des festivals de musiques du monde et sont pour cela certains d’en faire partie – ce sont eux qui tendront d’ailleurs à trouver que d’autres candidats n’en font pas partie. D’autres sont moins certains d’en faire partie : tout dépend, comme le souligne Stefan Hiid, de la manière dont on définit

⁵⁸⁶ Les deux extraits suivants sont tirés d’interviews réalisées par des étudiants de la *Musikhochschule* de Cologne, retranscrites sans mention des noms des musiciens.

⁵⁸⁷ Cette citation est tirée d’une réponse au sondage effectué après la compétition Creole Berlin.

cette catégorie. Dans la mesure où il conçoit quant à lui la *Weltmusik* « comme l'ensemble des musiques populaires de diverses cultures » (il n'est pas le seul : d'autres le font aussi, dans le cadre de structures dévolues aux genres « folk et Weltmusik »), il peut considérer que son groupe en fait partie. D'autres musiciens retiennent d'autres traits ou aspects pour définir la *Weltmusik* : comme une musique résultant d'une fusion de plusieurs styles (Enkh Jarghal), interprétée par des musiciens d'origine différente (Jotham, Paul), dépassant un cercle communautaire et touchant un public « allemand » ou « mondial » (Nazim), comme un sous-genre de la musique pop (Paul) ou comme une catégorie « ouverte » (Winnie). C'est que la question n'est donc pas seulement de savoir si leur musique *est ou non* de la *Weltmusik*, mais plutôt *sous quel angle* ils peuvent (ou non) la considérer comme telle. Ce qui ne signifie pas que toutes les définitions se valent : mais qu'il existe une pluralité de versions de la *Weltmusik*, qui se sont établies dans divers contextes sociaux et historiques (cf. chap. 4)

La catégorie *creole* ne constitue pas un genre établi mais elle peut aussi être comprise de différentes manières qui concordent en général avec les critères retenus pour définir la *Weltmusik*. Est « créole » une musique qui :

- opère un mélange inédit entre différents styles musicaux (Egshiglen)
- ou un mélange de différentes cultures (Sergio).
- est interprétée par des musiciens de différentes origines (Jotham)
- vient d'un pays (continent, île...) réputé métissé (Sergio, Jotham)

Il faut dans tous les cas que l'on puisse identifier un *mélange* : ce qui concorde avec *certaines* définitions de la « musique du monde. Le plus souvent, les musiciens peuvent se reconnaître dans ces deux catégories à la fois parce qu'il y a ici un liant qui leur permet de relier ces deux catégories : une manière commune de concevoir la musique comme une *combinaison de plusieurs éléments* – selon la définition de « la musique » dans le *Petit Robert* (« un art de combiner les sons ») et le *Duden* (« un art d'ordonner les sons »). Pour identifier une combinaison, il faut pouvoir identifier des éléments séparés au départ, selon le schéma logique sous-jacent aux descriptions que proposent ces musiciens :

Notre musique / groupe de musique entre dans la catégorie *Weltmusik* et/ou Creole parce qu'elle / il [justification explicite] se compose de a, b, c, etc.

Où [prémisse implicite] a, b, c, etc. sont définis comme des éléments distincts au départ⁵⁸⁸

⁵⁸⁸ Pour identifier un fait de mélange (*i.e.* de métissage, d'hybridation, de créolisation etc.) il faut nécessairement postuler que les composants du mélange existent préalablement à l'état pur. C'est le problème rencontré par Jean-Loup Amselle, qui l'a amené à reformuler la thèse défendue dans les *Logiques métisses* pour lui préférer le terme de « branchements » (Amselle 2001) – ce qui ne résout pas tous les problèmes : depuis la parution de l'ouvrage d'Amselle, la notion de « branchements » a été utilisée par des acteurs culturels pour imposer une

Ces éléments peuvent être de diverse nature (répertoires, styles, cultures, personnes, instruments, techniques musicales ou vocales, rythmes, mélodies etc) et peuvent en général être localisés en termes géographiques, culturels ou historiques. D'où cette autre formule logique implicite qui consiste à décrire la musique du groupe comme la résultant d'un *parcours* à travers le monde et / ou à travers divers domaines de « la musique » :

Notre musique va de a à x en passant par b, c, etc.

Où [prémisse implicite] a, b, c, x sont des éléments perçus comme *distants* au départ.

Si tous ces musiciens peuvent se reconnaître dans l'idée que leur musique est la résultante d'un « mélange » ou de « connexions », ce n'est pas parce qu'ils font partie d'une catégorie de « musiques mélangées » par opposition à un domaine qui serait celui des « musiques pures » ou « traditionnelles » mais parce que c'est là une forme de *langage commun* qui peut s'appliquer à toute occurrence de musique. Ce mode de description imbrique de manière indissociable des considérations factuelles (un morceau, un groupe, un style etc.), des valeurs esthétiques (comme la complexité : plus les éléments sont variés et nombreux, plus on considèrera cette musique comme intéressante) et des considérations éthiques (sur la capacité de la musique à favoriser le « dialogue » des cultures). Ce à quoi les musiciens s'identifient, ce n'est pas (ou pas seulement) une certaine catégorie générique mais aussi et plus largement un ensemble de valeurs associées à la musique en général.

Enfin, ils peuvent se reconnaître dans ces idées et ces valeurs d'autant mieux que pour lors, ils ne savent pas *qui d'autre* va se porter candidat. Il leur suffit de trouver une raison pour que l'avis de concours puisse s'appliquer à ce qu'ils font *en particulier*. C'est là une caractéristique structurelle du dispositif de l'appel à candidatures : alors que les prospecteurs usent de leur côté des catégories de l'appel comme d'aimants pour identifier le plus possible de candidats, les musiciens qui se portent candidats le font chacun de leur côté. Il leur suffit de pouvoir s'estimer visé pour une raison ou une autre, sans voir sur le moment que le même appel à candidatures suscitera le ralliement d'une foule d'autres candidats qu'ils estiment pourtant bien différents d'eux – d'où les malentendus qui surgissent *ensuite*, une fois que les candidats retenus se rencontrent effectivement lors du festival : c'est alors qu'ils se découvrent être « à part », comme les musiciens de Phunk Mob.

vision essentialisée du métissage et elle constitue (tout comme celle de créolisation) une catégorie imbriquant de manière indissociable des considérations factuelles et normatives.

Fallait-il participer ? Le dilemme des musiciens de Phunk Mob.

« Prenez une dose de funk, mélangez là dans un mixer psychédélique avec de la *world music* et vous obtiendrez des *grooves* et un *swing* entraînants »⁵⁸⁹. Phunk Mob regroupe des musiciens qui se sont connus au lycée à Darmstadt. Ce collectif a existé sous diverses configurations avec des interruptions de plusieurs années. Au moment de la première compétition Creole, il venait tout juste de se reformer. En lisant l’avis de concours, Hüseyin et Tiago ont eu d’emblée l’impression que la compétition était faite pour eux. Mais à la fin de la première soirée du festival Creole, ils ont des doutes : ne sont-ils pas à part dans ce festival de *Weltmusik* ? Les jurés de cette compétition estimeront de fait que ce n’est « pas vraiment de la *Weltmusik* » alors que d’autres personnes (Andreas Freudenberg, Anette Schäfer, le technicien du KFZ Marbourg) trouveront que Phunk Mob aurait dû gagner. C’est donc l’un de ces groupes⁵⁹⁰ pour lesquels est apparue *a posteriori* une contradiction possible entre la catégorie de *Weltmusik* et l’idée « créole ». Mais au-delà de cette contradiction, les questions que se posent ici Hüseyin et Tiago rendent compte d’un questionnement assez fréquent chez les musiciens (cf. *supra*, entretiens avec Stefan Hiss ou Anne Wylie) : les catégories existantes peuvent-elles rendre compte de la spécificité de « notre musique » ?



Phunk Mob

Entretien réalisé à Marbourg (Creole Hesse, mars 2007)

TBL – Comment avez-vous appris l’existence de Creole?

Hüseyin – Nous avons fait un concert en octobre. Depuis 2002, nous avons ralenti nos activités. Puis il y a eu ce concert où quelqu’un est venu nous voir et nous a parlé de la compétition. Nous avons lu les documents sur internet et nous avons eu d’emblée le sentiment que c’était nous

⁵⁸⁹ Source : www.phunkmob.com.

⁵⁹⁰ Pour deux autres cas similaires, voir *supra* sur Benjie (Hanovre) et Kent Masali (Stuttgart) au chapitre 2.

qu'ils cherchaient. C'est la raison pour laquelle nous avons décidé de participer. Mais pas pour la catégorie *Weltmusik* qui nous semble en revanche problématique. D'ailleurs, c'est une des raisons pour laquelle nous faisons moins de concerts : le monde est dominé par les catégories et nous n'arrivons pas vraiment à déterminer quelle est notre catégorie. Nous faisons du funk, de la *world music*, des *dance beats*... Or les gens veulent identifier ce que nous faisons. Et comme nous nous occupons nous-mêmes de notre management, nous avons remarqué que nous n'arrivons pas à dire, au téléphone avec un organisateur de concert : « Phunk Mob fait ... ». Il nous manquait une phrase ! Et c'était un vrai problème : parce qu'il faut bien se définir.

Tiago – Cette catégorie de *Weltmusik* ou de *world music*, nous avons bien à un moment décidé de la reprendre à notre compte. Mais nous avons remarqué qu'elle ne correspondait pas vraiment parce qu'elle est vue de manière trop étroite. Elle n'autorise pas tout...

Hüseyin – La *Weltmusik*, c'est ce que nous voyons dans le cadre de la compétition Creole... et là, nous nous sentons plutôt à part.

Tiago – Ces choses modernes que nous jouons ne vont pas vraiment dans ce cadre. Mais pourtant, nous entrons bien dans la catégorie des « musiques métissées »...

Hüseyin aurait pu se contenter de me raconter, comme d'autres musiciens, comment il a appris l'existence de Creole. Mais cet entretien ne se déroule pas comme à l'habitude parce que les musiciens doivent élucider un double malentendu. Ils pensaient au départ que la compétition était faite pour eux mais au second jour du festival Creole, ils n'en sont plus si sûrs. Ils doivent donc expliquer pourquoi cette compétition est différente de ce qu'ils avaient pensé. La première explication qu'ils trouvent est celle-ci : ils se sont identifiés à l'idée exprimée par l'avis de concours, soit l'idée d'une musique « inclassable », opérant des « connexions » entre différents styles. Mais cette attente est ensuite entrée en contradiction avec ce qu'ils ont découvert lors du festival Creole : de la *Weltmusik*, soit un ensemble restreint de musiques excluant les musiques « modernes » comme celle qu'ils font.

Jusque là, ils sont d'accord. Mais voilà qu'ils butent à présent sur un autre malentendu. Cette idée à laquelle ils se sont identifiés, cette catégorie « Creole », ils n'en ont en fait *pas la même idée* :

Tiago – Nous entrons bien dans la catégorie des « musiques métissées »...

Hüseyin – Oui, mais attends ! La catégorie « Creole », ou plutôt ce que cela décrit : ce n'est justement pas une catégorie et c'est bien cette possibilité qui nous a séduit. D'ailleurs, il faut dire que c'est déjà une nouveauté ne serait-ce que de supposer que ce genre de choses puisse être recherché. Est-ce effectivement le cas, c'est ce que nous verrons ce soir [*sous-entendu* : au moment de l'annonce des verdicts].

Tiago – Mais “Creole” veut bien dire quelque chose ! Il faut qu'il y ait un nouveau mélange musical, comme une nouvelle langue. Notre musique, tu ne peux pas dire qu'elle est comme une

langue, le portugais, le latin, ou l'anglais, mais elle est un mélange : un mélange de tout ce que nous faisons, de là d'où nous venons, de la manière dont nous parvenons à nous comprendre, de ce avec quoi nous travaillons...

Hüseyin – Mais pas du tout ! Ce qui compte, c'est plutôt que nous sommes tous ouverts. Chacun à un arrière-plan (*Hintergrund*) qui n'est pas le même que celui des autres et de cette manière, le spectre des possibles s'élargit...

Tiago – Tu veux dire que ce serait un mélange de styles plutôt que de régions ou de cultures ?

Hüseyin – Je crois que qu'il s'agit surtout d'un état d'esprit commun (*Einheit der Geisteshaltung*). Ce n'est pas vraiment quelque chose de spécifique à la musique. Comme je l'ai dit hier à la radio, nous aurions aussi bien pu ouvrir un restaurant. Il ne s'agit pas de quelque chose de spécifique à la musique. La musique, elle surgit de ce que nous faisons tous ensemble, en commun (*in der Gemeinschaft*). C'est ce qui en fait une forme vécue (*gelebte Form*). Et c'est bien difficile à transmettre l'idée que ce genre de choses existe...

A la minute d'avant, ils étaient d'accord : bien sûr qu'ils font une musique « mélangée », « moderne », « métissée » ! Mais voilà que surgit cette double question : qu'est-ce que « Creole » ? Et qu'est ce qui est « mélangé » exactement dans leur musique ?

Qu'est-ce que Creole ? Pour Tiago, « Creole » est une catégorie regroupant certains objets : les « musiques métissées », distinctes d'autres musiques qui ne le seraient pas. Pour Hüseyin, ce n'est pas une catégorie mais plutôt une posture, un « état d'esprit »⁵⁹¹, une manière d'être ensemble et donc, quelque chose qui ne tient ni seulement aux objets musicaux, ni même seulement à eux (Hüseyin, Tiago et les autres) en tant qu'individus mais à un état d'esprit (Vincent Descombes parlerait d'une forme d'esprit objectif⁵⁹²) attribué au collectif « Phunk Mob ».

Qu'est ce qui est mélangé exactement ? S'agit-il de différents styles, langages, cultures ? Ou s'agit-il de « nous », les musiciens, mais alors de quoi exactement : de « tout ce que nous faisons », de ce que nous avons fait avant (« de là d'où nous venons »), de ce qui se passe « entre nous » dans une situation donnée, de toutes les choses avec lesquels nous travaillons (des instruments, des logiciels informatiques, notre mémoire, les disques de nos artistes préférés etc.) ? Le problème qui se pose ici est similaire à celui qui se pose pour des chercheurs qui entreprennent de décrire un fait esthétique : selon quels critères délimiter des éléments pertinents ? Un fait de « musique » peut-il être décomposé en différentes parties dont

⁵⁹¹ Même si le langage diffère, ce débat s'apparente à des controverses philosophiques sur le statut des catégories esthétiques (cf. Schaeffer 2000 et 2007) : faut-il considérer les catégories comme des propriétés objectives des faits qu'elles regroupent ou comme des appréciations que produisent les sujets ?

⁵⁹² La notion d'esprit objectif, développée par Hegel, est reprise et réinterprétée par Vincent Descombes (*op.cit.*) pour rendre compte du fonctionnement social d'entités collectives.

la somme compose un tout ? Tiago penche plutôt pour une visée analytique (la musique comme résultante d'une combinatoire) alors que Hüseyin aurait tendance à penser que ce qui fait « l'esprit » de Phunk Mob résulte plutôt d'un monde « vécu » que l'on ne peut pas décomposer de manière analytique. Mais ces contradictions n'apparaissent ici que parce qu'a surgi un malentendu sur les raisons de l'engagement. Au moment où ils se sont portés candidats, il leur paraissait évident que « leur musique » correspondait au profil recherché. Comme ce n'est plus le cas, ils passent d'un registre pratique à un registre méta-pragmatique (Boltanski 2009, p. 105 et 119).

Voici ce que je retiens de ce double malentendu : tout d'abord, il montre que la décision de participer, outre qu'elle peut être expliquée par les participants par différentes raisons, n'est pas établie une fois pour toutes. On peut se sentir visé par l'appel à candidatures (« c'est nous qu'ils cherchent ») puis trouver que l'on s'est trompés ou ne plus avoir le sentiment d'être à sa place. Le cas des musiciens de Phunk Mob n'est pas isolé : à Hanovre, le musicien Benjie rencontre un problème similaire en découvrant, lors du festival Creole Basse-Saxe & Brême, que la *Weltmusik* est plus « conventionnelle » que ce qu'il pensait – parce qu'il y a peu de groupes qui s'inscrivent, comme lui, dans le genre des musiques populaires « modernes ». A Berlin, c'est Hossein Hamidi qui s'est senti à part avec le Tütek Ensemble pour des raisons opposées : parce que les « musiques traditionnelles » n'avaient selon lui aucune chance dans cette compétition. Bernard Mayo pense quant à lui que le problème tient à une incompatibilité entre les critères de qualité valant en Allemagne et ceux qui ont cours dans « la musique africaine ». Ces musiciens (et d'autres) font partie des « déçus » de la compétition, qui ne se porteront pas candidats aux sessions suivantes. Mais les raisons pour lesquelles ils sont déçus sont très différentes : soit qu'ils aient estimé ne pas être à leur place (*en tant que* musicien moderne, traditionnel, africain), soit qu'ils n'aient pas apprécié l'ambiance de compétition, soit encore qu'ils aient trouvé les verdicts injustifiés⁵⁹³. Les mêmes raisons n'empêchent pas d'autres candidats de revenir – quitte à réajuster leur stratégie de participation⁵⁹⁴. Ces divers malentendus ne constituent pas un dysfonctionnement

⁵⁹³ Pour Jotham (Mi Solar, Berlin) « il y avait 10 groupes au moins qui auraient mérité de gagner mais le jury en a choisi deux qui ne le méritaient pas ». Sa déception ne tient pas au fait que son groupe n'ait pas été retenu mais plus largement à ce qu'il estime être (avec d'autres) un mauvais verdict.

⁵⁹⁴ Le duo *Seidenstrasse*, favori du public lors du Creole NRW 2006, revient en 2008 et remporte cette fois le prix avec une performance accentuant l'aspect expérimental du projet. La chanteuse Maryam Akhondy, qui s'était présentée en 2006 avec un ensemble de femmes d'Iran (Banu) revient à la session suivante avec un projet interculturel (ensemble Barbad) autour de poésies d'auteurs persans et allemands.

anormal mais ils participent du fonctionnement du dispositif de l'appel à candidatures : qui se fonde sur la mise à disposition de prises multiples et sur des décrochages dans les régimes d'action, qui font que tous les acteurs n'usent pas des catégories de la même manière. Pour les prospecteurs, elles sont des outils de collecte, pour les candidats, elles sont des outils de positionnement. Pour les jurés enfin, elles pourront éventuellement être un outil de discrimination – à moins qu'ils ne décident de considérer, comme les jurés de la finale Creole 2007, que « toutes les musiques présentes dans le cadre de ce festival sont de la *Weltmusik* » (Leo Vervelde, Creole 2007).

Pour en revenir à la question qui m'occupait plus haut : qu'est-ce qui réunit tous ces candidats ? Peut-on considérer qu'ils appartiennent à un même monde de la *Weltmusik* qui existerait de manière distincte de celui du jazz ou de la musique classique ? Certainement pas. A lire les entretiens, on voit que ces musiciens entretiennent des rapports très différenciés à ce qu'ils conçoivent être une scène de la *Weltmusik*. Certains, comme Enkh Jarghal ou Houssaine Kili, sont certains d'en être parce qu'ils évoluent depuis plusieurs années dans des festivals de *Weltmusik*. D'autres n'en sont pas aussi certains : ils adaptent donc la définition de telle sorte qu'ils puissent en faire partie (Hiss, Niniwe) – auquel cas ils ne considèrent plus la *Weltmusik* comme un genre vraiment défini mais plutôt comme une catégorie flexible. D'autres enfin estiment ne pas en faire partie, comme Paul (Das Blaue Einhorn) – bien qu'il ait remporté un Deutsche Ruth. Dans tous les cas, le fait d'en faire partie n'est pas présenté comme un fait tenant aux seules caractéristiques des musiques mais aussi à la manière dont ils conçoivent cette catégorie d'une part et aussi à l'existence d'institutions gardiennes du genre : le fait d'avoir fait partie des Dissidenten (Houssaine Kili), d'avoir été à Rudolstadt (Niniwe), d'avoir gagné un prix Ruth (Hiss), d'être diffusé par une agence spécialisée (alba Kultur, Piranha, Tropical Music etc.) constituent des preuves plus certaines de l'appartenance au genre que des critères de différenciation stylistiques. C'est qu'un « genre », à la différence d'un style, ne peut jamais être défini à l'aune de ces seuls critères internes : la mise-en-genre⁵⁹⁵ ne va pas sans tout un monde de « *gate-keepers* » (journalistes, critiques, spécialistes divers) qui assurent l'élection de panthéons et leur réactualisation régulière.

Ce qui les réunit, c'est plutôt cette idée floue de « connexion » ou de « mélange » développée dans l'introduction de l'avis de concours, qui peut de fait s'appliquer à un champ

⁵⁹⁵ Notion forgée par Jacques Cheyronnaud dans ses séminaires sur le music-hall et développée dans des publications de ses étudiants. Voir notamment Cheyronnaud 2007, Roueff 2002, Pecqueux 2007.

infini de pratiques musicales. L'idée de « connexion » ne constitue certes pas un aspect suffisant pour expliquer que certains musiciens se portent ou non candidats (tout n'est pas possible : les ensembles de musique baroque ou de chanson pop turque sont des candidats peu probables). Mais elle peut en revanche constituer une prise pour beaucoup parce qu'elle rejoint une manière commune de voir la « musique du monde » comme la résultante d'une combinaison de différents éléments. Ce qui les réunit, ce ne sont pas des caractéristiques internes à leur pratique musicale mais une forme de langage commun : un parler-musique (Cheyronnaud 1997 et 2009).

Un autre élément commun tient aux migrations effectuées par ces musiciens – mais là encore, il s'agit d'une catégorie très vague, qui recouvre des expériences très différentes. Selon que l'on soit un musicien d'origine kurde (Ahmet Aslan), afghane (Daud Khan), espagnole (Marta la Punxa), selon que l'on ait quitté son pays pour fuir une guerre civile (Miloud Messabih, Daud Khan, Bernard Mayo), pour des raisons de carrière ou d'études (Anastacia Azevedo, les musiciens de Balagan), selon que l'on soit – comme on dit en Allemagne – migrant de la première, seconde, troisième génération, selon que l'on soit né en Allemagne et que l'on ait voyagé dans certains pays ou que l'on puise dans des répertoires du monde sans se déplacer (Benjie, les musiciens de Phunk Mob), la notion de « migration » recouvre des expériences finalement peu commensurables⁵⁹⁶. Elle ne constitue pas non plus en soi une explication des processus de création : les performances musicales ne sont pas simplement le reflet d'un fait global de migration mais elles mettent en scène de multiples manières la mobilité des sons musicaux à travers le monde (cf. *infra* chap. 8).

Ce qui les réunit, ce n'est pas l'appartenance à un champ d'activité défini ni un fait généralisé de migration ou de créolisation qui caractériserait notre époque post-moderne. Mais c'est un dispositif (l'appel à candidatures) reposant lui-même sur un ensemble complexe d'idées et de valeurs partagées qui autorisent des appropriations plurielles. D'où cet effet : l'appel à candidatures réunit des candidats qui ne sont pas comparables selon des critères constants. Pour pouvoir les comparer, il faut déjà les rendre comparables. Partant de là, on ne peut plus considérer les dossiers de candidature comme de simples sources d'informations mais il faut aussi les voir comme des cadres organisant une épreuve (Boltanski / Thévenot 1991).

⁵⁹⁶ Expériences que l'on peut classer en différents types : émigration / immigration, migrations forcées/volontaires, exil etc. (Voir par ex. Bade 1992 et 2000, Saint-Sauveur Henn 2011). Ces typologies, tout en introduisant des distinctions utiles, ne résolvent pas le problème que pose la catégorie générale de « migration » dans la mesure où elle peut s'appliquer à des itinéraires très divers (dont certains seulement sont dits « immigrés » ou « migrants »).

Un dossier : Alpcologne

Pendant les quatre premières années de mon enquête, j'ai usé des dossiers de candidature comme de sources d'informations. A aucun moment, je n'ai songé à photocopier un dossier en son entier. Par chance, je dispose depuis juin 2007 de deux échantillons de dossiers complets⁵⁹⁷.

Ouvrons un dossier : Alpcologne. Il se compose d'un formulaire de sept pages et de trois pièces annexes : un article de presse, un CD, une fiche technique⁵⁹⁸. Le formulaire est structuré de la manière suivante:

- **un cadre réservé à l'administration** renseignant la date de réception du dossier (27.04.06), l'expéditeur (Mitch Höhler et Victoria Riccio), son statut (dossier complet) et le mode de paiement de l'indemnité de participation (15 euros, payés en liquide le 27 avril).

- **la rubrique 1** renseigne le nom du groupe (« Alpcologne »), le contact (Victoria Riccio), une adresse, un téléphone, un courriel, un numéro de fax, l'adresse du site internet (www.alpcologne.de).

- **Les rubriques 2 à 4** renseignent les intermédiaires : les musiciens d'Alpcologne n'ont pas de manager, ils « organisent eux-même leurs concerts » (rubrique 2). Pour l'organisation d'événements (« *Event-Booking* »), ils recourent aux services d'un intermédiaire (le Bureau Müller, à Cologne). Aucun label de disque n'est mentionné (« CD est prévu pour 2007 »)

- **rubrique 5, biographie du groupe** : « Alpcologne a été fondé en 2001 par Mitch Höhler sous le nom d'Alphorn Trio. En 2004, la chanteuse italo-américain a rejoint le groupe. » Suit une liste de dates de concerts.

- **rubrique 6, concept musical** :

Trois cors des Alpes et du chant : c'est cette « instrumentation » inhabituelle qui fait le concept du groupe.

⁵⁹⁷ Acquis à la suite du séminaire de la Musikhochschule de Cologne. Il s'agit d'une part d'un échantillon de vingt dossiers candidats à la session régionale de Rhénanie-Westphalie 2006 (sur un total de 126 candidats, soit un sixième du total des candidats), d'autre part des dossiers des 21 groupes finalistes (100% des groupes participant au *Creole Bundeswettbewerb 2007* ; et représentant 4,2% du nombre total de candidats sur toute l'Allemagne). Pour le séminaire de Michael Rappe et Martin Greve organisé à l'occasion de la finale de Creole, Birgit Ellinghaus avait mis à disposition des étudiants ces deux échantillons qui ont été utilisés pour des usages différents : l'échantillon 1 a été utilisé pour une expérience de jurys fictifs (les étudiants, par groupe de 4 ou 5, devaient sélectionner 5 groupes, et ont ensuite comparé leurs résultats); l'échantillon 2 pour une étude quantitative réalisée par Christian Golz et Martin Rixen (cf. supra), qui ont en outre pris en compte un troisième échantillon: celui des 24 groupes retenus pour la compétition régionale Creole Rhénanie-Westphalie 2006.

⁵⁹⁸ Que je ne commente pas ici parce qu'il ne s'agit pas d'une pièce fournie à l'attention des jurés, mais des techniciens fabriquant le son des concerts. Sur cet aspect, *infra*, chap. 6.

Le son plein et chaud de ces instruments antiques, longs de 4 mètres, croise l'expressivité et le mouvement mélodique de la voix.

Les limites qu'imposent les cors des Alpes, cantonnés aux tons naturels (*Naturtöne*), se révèlent être une riche source d'inspiration. A la manière des découvreurs des siècles passés, Alpcologne expérimente avec son propre son. On reconnaît çà et là de la musique populaire d'Italie, du ska, du tango, du mambo, du cajun et du bluegrass des Etats du sud. Qu'il s'agisse de compositions originales (*Eigenkomposition*) ou de nouvelles interprétations, le chant et les cors des alpes se mêlent en une unité musicale captivante.

Loin de tout romantisme de carte postale, c'est de la musique vivante. Alpcologne n'a de cesse de surprendre, et avec une bonne dose d'humour, entraîne le public en terrain connu et inconnu. Il reste encore beaucoup de voies à explorer.

- **rubrique 7, composition du groupe.** Victoria Riccio : chant ; Mitch Höhler : cor der Alpes, sousaphone ; Ebasa Pallada : cor des Alpes, trompette, flûte à bec ; Norbert Schmeisser : cor des Alpes, trombone.

- **rubrique 8** : la déclaration de participation rédigée par les organisateurs, à laquelle Victoria Ricc a apposé sa signature et la date.

- **la rubrique 9** renseigne les biographies des musiciens sous la forme de courts CV.



Le texte produit en annexe est un article de presse du *Kölner Stadtanzeiger* (gazette de Cologne), intitulé « Quand le cor des Alpes danse la samba et la valse ». C'est le témoignage d'un concert dont le journaliste conclut :

Celui qui pensait jusqu'ici que les cors des Alpes ont leur place du côté du grand-oncle d'Heidi, des edelweiss et des émissions de *Volksmusik*⁵⁹⁹ a appris quelque chose d'Alpcologne. Car avec eux, cet instrument a bel et bien fait son entrée dans notre présent.

⁵⁹⁹ Par « *Volksmusiksendungen* », le journaliste renvoie ici à un phénomène télévisuel qui rencontre un succès durable en Allemagne, en marge des circuits de la culture et de la presse sérieuse : cf Mendevil 2008.

Le CD envoyé dans ce dossier est un CD de démo (sans livret, auto-produit, avec une photo des musiciens collée dessus). Il comporte 7 plages pour une durée totale de 16 minutes 30. Voici ce que j'entends :

Plage 1 –Intro 24 sec

J'entends un *sample* dont l'origine est peu identifiable : s'agit-il du bruit de la mer ? De voitures qui passent ? Les sons évoquent en tout cas un espace « extérieur ».

Plage 2 : « La Campana » 1 :33

Après une introduction au cor des Alpes, une chanson en italien interprétée par une voix féminine guillerette, accompagnée par les cors (qui assurent la base harmonique). Après le second couplet, jeu de timbre particulier : l'accompagnement des cors imite le jeu du saxophone. J'imagine le jeu de scène d'un musicien « emporté » par son improvisation – image qui entre en décalage avec l'idée que je me fais habituellement d'un musicien jouant le cor des Alpes (immobile, ou peu mobile du fait de la taille de l'instrument).

Plage 3 : « Anton's Ska » 2 :24

Morceau instrumental. L'humour vient ici (à nouveau) du contraste entre le genre de cette composition (du ska) et les sonorités des cors.

Plage 4 : Heideldi

C'est un air très connu. Un air traditionnel américain ? J'ai souvenir d'une chanson de Jimmy Summerville sur cet air. Même sans reconnaître cette référence, on peut apprécier le contraste avec la version « originale » – ou avec les versions précédentes si c'est un air « traditionnel ».

Plage 5 La Paloma

Introduction instrumentale, avec la voix de la chanteuse échantillonnée en fond. Puis on passe à une reprise, là encore d'un air très connu.

Plage 6 : Mikado

Une reprise. Je pense à une musique de film [changements d'ambiance, effet dramatique]. Une boîte à rythme crée une ambiance « lounge », assez inattendue pour ces instruments d'ordinaire rattachés à la « *Volksmusik* ».

Plage 7 : These Boots.

Encore un air très connu, joué avec des effets de décalage (très ralenti).

A la fin de cette première lecture et de cette première écoute, je peux me faire une idée d'« Alpcologne ». Quelle est cette idée ? Celle d'un trio de musiciens qui s'amuse avec divers éléments supposés connus du public, qu'ils réarrangent d'une manière particulière. Chaque morceau a l'air conçu comme une devinette : « devinez d'où cela vient » – et en même temps comme une démonstration de créativité : « voyez ce que nous en faisons ». Même si l'on n'arrive pas à nommer ces morceaux de musique ou reconnaître les différents styles (« musique populaire d'Italie », « ska », etc.), on peut apprécier cet effet de connivence.

Il faut donc déjà reconnaître ceci : le dossier fonctionne. Il livre une représentation certes formatée (un descriptif de 12 lignes, un CD de 16 minutes, des morceaux de 2 :30

maximum) mais efficace. Cette efficacité tient à ceci : en 20 minutes, sans avoir jamais rencontré ces musiciens ni les avoir vu jouer, je me suis fait une idée du groupe « Alpcologne », et une idée qui me donne envie de les voir sur scène. Je ne suis pas la seule dans ce cas : les jurés de présélection pour la compétition Rhénanie-Westphalie ont décidé de retenir ce dossier. En quoi est-ce un « bon dossier » ?

C'est d'abord un bon dossier parce qu'il respecte les règles de constitution d'une candidature telles que définies par l'avis de concours. Il comporte l'ensemble des pièces requises. En outre, chaque rubrique et chaque pièce est aussi conçue en fonction de certaines normes supposées connues des candidats (et que le règlement n'explique donc pas). Le descriptif du « concept » est de courte facture (environ 10 lignes), formulé selon certaines règles d'écriture (présentation du groupe à la troisième personne, au présent), il satisfait à un critère de pertinence informatif (instrumentation, effectif des musiciens, répertoires) et à un critère de pertinence pragmatique (éveiller la curiosité du lecteur). Le CD a été enregistré en studio, est visuellement réussi (photo bien choisie), il contient un échantillon représentatif des styles évoqués dans le descriptif.

Tout ceci ne suffit pas encore à expliquer pourquoi c'est (pour moi et pour d'autres personnes) un bon dossier. Outre son adéquation au regard du règlement et de normes établies, il importe aussi que que puisse y percevoir cette attitude singulière dont il est question dans le descriptif et sur je retrouve en effet à l'écoute : le fait que les musiciens aiment « expérimenter avec leur propre son », qu'ils fassent preuve « d'humour ». Pour peu que l'on reconnaisse ce jeu et que l'on y adhère, on peut se forger en quelques minutes une idée de ce groupe parce qu'on lui impute alors un forme d'« esprit » particulier, une personnalité qui fait sa singularité au regard d'autres groupes. Or si nous percevons cette singularité, c'est sur la base d'une conception partagée de la musique. Pour percevoir et apprécier le jeu, il faut d'une part reconnaître certains morceaux connus (des « reprises ») et d'autre part envisager comme possible et souhaitable un tel « mélange » de références – ce qui ne va pas nécessairement de soi.

Voici donc ce que j'ai appris en centrant mon attention sur un dossier: tout d'abord que son fonctionnement repose sur un ensemble de règles et de valeurs qui est irréductible au règlement de cette compétition mais s'inscrit plus largement dans un système commun de représentation de la musique. Les dossiers que produisent les candidats sont efficaces dans la mesure où il s'ajustent à des formats et à des normes qui, certes, peuvent paraître réducteurs mais qui n'en constituent pas moins des composantes ordinaires de la vie de musicien

aujourd'hui. Pour exercer ce métier idéal⁶⁰⁰ quoique précaire, il faut en passer par là : « il faut se définir » (Hüseyin, Phunk Mob). A moins que les *Weltmusiker* ne fassent exception ?

« Il faut bien se définir » : stratégies de présentation de soi

Le monde est dominé par les catégories et nous n'arrivons pas à déterminer quelle est notre catégorie.

Hüseyin (Phunk Mob, Creole Hesse 2007)

Ce problème que rencontre Hüseyin n'est pas propre au groupe Phunk Mob. D'autres musiciens trouvent également que leur musique ne peut pas être décrite de manière adéquate par les catégories établies.

Momo [Balagan] – Nous sommes des musiciens que l'on ne peut pas vraiment ranger dans des catégories. *TBL* – Comment décrivez-vous votre musique ? *Mark* - Elle est difficile à décrire. Ce n'est pas une musique intellectuelle au sens d'une musique élitiste mais c'est une musique exigeante...

Anne Wylie – Notre musique n'est pas de l'Irish Folk ! C'est – je ne sais pas comment dire – quelque chose de plus profond, plus ancien

Paul [Das Blaue Einhorn] : Nous ne dirions pas que nous faisons de la *Weltmusik* mais d'un autre côté nous ne pouvons pas vraiment dire décrire ce que nous faisons...

Certains s'expliquent ces difficultés par le fait que leur musique est « à part », « inclassable » ou par le fait qu'ils sont plus « ouverts » que d'autres. D'autres (plus modestes) voient bien qu'il s'agit là d'un problème relativement ordinaire et choisissent donc de dédramatiser :

Stefan Hiss – Pour chaque groupe, toute catégorie est trop étroite. Les choses se passent toujours ainsi : lorsqu'une catégorie s'établit, il y a des interprètes qui veulent l'étendre parce que cela ne leur suffit pas d'être catégorisés en tant qu'*Irish Folk* ou même en tant que groupe folk. Nous, cela nous ne suffisait pas en tout cas, mais je crois qu'en ceci nous ne faisons pas exception...

Sachant qu'ils expérimentent tous plus ou moins cette difficulté à se décrire, les musiciens (et leurs intermédiaires) développent différentes stratégies pour présenter le groupe dont ils font partie (ou qu'ils représentent). Il y a d'abord les noms des groupes, formés bien

⁶⁰⁰ Ce que montre par ex. l'anecdote suivante : dans le cadre d'un cours d'allemand non-spécialistes pour des étudiants de Licence 1, j'ai un jour donné comme sujet la question « *Was ist Ihr Traumberuf?* » (quel est votre métier de rêve ?). Douze étudiants sur vingt-six (dont deux en musicologie) ont écrit leur composition sur le métier de musicien(ne) et/ou chanteur(se), deux autres sur des métiers en rapport avec la musique.

souvent de termes allemands et/ou étrangers plus ou moins incongrus dont la signification est supposée connue (« Schmaltz », « Big Bazaar Orchestra ») ou explicitée dans les textes (Iki Dünya : « deux mondes » en turc, Ahoar : une étendue marécageuse au confluent entre deux fleuves en Irak etc.) et qui génèrent bien souvent avec eux des représentations associées au déplacement géographique, au voyage, aux confluences ou au dépassement des frontières (« Borderland » ...). S’y ajoutent d’autres tournures formulaires ou proverbiales propices à éveiller la curiosité : « *Folk aus aller Herren Länder* » (Arundo), « *Whirled Folk* » (Trillke Trio), « *Spas und Haltung* » (Benjie), « *eine nordische Stimme mit türkischer Seele* » (Iki Dünya). Il ne s’agit jamais simplement d’informer sur le contenu musical mais aussi d’éveiller la connivence par la référence à des valeurs partagées ou plus singulièrement, par des traits d’esprit. Ce sont notamment les textes présentant les musiciens évoluant dans le genre de la chanson allemande qui se distinguent par leur créativité langagière : par exemple les textes présentant le groupe Hiss dans lesquels on reconnaît la verve particulière du parolier Stefan Hiss (cf. *supra*) ou encore les longues pages cherchant à cerner le « mystère » de l’ensemble « *Das Blaue Einhorn* » (cf. *supra*, chap. 2 et **annexe 2.3.4**), mystère que le chanteur Paul entretient aussi en usant de tournures poétiques pour décrire ce qu’il fait :

TBL – Comment décrivez-vous votre musique ? Paul – Un rêve qui serpente (*Traum mit Schlangen*). Chansons du folklore de la jungle des villes (*Folklore aus dem Dickicht der Städte*)

Une option fréquente⁶⁰¹ – et plutôt consensuelle – consiste à opter pour la présentation concise d’un projet musical. Dans ces cas, la description du « concept musical du groupe » prend la forme d’un texte de courte facture (moins de 10 lignes) rédigé à la troisième personne et au présent, explicitant la visée du groupe sous la forme de verbes intentionnels rapportés à un sujet collectif⁶⁰². Outre Alpcologne, cinq autres groupes (sur l’échantillon de 20 dossiers dont je dispose) entrent dans cette catégorie. Je traduis ici les descriptifs qu’ils proposent dans leur dossier :

Maryam Akhondy & Banu : Maryam Akhondy s’est fixé pour objectif de ranimer des chants de femme anciens, oubliés pour la plupart et de les présenter à un public international. Avec des Iraniennes réunies par l’exil, passionnées de musique, elle voudrait donner une voix aux femmes persanes. Jusqu’à ce jour, ces chants n’ont jamais été présentés sur les scènes de concert du monde. Maryam se produit volontairement avec des femmes « ordinaires », qui ne

⁶⁰¹ Un tiers sur l’échantillon des dossiers de candidatures (non triés) pour la compétition Creole Rhénanie-Westphalie dont je dispose.

⁶⁰² A la différence du français, le sujet collectif est considéré en allemand comme un sujet pluriel. On dira « *Batida Diferente spielen...* », pour « *Batida Diferente joue...* ».

sont pas des chanteuses professionnelles. Elle vise une interprétation la plus authentique possible de ces chants anciens, qui sont de facture souvent simple. Les paroles ne sont pas des poèmes savants comme ceux que l'on connaît de Hafez, mais il s'agit d'entretiens ordinaires de femmes parlant entre elles de l'amour, du travail, de méchantes belles-mères et d'amants infidèles.

Batida Diferente : MPB – Musica Popular Brasileira – désigne la musique pop du Brésil depuis les années 70. Elle regroupe une grande diversité de formes et de traditions musicales. Samba, *afoxes*, *maracatu*, rythmes d'origine africaine, mêlés à des éléments de la pop, du jazz et du folk. Batida Diferente fond ces éléments dans une formation réduite, (mi-) acoustique, qui laisse le champ pour des finesses d'interprétation et une intimité d'écoute, rend compte du dynamisme et de la sensibilité originelle de ces chansons et représente ainsi la diversité sonore et rythmique de la MPB.

Matucana : Le groupe Matucana réunit quatre musiciens qui ont inventé un nouveau concept sonore, qui leur est propre, sur la base du folklore du Chili et des Andes. Le respect des traditions culturelles se combine ici à l'ouverture et à la liberté d'esprit.

Gnawa Atlas : Les *gnawas* [sic !] sont une forme de confrérie dont les pratiques rituelles se fondent sur la musique et la transe, et donnent lieu à des cérémonies nocturnes (les *lilas*). Nos instruments sont : le *hajouj* (instrument à trois cordes), *karkabous*, et le grand tambour (*tbel*). Notre groupe essaie d'interpréter cette musique dans la manière traditionnelle. Il est important de noter que l'origine de cette musique se trouve dans le Sud, au Mali.

Ymaya Duo : Basé à Cologne, le duo Ymaya – Yma America, du Vénézuéla et Andrea Vilmil Mendoza de Colombie – joue des chansons du Venezuela, de la Colombie, d'Argentine, d'Amérique Centrale en les arrangeant de manière nouvelle. Mais en outre, il présente aussi des compositions originales.

Et l'on peut également ranger le descriptif des *Einstürzende Heuschober* dans cette catégorie quoique ces musiciens optent quant à eux pour une présentation à la première personne du pluriel⁶⁰³ :

Les *Einstürzende Heuschober* jouent des mélodies traditionnelles, et notamment des musiques de danse, avec une énergie et un *barouf* tels (*so sau und energiegeladen*) que cela démange directement les pieds du public. Nous jouons notamment de la musique du Bas-Rhin et des régions avoisinantes (Belgique, Bavière, mer Baltique) et nous les croisons avec du ska, du reggae, du rock, funk. Nous sommes ravis lorsque le public bondit, se heurte [« *mosht* », *du verbe anglais* to mosh], se jette depuis la scène (*stagedivt*, *de l'anglais* stage-dive), tout cela sur des danses traditionnelles comme la valse, la mazurka ou la polka.

Pour le reste, les descriptifs produits dans la rubrique concepts sont conçus selon des formats très variables. Sur l'échantillon de vingt dossiers dont je dispose (Creole Rhénanie-

⁶⁰³ Qui a été corrigée dans le programme et transposée à la troisième personne (cf. *infra*, chap. 6).

Westphalie 2006), seuls sept descriptifs entrent dans le cadre prévu par le formulaire (dix lignes). Les autres candidats ne remplissent pas cette rubrique et renvoient à des documents annexes d'une page (pour cinq candidats) ou de plusieurs pages (pour les onze restants) : pages imprimées de leur site internet, flyers, brochures, et dans le cas de Wadokyo, un ensemble de taiko, un *book* de quarante pages présentant avec des photos une « synthèse entre musique, sport de haut-niveau et spectacle ». Dans le dossier d'Agnes Erkens par exemple, seule la première rubrique du formulaire est remplie. Pour le reste, la candidate renvoie aux « annexes », six pages de texte dans lesquels il est bien difficile de démêler ce qui serait le « concept musical » du trio Agnes Erkens et la biographie de la chanteuse Agnes Erkens :

En guise de « concept musical » : itinéraire spirituel d'une chanteuse

La page 1 se présente comme une lettre sans destinataire identifiable :

Par cet écrit, je voudrais vous présenter un aspect de mon activité de musicienne : deux programmes de chants hébraïques.

Moi, Agnès Erken, j'ai commencé mon apprentissage du chant classique en 1994. Parallèlement, j'ai entamé une étude de plusieurs années sur les religions du monde, notamment d'Occident, sur leur histoire et culture et sur les mystiques juives et chrétiennes.

Ce parcours m'a ouvert la voie d'une conscience religieuse supra-confessionnelle, mais aussi d'un esprit œcuménique visant la remémoration et l'exploration des racines religieuses et spirituelles communes des religions occidentales : juive, chrétienne, musulmane.

Au delà, ce travail m'a permis de concevoir un rapport à Dieu libéré des structures de pouvoir anciennes et dogmatiques dont nous avons hérité, et de l'image du « Dieu politique » qui s'est constitué au fil de l'histoire et a des répercussions jusqu'à nos jours (puisque les tenants du pouvoir continuent de justifier la guerre au nom de Dieu)

Ces effets tiennent découlent selon moi de la méconnaissance de notre héritage spirituel commun et de nos racines communes qui induisent à méditer, penser et agir ensemble.

C'est de là qu'est parti mon travail artistique, et musical : de la volonté de redonner vie à cet héritage biblique qui constitue le fonds culturel et religieux commun du judaïsme, du christianisme, et de l'Islam, pour l'interpréter d'une nouvelle manière en reliant tous ces éléments. [...]

La page 2 relate les recherches et séjours effectués par Agnes Erkens dans divers pays où elle a collecté des chants de tradition juive – Israël, Etats-Unis, Espagne, Portugal, pays de la Méditerranée – la rencontre avec les deux musiciens qui l'accompagnent, les événements dans lesquels ils ont été invités à jouer (rencontres autour des cultures juives, commémoration du 9 Novembre, de la Nuit de Cristal, de la libération d'Auschwitz), les lieux dans lesquels ils se sont produits (lieux dédiés à la spiritualité : églises et cloîtres, salles de « musique sérieuse »).

La page 3, intitulée « La musique vient de Dieu, et chanter c'est Le Louer », présente deux programmes de concerts de psaumes (« *chai, ani ohevet otcha* » / « *hamashiach – der Messias* »). La page 4 présente la biographie d'Agnes Erkens à la troisième personne.

Deux autres pages présentent les musiciens qui l'accompagnent : le clarinettiste Alessandro Palmitessa qui anime des projets d'intégration autour de la musique (la Banda Metafisica, également candidat en 2006, et le Menschensinfonieorchester, candidat en 2008 [cf. *infra*, chap.7]) et le pianiste Steve Nobles, fils d'un pasteur baptiste américain qui compose de la musique et accompagne divers artistes pour des émissions de télévision, des représentations de théâtre, des soirées de cabaret ou des concerts dans des églises.

Le CD qui accompagne ce dossier dure 54 minutes et comporte 17 plages. La plupart des morceaux requièrent une écoute de plusieurs minutes afin de percevoir leur structure. Les étudiants ont ici considéré les 30 premières secondes comme « non probantes » – mais le jury qui était chargé des présélections a décidé de retenir ce groupe.

D'un dossier à l'autre, c'est aussi la qualité de la présentation qui varie ainsi que l'ont noté les étudiants dans leur description (évaluation) des dossiers (cf. *supra*) : certains formulaires sont à peine lisibles, seuls 12% des candidatures se distinguent par une mise en page particulière, un certain nombre de dossiers sont incomplets (30%), la qualité de l'enregistrement est souvent estimée insuffisante etc. Ces multiples exceptions aux règles managériales de présentation peuvent se comprendre d'une part en raison de la distance des musiciens de la scène Folk et Weltmusik par rapport aux normes du « marché » (cf. *supra* et Hövelmann 2006), mais aussi au regard de la structure du marché du travail artistique en Allemagne et aux conditions d'exercice du métier de musicien. La grande majorité des candidats à la compétition Creole ne vivent pas de leurs concerts mais ils combinent cette activité avec d'autres, dans le domaine de la musique lorsqu'ils le peuvent : ils sont alors enseignants (comme Holger d'...e la Luna ?), producteurs (Darek Roncoszek alias Taxi MundJal, embauché par alba Kultur pour organiser Creole), collecteurs (Mariana Sadovska, Borderland). Ou ils doivent travailler dans de tout autres domaines : comme journaliste, peintre (Bernard Mayo) ou épicier (Saad Thamir, chanteur et percussionniste d'Ahoar – un des groupes lauréats du prix Creole 2007). Ils n'entrent dans ce cas pas dans le cadre des statistiques officielles documentant le nombre de musiciens professionnels en Allemagne (cf. **annexe 5.3**) mais sur le plan des compétences, ils peuvent parfois être d'un niveau bien supérieur à ce que l'on imagine d'un musicien « amateur ».

Sur le plan des justifications, certains arguments se retrouvent dans tous les dossiers : comme l'argument de variété ou de diversité, évoqué bien souvent sur un mode implicite à travers une liste des répertoires ou de styles :

Un mélange de flamenco, *mariachi*, reggae... les morceaux de *dance-hall* alternent avec un rock-*rap*, de la cumbia, de la salsa et des variations ou piano jazz ou à la basse *swing* (Chupacabras)

Prenez une dose de funk, mélangez là dans un mixer psychédélique avec de la *world music*, et vous obtiendrez... (Phunk Mob)

Les groupes qui revendiquent un ancrage dans une culture ou un répertoire particulier font eux aussi valoir un principe de variété, interne à ce contexte et en différenciant alors sur le plan thématique, rythmique, mélodique et/ ou instrumental:

... il s'agit d'entretiens ordinaires de femmes parlant entre elles de l'amour, du travail, de méchantes belles-mères et d'amants infidèles (Maryam Akhondy & Banu)

[...] Adesa alterne avec une grande liberté les différents rythmes *ga* comme le *gome*, *kpanlogo*, *oshika*, *tigari*. La force des tambours est complétée par des mélodies entraînantes interprétées avec le luth du Ghana *korlegorno*, les flûtes, le balafon, complété par la basse et les guitares. Les compositions se fondent aussi bien sur la musique des campagnes que sur les musiques de cour et de rituel ...

Chez les fusionnistes (ceux qui revendiquent un mélange de plusieurs styles ou répertoires), il importe en outre de souligner la distance séparant les éléments mélangés. C'est parce que la combinaison apparaît comme inhabituelle ou incongrue (en vertu d'une distance géographique ou d'une opposition commune entre deux genres : *E-Musik* / *U Musik*, *Volksmusik* / *Weltmusik*) qu'elle est jugée – implicitement ou explicitement – intéressante :

Trois cors des Alpes et du chant : c'est cette « instrumentation » inhabituelle qui fait le concept du groupe. [...] de la musique populaire d'Italie, du ska, du tango, du mambo, du cajun et du bluegrass des Etats du sud... (Alpcologne)

Samba, *afoxes*, *maracatu*, rythmes d'origine africaine, mêlés à des éléments de la pop, du jazz et du folk. (Batida Diferente)

Nous jouons notamment de la musique du Bas-Rhin et des régions avoisinantes (Belgique, Bavière, mer Baltique) et nous les croisons avec du ska, du reggae, du rock, funk. (Einstürzende Heuschober)

Mais la seule variété du répertoire n'est jamais présentée comme suffisante. Elle est toujours complétée par un argument d'ordre intentionnel : faisant valoir, au-delà d'une liste d'éléments combinés, une *manière*, une *attitude*, une *posture* singulière ou encore certaines *valeurs*. Or sur ce plan, les arguments mis en avant par les divers candidats sont très différents, voire opposés :

Loin de tout romantisme de carte postale, c'est *de la musique vivante*. Alpcologne n'a de cesse de *surprendre*, et avec une *bonne dose d'humour*, entraîne le public en terrain connu et inconnu...

Maryam se produit volontairement avec *des femmes « ordinaires »*, qui ne sont pas des chanteuses professionnelles. Elle vise une *interprétation la plus authentique possible* de ces chants anciens...

Le respect des traditions culturelles se combine ici à *l'ouverture et à la liberté d'esprit*...

Les *Einstürzende Heuschober* jouent des mélodies traditionnelles, notamment des musiques de danse, avec une énergie et un *barouf* tels que cela démange directement les pieds du public. ... Nous sommes ravis lorsque le public bondit, se heurte, se jette depuis la scène ...

Les visées diffèrent (interpréter / composer / improviser, faire danser / faire rire / émouvoir / susciter une joyeuse pagaille etc.) – et aussi la nature même des éléments retenus pour caractériser ce qui fait la singularité d'un « groupe de musique ». Tantôt l'attention se centre sur un individu (Maryam Akhondy, Agnes Erkens) tantôt sur le fait de jouer ensemble ou de communiquer avec le public (*Einstürzende Heuschober*), tantôt sur la caractérisation d'une tradition (Gnawa Atlas, Maryam Akhondy), tantôt sur une fonction de la musique (faire danser, faire bouger, faire méditer, raconter une histoire...). Cette réalité que l'on appelle « ensemble de musique » ou « groupe de musique » peut être décrite de multiples manières⁶⁰⁴ : elle ne peut en tout cas jamais être réduite à un fait brut mais elle constitue un fait institutionnel (Searle 1998), traversé par des intentions et des fonctions multiples. Le descriptif produit sous la rubrique « concept », même s'il est (parfois) plus condensé que d'autres, n'échappe pas à cette complexité. La réduction du format n'entraîne pas une simplification de l'objet à décrire.

La parole des musiciens ne suffit pas. Il importe aussi de mentionner des preuves de reconnaissance ou de citer des tiers de manière à montrer l'insertion du groupe dans un réseau professionnel de la musique : les intermédiaires quand il y en a (mentionnés dans les rubriques 2 à 4), les CD édités, les dates de concert (plus la liste est longue et plus elle comporte de lieux et festivals réputés, plus elle sera convaincante), des articles de presse (dont l'appréciation se fonde là aussi sur la quantité et une hiérarchie établie des réputations). Le descriptif de *Borderland* (Creole Rhénanie-Westphalie 2006) superpose ainsi plusieurs paroles : il commence par une citation tirée d'un article paru dans le *New York Times* (un journal réputé internationalement pour sa qualité), se poursuit par une citation extraite d'une chanson du groupe (« *Immigrant Song* ») puis une description d'une séquence de concert

⁶⁰⁴ C'est ce qui alimente les discussions sans fin des musiciens et amateurs. Autant ils ont parfois du mal à décrire objectivement la musique, autant ils deviennent loquaces lorsqu'il s'agit de caractériser « l'esprit » dans lequel ils font de la musique ensemble (cf. *supra*, Hüseyin de Phunk Mob ou Stefan Hiss) ou « l'âme » de cette musique.

centrée sur la performance de la chanteuse Mariana Sadovska. Le texte présente ensuite les musiciens qui l'accompagnent puis se clôt par un commentaire plus général mettant l'accent sur les émotions suscitées par la musique.

Descriptif de Borderland (dossier de candidature , Creole Rhénanie-Westphalie 2006)

Parfois, une musicienne a un tel désir de communiquer que son message devient, de façon toute naturelle, un message universel. Peu importe alors qu'elle chante de la soul, du bel canto, ou du folklore, comme c'est le cas pour la chanteuse ukrainienne Mariana Sadovska » Ben Ratcliff, The New York Times

« Ma mère, je reviendrai l'année prochaine... ou dans deux ans peut-être. Peut-être que cela durera toute la vie... » Mariana Sadovska raconte la souffrance que ressent l'émigré au moment du départ. Accompagnée de son petit harmonium, elle chante, dit, crie ses protestations : sur un ton convaincu, murmurant à la hâte des promesses, avec une voie d'enfant lourde de sombres prémonitions et d'angoisses – mais avec une force d'âme et une aspiration toujours entières. La chanteuse et performeuse ukrainienne a appris ces chants au fil de ses innombrables voyages à travers les villages de son pays d'origine. Ils parlent de mythes séculaires et de récits de la tradition ukrainienne : la nuit de l'équinoxe, le sabbat des sorcières, le tendre amour de jeunes fiancés...

Mariana Sadovska a trouvé dans le pianiste germano-indien Jarry Singla un partenaire idéal, qui puise son inspiration à de multiples sources. Le contrebassiste Sebastian Gramms et le batteur Peter Kahlenborn, deux musiciens baroudeurs qui se sont formés à toutes les écoles de la musique actuelle improvisée complètent cet ensemble. Les formes du jazz européen rencontrent des éléments empruntés aux styles savants (Kunstmusik) de diverses cultures extra-européennes. Grâce aux arrangements du quatuor, ce puzzle se fond en un spectre sonore miroitant de ballades exprimant avec force l'aspiration, l'espérance et le désir sauvage de vivre.

Chaque dossier comporte des photographies mettant en scène les membres du groupe dans des configurations diverses. Enfin, les pièces à conviction les plus déterminantes sont les preuves sonores ou audio-visuelles (CD, DVD), conçues en vertu de formats (des « morceaux » de 2 à 5 minutes dans 75% des cas) et de normes d'enregistrement relativement constants, mais différant sur presque tous les autres aspects : formes compositionnelles, instruments, techniques vocales, effets visés sur les auditeurs. Chaque cas fait appel à des compétences et des conduites différenciées. Pour l'écoute d'Alp Cologne, mon oreille s'appuie sur la mémoire de morceaux de musique connus (des « reprises »), sur la perception de décalages par rapport aux versions de référence et aussi plus largement sur une conception commune de la musique qui me permet de goûter et d'apprécier l'humour des musiciens. Si j'écoute le CD de Maryam Akhondy et Banu, je peux apprécier que ces femmes ne cherchent pas ici à expérimenter ou à faire preuve d'humour, mais qu'elles donnent à voir avec sérieux

une tradition vivante. Une même oreille, pour peu qu'elle se soit exercée à l'écoute de diverses musiques – c'est le cas de tous les auditeurs et spectateurs de festivals de musiques du monde – peut donc ajuster les critères de l'écoute d'un cas à l'autre.

Il sera temps de revenir plus longuement sur cette question des critères d'appréciation (cf. *infra*, chap. 7 et 8). Pour lors, la composition des dossiers permet déjà de faire ressortir ceci. Un dossier efficace (susceptible d'être retenu) n'est pas seulement un dossier répondant aux critères du règlement ou dont les pièces sont conçues en vertu de normes de présentation dites « professionnelles » – ainsi que le supposent les étudiants qui se sont livrés à une appréciation des dossiers et des enregistrements (cf. *supra*). C'est aussi un dossier qui atteste de la reconnaissance du groupe : de sa visibilité au sein d'un monde de la musique peuplé d'experts (journalistes, organisateurs de concert, musicologues...) et plus largement, de sa capacité à entrer en résonance avec certaines valeurs partagées au sein d'un monde de musique et au sein d'une société. Là est une des différences entre des jurés novices et des jurés experts : ces derniers s'appuient, outre sur leur connaissance de règles formelles de présentation, sur leur expérience qui leur permet d'apprécier la réputation des candidats et aussi de tenir compte de la variété des cas soumis à leur examen. C'est ainsi qu'ils peuvent admettre de nombreuses exceptions au règlement officiel de la compétition : en acceptant par exemple certaines formations inédites comprenant des solistes de réputation internationale (Enkh Jarghal, Houssaine Kili) ou en retenant des candidats dont les dossiers ne sont pas complets ni bien présentés mais dont les CD leur semblent suffisamment convaincants.

Mais avant d'en venir aux délibérations, je dois conclure ce chapitre sur le fonctionnement du dispositif de l'appel à candidatures. Comme je l'ai annoncé en introduction, ce dispositif a pour fonction d'opérer la mise en contact entre les médiateurs culturels et les musiciens d'Allemagne. Cette mise en contact passe par l'interposition d'un ensemble composite de médiations : des textes, des experts venant de différents horizons, des ressources techniques et institutionnelles qui permettent de faire advenir, en divers lieux, de multiples rencontres, des dossiers permettant d'actualiser et de rendre (en partie) comparables les propositions des candidats. Pourquoi décrire tout cela en un seul chapitre⁶⁰⁵ ? Précisément pour chercher à expliquer comment advient la rencontre entre ces différents mondes : en

⁶⁰⁵ Dans une version antérieure de cette thèse, j'avais d'abord écrit deux chapitres distincts sur les prospecteurs et les candidats.

évitant de céder à une forme d'interprétation relativiste qui ramène chaque acteur à un point de vue incommensurable (le point de vue des organisateurs / celui des musiciens / celui des jurés etc.) et en proposant une explication qui tienne compte à la fois des modalités concrètes d'interaction et du système global dans lequel ces relations s'insèrent.

A chaque étape de ce processus, il s'est avéré que les interactions incorporent des institutions médiatrices : outre cet avis de concours qui objective et régleme les relations entre les différentes instances de cette compétition jouent aussi un ensemble de normes, d'habitus, de valeurs qui n'ont pas été inventés pour cet appel à candidatures mais qui s'interposent entre les prospecteurs, les candidats et les jurés comme un ordre de choses établi. Autant *les* multiples rencontres singulières que peuvent relater les prospecteurs reposent sur une forme d'enquête ouverte aux incertitudes et aux découvertes, autant *la* rencontre entre le monde des médiateurs culturels et des musiciens du monde d'Allemagne prend réellement consistance à partir du moment où elle croise un système partagé de représentation de « la musique ».

Pourquoi était-il important de montrer cela ? Pour éviter de tomber dans ce dilemme qui consiste à opposer deux formes d'explications antithétiques des événements culturels : contre les médiateurs culturels qui disent refléter, dans leurs festivals ou leurs expositions, le monde tel qu'il est, les chercheurs en sciences sociales (moi comprise) tendront de façon quasiment unanime à arguer du caractère construit de ces événements. Or cette optique constructiviste, féconde sur un plan méthodologique, peut aussi tendre à faire oublier cette autre évidence qu'il existe quelque chose comme un monde réel que l'on peut prospecter en mobilisant certains outils et stratégies d'enquête et dans lequel les plus experts feront toujours quelques découvertes inattendues. Les catégories dont se dotent les acteurs pour agir (*Weltmusik*, Creole, diversité...) ne sont donc pas seulement des constructions mais aussi des moteurs d'action, susceptibles de transformer de l'intérieur les structures établies. Et cette incertitude constitue une des conditions de félicité institutionnelle d'un événement. Pour qu'un festival de musique fonctionne (du point de vue de tous ses participants), il faut qu'il s'inscrive dans un certain périmètre d'attentes et il faut en même temps qu'il fasse advenir quelque chose d'inattendu (Pecqueux/Roueff 2009).

Enfin, il importait aussi de faire ressortir la prégnance de ces institutions médiatrices pour éviter de tomber dans une autre forme de dichotomie opposant des principes d'explication déterministes à l'incertitude des processus d'action. Si ce chapitre a permis de montrer la flexibilité du dispositif de l'appel à candidatures, il a aussi mis en évidence le fait

que celui-ci ne fonctionne pas de manière hasardeuse. Non seulement cet ensemble d'institutions qui conditionnent la tenue de cette compétition exerce une forme de guidage des actions et des délibérations. Mais en outre, le dispositif de l'appel à candidatures fonctionne aussi comme un système de places dans lequel les différentes parties (organisateur / candidats / jurés) sont dotés de statuts et de fonctions spécifiques, non interchangeables, qui impliquent des décrochages en termes de perception et de régimes d'action. Pour les prospecteurs, la notion de *Weltmusik* est un aimant permettant d'attirer toutes sortes d'objets musicaux et de faire tomber les barrières entre des mondes pluriels. Pour les candidats, elle est une catégorie générique à laquelle ils peuvent ou non choisir de se rattacher explicitement, en arguant de définitions plurielles. Reste encore à voir la manière dont les organisateurs parviennent à convaincre des partenaires institutionnels et comment les jurés s'y prennent pour comparer les candidats.

Chapitre 6

LES MUSIQUES EN POLITIQUE

LE CAS RHÉNAN

It is only natural that the German Music Council should, for the first time, look abroad with the present publication and put music-professionals and music-lovers all over the world into contact with the myriad facets of Germany as a bastion of music.

Musical Life in Germany, Deutscher Musikrat/MIZ, 2011⁶⁰⁶.

⁶⁰⁶ Ce guide de 370 pages disponible sous forme de livre et sur internet (http://www.miz.org/musical-life-in-germany/download/Musical_Life_in_Germany.pdf) est une version abrégée du *Musik-Almanach*, édité depuis 1986 par le *Deutsches Musikinformationszentrum* (MIZ) avec le soutien du *Deutscher Musikrat* et dont la dernière version fait 1300 pages. Il s'agit de la première édition de ce guide en anglais.

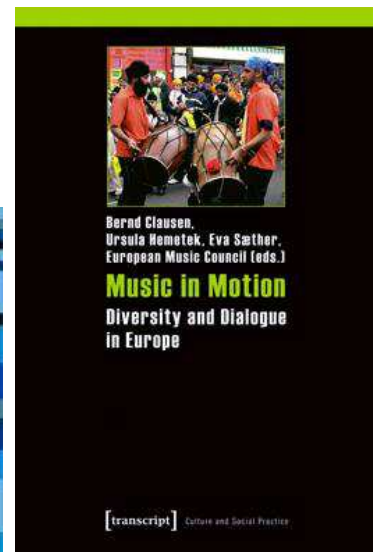
De quoi la programmation d'un festival de musiques du monde est-elle la programmation ? En posant cette question, j'entends préciser le déplacement amorcé dans les chapitres précédents qui consiste à considérer que la réalisation d'un festival ne consiste pas simplement en la mise en pratique d'un projet mais plus largement aux cadres institutionnels dont les acteurs se dotent pour agir. Considéré dans cette perspective, un événement ne peut être pas réduit au projet initial – les intentions des organisateurs ou le concept défini par les experts en communication – mais il prend forme au fil d'un processus complexe qui suppose de s'ajuster à chaque étape aux cadres et aux ressources mobilisées. Pour répondre à l'appel à candidatures, les musiciens doivent s'ajuster à un ensemble de formats et de normes gouvernant la présentation des groupes de musiques. Les organisateurs travaillant à la programmation d'une session festivalière doivent quant à eux gérer l'agencement du contenu de l'événement (le « programme » au sens de ce qui est programmé⁶⁰⁷) mais aussi inscrire celui-ci dans un agenda local en sollicitant le soutien de certaines structures pourvoyeuses de fonds (ministère du *Land* et/ou municipalités, secteurs « culture », « socioculture » et/ou « musique »), de certains partenaires (médiatiques, scientifiques) et en constituant un budget tenant compte des impératifs logistiques (frais de location de la salle, du dispositif technique, de transport etc.) . Ils doivent formuler des justifications susceptibles de mobiliser des publics pluriels (des professionnels et des amateurs, s'intéressant à la *Weltmusik* et à la musique). Ils doivent encore organiser le déroulement du festival en distinguant différents temps (ouverture et clôture, concerts, discours, débats etc.), en organisant des manifestations parallèles (débats, conférences, congrès...) et en planifiant d'ores et déjà des retombées diverses (concerts ou tournées pour les lauréats, reportages, production de DVD, compilations, brochures). En programmant ce festival, ils programment plusieurs choses à la fois.

C'est dans cette visée élargie que j'envisagerai ici l'action de programmation : au-delà de l'organisation d'un contenu artistique, comme l'ensemble des actions permettant à l'événement d'avoir lieu⁶⁰⁸. Programmer un événement, c'est définir le programme de cet événement mais c'est aussi en même temps inscrire ce contenu dans des cadres communs et

⁶⁰⁷ Selon la définition du *Petit Robert* 2011 : « l'ensemble des spectacles, émissions, conférences... donnés quelque part à un moment déterminé ».

⁶⁰⁸ Au sens des « conditions de félicité institutionnelles » d'Erving Goffman, incluant « tout ce qui est tenu pour acquis » dans une situation donnée (Goffmann 1987, p. 270).

dans un ordre d'attentes partagées. C'est à ce stade qu'entre en scène l'enjeu de « diversité » : terme aujourd'hui omniprésent dans le discours politique en Allemagne (cf. Welz 1996 ; Knecht/Soysal 2005) et qui n'est pas sans rapport avec cette autre notion, plus difficilement traduisible, devenue dans les années 1980 le mot d'ordre d'un mouvement d'intellectuels engagés, « *Multikulti* ». Seulement, alors que la notion de « diversité » suscite aujourd'hui, à droite comme à gauche, de multiples déclarations d'intentions et projets d'action culturelle (notamment lorsqu'il est question de musique), le terme de « *Multikulti* » est quant à lui entré dans une ère du soupçon, de même que le concept (non synonyme) de « multiculturalisme » qui a fait l'objet d'une nouvelle controverse en 2009 – suite aux déclarations ambiguës d'Angela Merkel sur la « fin du multiculturalisme ».



La notion de diversité culturelle fournit aujourd'hui une bannière pour des entreprises multiples (des congrès de politique culturelle, des festivals, des expositions, des colloques, des compétitions, des cycles de spectacles et de concerts, des publications etc.) mais qui ne sont pas toutes équivalentes du point de vue des acteurs qui les expérimentent. Anette Heit, chargée de la programmation musicale à l'Atelier des Cultures de Berlin, n'a pas la même idée de la diversité que les concepteurs du congrès « *Musikland Deutschland* » dont elle a trouvé les discussions « consternantes » (*furchtbar*). Les producteurs actifs dans le marché international de la *world music* n'ont en général pas la même idée de la « diversité » que

celles que peuvent en avoir des ethnomusicologues. Ou, pour évoquer une situation décrite au chapitre 2 : les différentes personnes engagées dans la conception du festival Creole en Basse-Saxe & Brême qui s'expriment au moment de la cérémonie d'ouverture (Christoph Sure, Andreas Freudenberg, Raimund Vogels, les représentants des institutions pourvoyeuses de fonds), même s'ils parlent tous de diversité, n'investissent pas ce même terme des mêmes contenus ni des mêmes valeurs. Par conséquent, l'examen de cette rhétorique commune – disons plutôt : apparemment commune – ne suffit pas. L'enjeu de ce chapitre est de comprendre comment cette idée, entre autres idées aujourd'hui répandues dans la culture publique (« globalisation », « économie créative » etc.) rencontre l'engagement singulier de certains acteurs et comment la mobilisation de multiples mondes autour de ce même enjeu suscite aussi des malentendus et des débats.

Je me centre ici sur le cas rhénan⁶⁰⁹ et sur les stratégies mises en œuvre par Birgit Ellinghaus et l'équipe de l'agence *alba Kultur* (Cologne) pour organiser trois sessions de la compétition Creole (deux régionales et une finale) à Dortmund entre 2006 et 2008. A quoi tient ce que la plupart des observateurs décrivent comme un « privilège rhénan » ? En quoi consiste l'art de la programmation dont font preuve les organisateurs ? Le troisième temps de ce chapitre revient sur les disputes qui ont surgi entre Birgit Ellinghaus et les membres du *Trägerkreis*. Je réduis ensuite la focale pour me centrer sur une conjonction singulière d'événements qui ont eu lieu à Dortmund en septembre 2008 : parallèlement à la seconde session régionale de *Creole* se tenait un grand congrès de politique culturelle intitulé *Diversity unites / Vielfalt verbindet* et une exposition au Musée d'Art et d'Histoire de Dortmund sur les costumes de mariages « turcs-allemands » (*deutsch-türkisch*). Mais quel rapport entre « la diversité » telle qu'on pouvait l'expérimenter le soir dans le cadre du festival Creole et les débats qui avaient lieu dans la journée au sein du congrès *Diversity unites* ? Pour finir, je m'arrêterai sur la conférence inaugurale de ce même congrès qui était prononcée par le sociologue Claus Leggewie, chercheur qui a introduit le terme « *Multikulti* » dans le débat public en Allemagne. Comment expliquer la disjonction ressentie par Leggewie entre les domaines de « la culture » et de « l'interculture » ? Faut-il en déduire que les idéaux portés par le mouvement « *Multikulti* » auraient fait leur temps ?

⁶⁰⁹ Ceci pour trois raisons, développées au chapitre 2 et dans ce chapitre : parce que c'est la région dans laquelle je suis revenue le plus souvent, parce que la question de la diversité y fait l'objet d'un investissement plus marqué et parce que ce cas permet aussi de saisir certains aspects de l'organisation de la politique culturelle en Allemagne, notamment la concurrence ancienne entre les deux pôles d'Est et d'Ouest, Berlin et la Rhénanie (siège de l'ancienne capitale de la RFA et d'une Capitale Européenne de la Culture en 2010).

Creole en Rhénanie-Westphalie : des conditions privilégiées

Le cas rhénan a ceci de particulier qu'il est privilégié par rapport aux autres sessions de *Creole*. C'est du moins ce que j'ai entendu dire à plusieurs reprises au cours de mon enquête par des organisateurs d'autres régions (Andreas Freudenberg, Franziska Weyrich) et par des observateurs externes qui ont eu l'occasion de comparer diverses sessions de la compétition *Creole* (Martin Greve, Raimund Vogels). Selon les cas, mes interlocuteurs invoquaient plusieurs faits pour étayer cette idée. Il y a d'abord les budgets : les sessions rhénanes sont les mieux dotées financièrement – mais il faut dire que les budgets des festivals *Creole* étaient globalement très restreints : entre 20000 et 35000 euros dans la plupart des cas, ce qui couvrait tout juste les frais logistiques (location de salle, équipe technique, édition de programmes, défraiements, frais d'hébergements) et dans le meilleur des cas, la rémunération d'un jeune médiateur. Comme les festivals interculturels et carnivals des cultures, ces compétitions fondées sur un principe participatif ne fonctionnent sur un plan économique que parce que les artistes ne sont pas payés – ou lorsqu'ils le sont, ils ne reçoivent qu'une rémunération symbolique (de 100 à 200 euros pour tous les musiciens d'un ensemble, quel que soit leur nombre).

Rhénanie-Westphalie	Berlin & Brandebourg	Basse-Saxe & Brême	Hesse	Centre-Allemagne	Bavière	Bade-Wurtemberg
60000 euros du <i>Land</i> (secteur Culture), dont une partie utilisée pour financer le poste de Darek R. + subventions de la ville de Dortmund et de la radio WDR3	30000 du Sénat de Berlin. Aucun frais d'hôtel et peu de frais de transport (musiciens de Berlin)	15000 du Fonds <i>Soziokultur</i> 20000 de la Landesstiftung (pour le poste de Basti Hofmann)	8000 euros de la Sparkassenstiftung 5000 euros du <i>Land</i> 5000 et 2000 euros de deux fondations	10000 euros du Fonds <i>Soziokultur</i>	30000 euros du Bureau <i>Interkultur</i> de la ville de Nuremberg (organisateur de <i>Creole</i>)	30000 euros du <i>Land</i> + subvention de la <i>Lottostiftung</i> pour les prix versés aux groupes gagnants
Total = 86500⁶¹⁰	Total = 30000	Total = 35000	Total = 20000	Total = 10000	Total = 30000	Total = 36000

Tableau 1. Montants des budgets des festivals *Creole* en 2006-2007 (sessions régionales)

⁶¹⁰ Sauf pour le cas rhénan (pour lequel je dispose des chiffres exacts donnés par Birgit Ellinghaus), je me fonde pour toutes les autres sur les chiffres cités de mémoire par Andreas Freudenberg lors d'un entretien réalisé en janvier 2009.

C'est aussi une région dans laquelle la conjoncture politique est particulièrement favorable. Le gouvernement (de majorité CDU depuis 2005 et jusqu'en 2010) favorise les projets en matière d'*Interkultur* au point que lorsqu'il s'est agi de choisir un lieu pour la première finale, le choix s'est vite arrêté sur la Rhénanie-Westphalie. Ainsi que l'explique Andreas Freudenberg :

En Rhénanie, après le changement de direction du SPD au CDU, l'accent a été mis, de manière surprenante, sur l'*Interkultur*. Des fonds importants ont été débloqués en ce sens, ce qui a permis à Birgit Ellinghaus d'obtenir 60000 euros du *Land* pour *Creole*, auxquelles se sont ajoutés les soutiens de la radio WDR et de la ville de Dortmund. Au tout début du projet, je suis allé rencontrer avec Birgit les responsables de la culture au niveau du *Land* pour présenter « Musica Vitale / Creole ». Et cela n'a pas posé de difficulté : dès le départ, ils étaient très acquis au projet ! [...] Dès cette première discussion qui portait sur la compétition régionale, ils ont dit qu'ils étaient aussi intéressés par l'organisation de la finale à la seule condition que nous trouvions d'autres subventions complémentaires. (*Entretien du 21 janvier 2009, annexe. 3.2.3*)

C'est aussi en Rhénanie-Westphalie que les candidats étaient les plus nombreux – du moins pour la première compétition⁶¹¹. Enfin, c'est aussi là que certains observateurs (comme Martin Greve, Berlinoise d'origine, qui faisait partie du jury en Rhénanie-Westphalie) ont trouvé que le niveau était « le meilleur ».

Les principaux intéressés, les Rhénans impliqués dans le projet (Birgit Ellinghaus, Darek Roncoszek), ne parlent pas de privilège mais ils reconnaissent la présence de plusieurs conditions favorables : des avantages démographiques (cf. encadré), des avantages institutionnels liés à la présence de nombreuses institutions dans l'ancienne capitale d'Allemagne de l'Ouest (la Commission allemande de l'Unesco, la *Kulturpolitische Gesellschaft*, le *Städtetag*, le *Deutscher Musikrat*) l'existence de nombreuses institutions culturelles et musicales, la présence de médias spécialisés (comme la revue *Blue Rythm* dont le siège est à Cologne, le secteur « *Volksmusik* » de la radio WDR3 et le secteur *Weltmusik* puis *globale Musik* du *Funkhaus Europa*). Ils reprennent aussi volontiers à leur compte l'idée que les musiciens de chez eux sont meilleurs qu'ailleurs mais en cela, ils ne sont pas les seuls puisque le patriotisme local fait partie du jeu de la compétition *Creole*. Dans chaque région, les organisateurs et journalistes entendent bien promouvoir et soutenir leurs « héros locaux » face aux autres – notamment face aux Rhénans et aux Berlinoises dont on reconnaît volontiers qu'ils sont « privilégiés » sur un plan démographique ou économique mais dont personne n'ira soutenir qu'ils ont le monopole des meilleurs musiciens d'Allemagne.

⁶¹¹ En 2008, le nombre des candidats est passé de 120 à 75 – notamment parce que les organisateurs (suivant les conseils des experts de la *Musikhochschule* de Cologne) ont mené leur recherche de manière plus ciblée.

La Rhénanie-Westphalie : portrait de la région par une autochtone

Je m'appuie ici sur un exposé fait par Birgit Ellinghaus dans le cadre d'un séminaire à l'EHESS⁶¹² où elle était venue présenter les actions mises en œuvre par alba Kultur en Rhénanie-Westphalie. Dans la première partie de son exposé, elle a commencé par présenter cette région qu'elle connaît bien en s'appuyant sur les ressources statistiques constituées par le gouvernement régional.

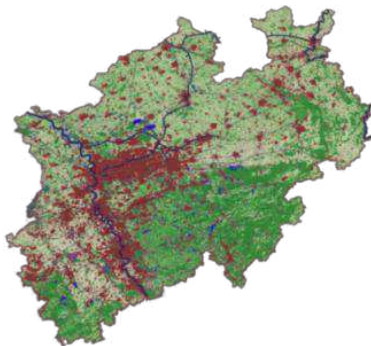
Le Land compte 18 000 000 d'habitants soit 20 % des habitants de l'Allemagne, 10% d'entre eux se concentrant dans le bassin de la Ruhr. Il s'intègre dans un espace européen caractérisé par de fortes densités de population et un tissu urbain quasiment ininterrompu : dans un rayon de 500 km autour de Düsseldorf (incluant des portions de la Belgique et des Pays-Bas), on trouve 150 Millions de personnes et dans le seul Land de Rhénanie-Westphalie, 30 villes de plus de 100.000 habitants.

Les statistiques officielles évaluent la proportion de personnes d'origine étrangère, ou nées d'un parent immigré en Allemagne à 1,96 million immigrés, 2,46 million rapatriés depuis 1950, 2,26 million avec au moins un parent immigré soit 22,9 % de personnes d'origine immigrée, de 140 nationalités différentes.

Un autre aspect (qui joue un rôle pour l'acheminement des spectateurs vers les festivals et congrès) est celui de l'infrastructure des transports : 19000 km d'autoroutes, des liaisons interrégionales par train très fréquentes, six aéroports internationaux (Cologne/ Bonn, Düsseldorf, Weeze, Dortmund, Münster/ Osnabrück , Paderborn/ Lippstadt).

C'est en Rhénanie-Westphalie que les équipements culturels, les festivals et les institutions scientifiques et médiatiques sont les plus nombreux : 150 lieux dédiés aux arts de la scène (théâtres, opéras, philharmonies), 683 musées, 115 centres socio-culturels, plus de 170 écoles publiques de musiques, 350 festivals par an, 55 universités (dont une des plus grandes d'Allemagne, à Cologne), 63 centres technologiques, 28 centres de recherche, 4 conservatoires (Cologne/ Wuppertal, Essen/ Dortmund, Düsseldorf, Detmold), des radios et des télévisions à dimension régionale ou nationale (WDR, Deutschlandfunk, Deutsche Welle) et une multitude de radios et journaux locaux.

Cette région est régie depuis 2005 par une majorité en faveur de la CDU). La gestion de la culture est partagée entre en cinq gouvernements de districts (*Bezirksregierungen*) et deux secrétariats à la culture (*Kultursekretariat*).



Répartition de la population

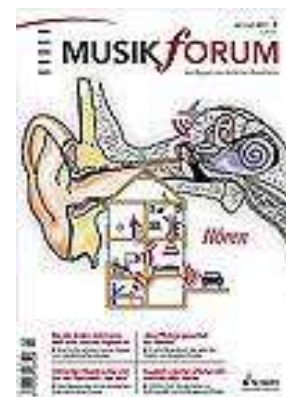


Carte des gouvernements de districts.

⁶¹² « Création musicale, world music, diversité culturelle », Denis Laborde / Talia Bachir-Loopuyt, 8 avril 2007.

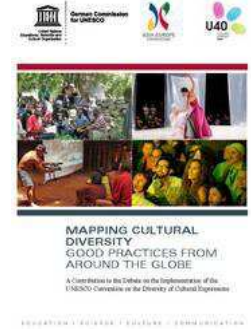
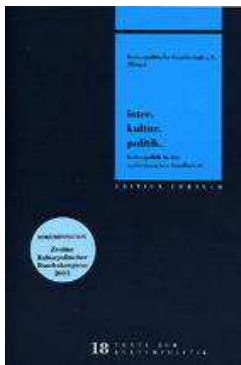
Comment passe-t-on de ce contexte rhénan (décrit ici par Birgit Ellinhaus comme un « fait brut » existant indépendamment de son travail de médiatrice) à la deuxième partie de son exposé : qui présente les actions de l'agence alba Kultur⁶¹³ ? Une des médiations réside dans la notion de diversité qui s'est établie comme un des axes de la politique culturelle du *Land* et de certaines municipalités (comme Essen ou Dortmund) et autour duquel se sont agrégés de nombreuses initiatives venant du *Deutscher Musikrat*, de la Commission Allemande de l'Unesco, du bureau chargé d'organiser les festivités de la « Ruhr 2010 », de structures associatives et d'agences artistiques ainsi que d'organismes d'expertise – la *Kulturpolitische Gesellschaft* (KuPog), le *Zentrum für Kulturforschung* à Bonn (organisme indépendant à but non lucratif) le centre de recherches en *Kulturwissenschaft* de l'université d'Essen, l'association *Interkultur.Pro* et d'autres. En Rhénanie-Westphalie plus que partout ailleurs, on parle, on écrit, on débat de l'enjeu de diversité. Et plus que partout ailleurs, on cherche à documenter un fait de diversité par des enquêtes et des articles documentant les pratiques culturelles de la région et alimentant les nombreuses publications des maisons d'éditions (Transcript, Klartext Verlag), les rapports financés par les administrations locales et les revues spécialisées (comme les *Kulturpolitische Mitteilungen*).

En ce qui concerne la musique, le *Deutscher Musikrat*, association fédérale dont le secrétariat est installé à Berlin mais qui comporte une société à but non lucratif basée à Bonn, a joué un rôle important dans la diffusion de la notion de diversité au sein des institutions musicales. Outre les études publiées par le Centre de Documentation de la Musique (MIZ), l'association a aussi consacré trois numéros de la revue *Musikforum* à cette question, qui faisaient suite à des colloques organisés à Berlin et Bonn sur ce thème.



⁶¹³⁶¹³ Ce questionnement s'inspire de la distinction faite par John Searle entre faits bruts et faits institutionnels (Searle 1998) : dont l'enjeu premier n'est pas d'opposer deux types de faits mais de penser la continuité entre l'ontologie fondamentale (de la physique, la chimie, la biologie) et l'ontologie de la réalité sociale. Il s'agit, selon Searle, de montrer la ligne continue « qui va des molécules et des montagnes aux tournevis, aux leviers et aux magnifiques couchers de soleil puis de là aux législatives, à l'argent et aux Etats-Nations ». La passerelle réside selon lui dans « l'intentionnalité collective » : l'attribution de fonctions à des objets ou des événements.

Chapitre 6 - LES MUSIQUES EN POLITIQUE -



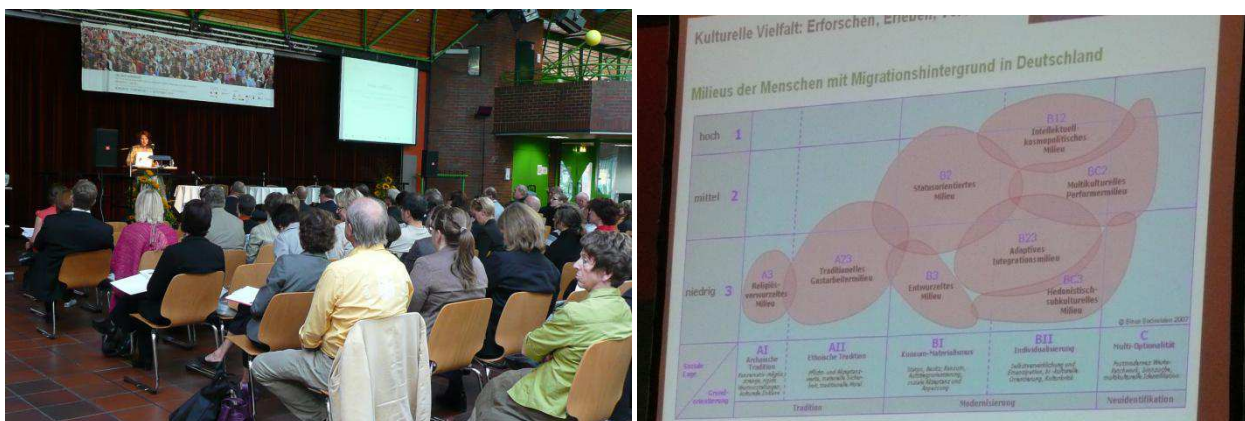
Publications éditées en Rhénanie-Westphalie autour de la notion de « diversité culturelle »

Cette prégnance de l'enjeu de diversité peut « surprendre » (cf. *supra*, Andreas Freudenberg) si l'on en reste à un schéma classique d'interprétation en termes de clivages politiques, attribuant *a priori* cette question aux régions gouvernées par des partis de gauche. Ce clivage marquait de fait les débats autour de la dénomination « Einwanderungsland » (l'Allemagne peut-elle être appelée pays d'immigration ?) dans les années 1990. A cette époque, l'engagement en faveur du concept « *Multikulti* » signifiait clairement un positionnement à gauche de l'échiquier politique (dans le parti des Verts notamment, cf. Laborier 1998), contre la « culture bourgeoise » et dans la lignée des critiques marcusiennes de la « culture affirmative ». Vingt ans plus tard, le fait qu'un gouvernement CDU mette en avant l'enjeu de diversité montre à quel point celui-ci est devenue un concept fédérateur. C'est ce que montre par exemple le numéro de la revue *Musikforum* de 2008 consacré au thème « *Kulturelle Vielfalt* », pour lequel les chefs des principaux partis allemands représentés au *Bundestag* ont chacun proposé un texte célébrant la valeur diversité, en l'ajustant aux programmes de leur parti. Dans la déclaration d'Angela Merkel (CDU), la « diversité est une richesse inestimable – un bien précieux qui marque notre identité nationale, un lien qui unit notre société ». Dans celle de Kurt Beck (SPD), elle est reliée à la conception de l'art et de la culture comme « bien public » préservé de la concurrence et des règles gouvernant le marché. Pour Guido Westerwelle (FDP), c'est – au contraire – une valeur qui contribue au « progrès économique d'une société ». Pour Erwin Huber (CSU) c'est une richesse contribuant à renforcer les identités culturelles et à raffermir les appartenances locales (« *kulturelle Vielfalt ist der grosse Reichtum unserer Heimat* ») etc. Le fait que le thème de la diversité soit devenu un enjeu consensuel ne veut donc (bien sûr) pas dire qu'il y ait un consensus sur les programmes et les modalités de mise en pratique.

En Rhénanie-Westphalie, le gouvernement de la CDU et certaines municipalités locales ont mis en avant depuis 2005 l'axe de l'action interculturelle (*Interkultur*), concept perçu comme plus fédérateur que celui de « socio-culture » (qui connote encore la gauche, même s'il s'est établi dans toutes les régions comme un secteur de l'administration culturelle, cf. Laborier 1998). Cette avancée de l'*Interkultur* documentée dans les brochures et revues spécialisées⁶¹⁴ (comme les *Kulturpolitische Mitteilungen*) s'est traduite par l'apparition d'un poste budgétaire dévolu à « l'intégration culturelle », par le lancement de programmes-pilotes dans six villes de la Ruhr ainsi que la réalisation d'enquêtes statistiques documentant les pratiques culturelles des migrants. Ceux-ci sont désormais considérés comme une « cible à

⁶¹⁴ Voir par ex. l'encadré reproduit en annexe 6.1, tiré d'un dossier sur l'*Interkultur* (*Kulturpolitische Mitteilungen* 113, II/2006).

part entière » (*eine eigenständige Zielgruppe*) selon l'expression de Meral Cerci⁶¹⁵, une jeune sociologue d'origine turque à qui l'on a confié la direction du projet de recherche « *Interkultur* » au sein du ministère de l'Information et des Techniques. Invitée à présenter les résultats de son enquête dans tous les congrès et publications où il est question de « diversité », Meral Cerci a notamment présenté un *powerpoint* figurant différents milieux de migrants ordonnés autour de deux axes : selon leur niveau social (bas, moyen, haut) et leur orientation (de gauche à droite : « traditionnel archaïque », « traditionnel ethnique », « matérialiste », « individualiste », « ouvert sur des options multiples »). En bas à gauche, on trouve un « milieu enraciné dans la religion » puis (en allant vers la droite) un « milieu traditionnel de travailleurs », un « milieu déraciné », un « milieu hédoniste-subculturel ». En haut à droite du schéma se trouvent le « milieu intellectuel et cosmopolite » et les « *performers* multiculturels ». Ce type d'approches illustre la conception défendue par l'association *Interkultur.Pro* (dont fait partie Meral Cerci) dont l'objectif est de professionnaliser le « management interculturel » tout en répondant aux commandes des gouvernements locaux. L'accord entre la politique et la science se fait ici sur fond d'une conception commune du savoir fondé sur des procédures statistiques. Dans les revues et publications spécialisées en matière de politique culturelle, cette vision ne fait pas l'objet de critiques. L'essentiel est en général pour les auteurs de montrer que les institutions s'ouvrent à « la diversité » et aux ressources que fournissent les migrants pour l'économie culturelle de la région. L'attention se focalise sur les programmes et « projets-pilotes » plutôt que sur l'examen des expériences. Lorsque le regard se tourne vers le passé, c'est pour montrer les progrès accomplis au fil des années (cf. par ex. chronologie en annexe 6.1)



Présentation de Meral Cerci lors du congrès Diversity unites (Dortmund, septembre 2008)

⁶¹⁵ « Kulturnutzung von Menschen mit Migrationshintergrund – Annäherung an eine (noch) unbekannte Zielgruppe », in *Kulturpolitische Mitteilungen* 113, II/2006, p. 8.

Enfin, et au-delà d'une tendance conjoncturelle, la prégnance particulière de l'enjeu de diversité dans le discours politique rhénan s'explique aussi par l'actualité internationale (avec l'adoption de la convention de l'Unesco sur la diversité) et le rôle historique qu'entend jouer la région rhénane face à la capitale berlinoise, notamment sur ce terrain qui échappe à la juridiction du gouvernement fédéral et incombe aux instances locales et régionales : la culture. C'est dans ce domaine que la ville d'Essen et la région de la Ruhr se sont illustrées en obtenant la distinction de Capitale Européenne de la culture pour l'année 2010 et en multipliant les projets-pilotes de manière à faire apparaître cette région comme un modèle à une échelle européenne et internationale.

Cet environnement a eu des effets sur la mise en place du projet Creole et sur sa légitimité à l'égard des administrations culturelles locales : en 2009, suite à l'éviction d'alba Kultur, le projet a été transféré au *Landesmusikrat Nordrhein-Westfalen*, ce qui est un clair signe de l'institutionnalisation du projet. Mais tout ceci n'aurait pas été possible sans le travail de fourmi mené précédemment par les membres de l'agence alba Kultur en Rhénanie-Westphalie. En ce sens, la lecture déterministe qui argue de « privilèges » acquis d'avance pour expliquer le succès du projet Creole en Rhénanie-Westphalie est insuffisante. J'en viens donc au cas « Birgit Ellinghaus » : dont le lecteur a déjà compris, en lisant les chapitres précédents, qu'elle se distingue par sa position volontiers dissidente au sein du *Trägerkreis Creole*. Birgit, on s'en souvient, clame haut et fort son « indépendance » à l'égard des institutions. Mais elle fait en même temps preuve d'une compétence experte à mobiliser les institutions. En quoi consiste de son point de vue la programmation d'un festival comme Creole ?

Un art de la programmation

En 2005, lorsque Birgit Ellinghaus décide de s'associer au *Trägerkreis Creole* et de prendre en charge l'organisation de la session régionale de la compétition en Rhénanie-Westphalie, elle ne part pas de rien. Elle peut notamment s'appuyer sur une structure existante qu'elle a largement contribué à créer : *Klangkosmos*, un réseau local de tournées pour les musiques du monde dont la densité et l'effectivité sont sans équivalents dans le reste de l'Allemagne – peut-être bien dans toute l'Europe – et dont Viola (une des collaboratrices de Birgit à l'agence alba Kultur) m'a dit un jour qu'il constituait « l'oeuvre de toute une vie »⁶¹⁶.

⁶¹⁶ Discussion lors du festival Creole NRW en septembre 2008 à Dortmund.

Pour construire ce réseau, Birgit « est allée frapper à toutes les portes » (*ibid.*) et est progressivement parvenue à mobiliser de multiples structures qui ne travaillent d'ordinaire pas ensemble : une trentaine de lieux pouvant accueillir des concerts (associations, centres socio-culturels, instituts culturels, églises catholiques et protestantes, théâtres, organismes de tourisme, écoles), des organes de presse (comme la radio WDR 3 qui retransmet les concerts), le ministère régional de la Culture, une vingtaine de municipalités dont certaines s'étaient fédérées dès les années 1970 pour créer un fonds commun pour la culture géré par deux bureaux régionaux (*Kultursekretariat*) et favorisant les projets de coopération entre les villes de Rhénanie et de Westphalie. Voici comment fonctionnait *Klangkosmos* jusqu'en 2010 :

Birgit Ellinghaus – Chaque ville membre du réseau apporte un fonds commun à hauteur de 0,50 € par habitant, le ministère régional de la culture apportant au minimum la même contribution que celle de l'ensemble des villes voire un peu plus. À l'origine, le réseau de diffusion *Klangkosmos* ne concernait que quelques villes et ne bénéficiait d'aucune subvention. Quand il a commencé à s'étendre, les bureaux régionaux, estimant que cette démarche était cohérente avec la leur, se sont dits prêts à s'engager. Aujourd'hui, ils subventionnent l'organisation de chaque concert à hauteur d'environ 35% à 40%. (*Entretien réalisé par F. bensignor, 17 mai 2007.*)

Le réseau *Klangkosmos* permet d'organiser chaque mois la tournée d'un groupe en Rhénanie-Westphalie (de dix à 25 dates selon les cas) en minimisant les coûts logistiques du fait des distances réduites entre les lieux de concerts. Son succès tient aussi à la marge de manœuvre dont dispose chaque partenaire : les responsables des structures ont toute liberté de choisir quels artistes ils vont inviter chez eux. Ils peuvent aussi faire des propositions, lors des réunions bi-annuelles de concertation. Une autre force de ce réseau est de s'appuyer sur la combinaison de plusieurs sources de financement. Lorsqu'en 2010, les subventions du *Land* sont coupées – suite à un changement de majorité (en faveur du SPD) et un conflit surgi entre l'agence alba Kultur et le *Landesmusikrat* (qui voulait prendre en charge l'organisation des tournées *Klangkosmos*) – le réseau *Klangkosmos* résiste et il existe jusqu'à aujourd'hui grâce à l'engagement renouvelé des municipalités et des spectateurs de concert.

L'efficacité du réseau apparaît d'autant mieux lorsque l'on regarde le contenu de la programmation : il ne s'agit que très rarement des têtes d'affiches du moment (les ensembles présents au *Womex* ou classés dans les *World Music Charts*) mais le plus souvent de découvertes confidentielles faites par les membres de l'agence alba Kultur ou par les partenaires du réseau au fil de festivals et concerts. Il n'y a pas de ligne de programmation fixe. Sont programmés tantôt des musiciens interprétant des répertoires savants ou populaires,

tantôt des expérimentations d'avant-garde, tantôt des formes de musiques populaires locales. Dans tous les cas et quel que soit le lieu, les concerts ont lieu dans des conditions techniques minimales (sans sonorisation et parfois sans scène) de manière à concentrer l'essentiel des dépenses dans les cachets pour les artistes, sur lesquels l'agence prélève une part constante (100 euros par concert). Ce système déjà bien rôdé a une plateforme idéale pour certains groupes découverts lors des compétitions Musica Vitale (comme Trio Bravo, cf. *supra*. le récit de Mark Chaet du groupe Balagan) puis des compétitions Creole : Samarpan, Seidenstrasse, Ahoar, Alpcologne, Klaus der Geiger, les Chupacabras, Furiosef, Daud Khan, et d'autres ont ainsi été invités à faire une tournée *Klangkosmos* entre 2007 et 2009.

Le réseau en effets : *Klangkosmos*⁶¹⁷

- 220 concerts par an
- 3.500 à 4.000 visiteurs par mois
- 30.000 visiteurs par an
- 40 conférences et stages de musiques par an
- budget total par an: environ 280.000 € (65.000 € de subvention par le Kultursekretariat du *Land* Rhénanie-Westphalie, 130.000 € subventions par l'administration des villes, 85.000 € de moyens divers : licences radio, billets, sponsors etc.)
- Coût de chaque concert par visiteur: environ 9 €
- 90 groupes de 70 pays de 5 continents depuis 2000
- concerts réguliers dans les villes suivantes: Aachen, Ahlen, Bergkamen, Bielefeld, Bönen, Bonn, Brilon, Detmold, Dortmund, Düsseldorf, Essen, Euskirchen, Fröndenber, Gelsenkirchen, Gronau, Gütersloh, Hagen, Hamm, Herford, Kempen, Kleve, Köln, Münster, Paderborn, Remscheid, Siegen, Soest, Unna, Wuppertal
- concerts *ad hoc* à Duisburg, Bochum, Krefeld, Lemgo, Pulheim, Hattingen, Düren, Ratingen, Menden

Objectifs :

- créer des lieux pour la musique du monde, créer des liens entre des salles et des promoteurs existants
- organiser l'accès aux lieux sans ou avec peu de barrières : au centre ville, proche de la gare, ouvert pour toutes les générations et pour des gens venant de contextes sociaux divers (sur le plan économique, religieux, culturel et des nationalités).

Organisation :

- rassemblement des partenaires 2 fois par an pour proposer des groupes, des styles de musique, des instruments et pour échanger sur les expériences de la saison passée
- production des tournées par le bureau de coordination basé à alba Kultur
- durée des concerts : 60 minutes
- concerts souvent à des horaires inhabituels (l'après-midi ou en matinée)
- les concerts se déroulent "unplugged" ou bien avec très peu de supports sonores ou techniques
- entrée libre ou bien "bon marché" (entre 5 € et 9 €)
- cachet, voyage, hôtel, frais d'administration en moyenne 1.100 € par concert

⁶¹⁷ Je reprends ici les informations fournies par B. Ellinghaus lors de son exposé à l'EHESS (8 avril 2007).

Le réseau constitué au fil des années passées, outre qu'il a pu constituer un appui pour la recherche des candidats (cf. chapitre 5) a aussi permis à Birgit Ellinghaus de mobiliser plus rapidement qu'ailleurs des partenaires pour l'organisation de Creole en Rhénanie-Westphalie : le ministère du *Land*, la municipalité de Dortmund, la radio WDR3 (Werner Fuhr), la commission allemande de l'Unesco (Christine Merkel), la *Musikhochschule* de Cologne (Michael Rappe), avec lesquels elle avait déjà travaillé par le passé. Comme elle le souligne lors de notre première entrevue⁶¹⁸, le fait de connaître personnellement des membres de ces institutions était déterminant. Pour Birgit, il importe en effet que ces personnes n'agissent « pas seulement en tant que représentants de leurs institutions » mais qu'elles s'engagent aussi activement « en tant qu'individus ». De même, elle conçoit le travail des jurys comme une rencontre devant faire émerger un « nucléo de création ». Il faut pour cela choisir des personnes « indépendantes » et les placer « en situation de devoir travailler ». Pour le premier comité de présélection qui était composé de Martin Greve, Michael Rappe et Ulli Langenbrinck, elle me raconte ainsi qu'elle a confié le « *coaching* » du jury à une de ses collaboratrices de longue date, Kordula Lobeck de Fabris qui est restée trois jours durant avec les jurés dans une auberge de jeunesse située en pleine campagne : « ils ont été contraints de discuter, trois journées et soirées durant ». C'est que, me dit-elle encore, « le sérieux de la discussion dépend de la manière dont on met des personnes dans la discussion ».

Une phrase que je note en allemand dans mon carnet résume la manière dont Birgit conçoit sa fonction de médiatrice : « *ich inszeniere soziale und kulturelle Prozesse* » (« je mets en scène des processus sociaux et culturels »). Or, me répète-t-elle à plusieurs reprises lors de cette entrevue et des discussions que nous aurons par la suite, cela demande beaucoup « de travail » : Birgit passe une part importante de ses soirées et week-ends à l'agence ou sur les lieux de concert, au point qu'il est difficile de distinguer ce qui relève de son vie professionnelle et de sa vie privée. Cet investissement va aussi de pair avec une propension particulièrement marquée à la remise en question, avec un haut degré d'exigence à l'égard de ses partenaires (dont elle attend en retour un investissement productif) et un sens poussé de la responsabilité collective : « A l'ouest et notamment en Rhénanie-Westphalie, me dit-elle, nous sommes sensibles à l'obligation de répondre de manière précise de nos projets ». « Rien n'est offert de manière gratuite » (*nichts geschenkt bekommen*) – ce par quoi elle sous-entend que l'argent n'est pas « gaspillé » à des projets inutiles comme il peut l'être ailleurs (notamment dans la capitale). Pour cela, Birgit suit aussi avec attention tous les aspects de la

⁶¹⁸ Entretien non enregistré, janvier 2007, Cologne, cf. *supra* chap. 2.

fabrique de chaque festival (les délibérations des jurys, les balances, le travail des journalistes.) et n'hésite pas à formuler des critiques – y compris sur les sessions de Creole qu'elle a elle-même organisées⁶¹⁹. Elle prend aussi certains risques que ne prendraient pas d'autres organisateurs, par exemple encore en changeant le lieu du festival : après les deux sessions organisées au *domicil* à Dortmund, elle installe la seconde session régionale de Creole « au club-plage » du Solendo, situé en bordure des anciens docks du canal à Dortmund, ceci afin que le projet ne « s'installe pas » définitivement dans une routine stabilisée. Cette manière de travailler se comprend notamment en raison de l'importance qu'elle accorde à la créativité. Sur ce plan, Birgit ne fait pas de différence entre les artistes et les autres personnes avec qui elle travaille : qu'elle organise des concerts ou des débats, il s'agit toujours de faire émerger de « nouvelles idées » et une « qualité » qui n'incombent pas seulement aux artistes mais qui relève plus largement d'une entreprise collective : il s'agit, dit-elle encore, de réfléchir à « la manière d'interagir avec des personnes de telle sorte qu'émerge une qualité artistique » (« *wie man mit den Menschen umgeht, damit eine künstlerische Qualität entsteht* »).

D'un côté, Birgit Ellinghaus constitue un cas à part de par sa personnalité et sa propension à bousculer les habitudes acquises qui tranchent sur la rhétorique et le style de travail des fonctionnaires de la culture. D'un autre côté, ce cas permet aussi de faire ressortir certaines conditions plus générales de succès d'une action de programmation. En Rhénanie-Westphalie comme ailleurs, les organisateurs des compétitions Creole (et d'autres festivals de musiques du monde) doivent miser sur une multiplicité de justifications de manière à établir leur projet dans différents mondes (Boltanski/Thévenot) : en tant qu'enjeu artistique, socio-culturel, interculturel, économique, scientifique. Autant le monde des musiques du monde peut apparaître comme un secteur professionnel restreint (*die Nische Weltmusik*), autant il importe d'endévelopper les aspects multiples éfférents aux divers aspects de la vie sociale.

Dans le cas de Creole, c'est notamment dans les régions où ils sont parvenus à instaurer des partenariats avec des institutions d'enseignement et de recherche que le projet parvient à s'établir comme un pilier de la politique culturelle locale, couvert non plus par le secteur *Soziokultur* mais par le secteur *Kultur* ou *Musik*, comme cela a pu être le cas en Rhénanie-

⁶¹⁹ Voir par exemple l'échange de mail qui a suivi le festival Creole Rhénanie-Westphalie 2008, annexe 7.3.

Westphalie et en Basse-Saxe dès la seconde session de la compétition⁶²⁰. La légitimation du projet passe par l'intervention d'experts scientifiques et se traduit par un glissement de la qualification de projet « socio-culturel » à celle de projet « culturel »⁶²¹. Dans les dossiers de subvention, les arguments mis en avant par les organisateurs et leurs partenaires font ainsi valoir des enjeux transversaux plutôt que la spécificité d'un secteur : les connexions émergeant entre les cultures et entre les divers domaines de « la musique », l'insertion de l'Allemagne dans le monde « global », la qualité et la créativité des artistes, l'impact économique, les aspects éducatifs ou scientifiques : l'objectif visé à terme est de décroquer le projet Creole de manière à ce qu'il n'apparaisse pas comme le reflet d'un secteur restreint ou marginal (*Weltmusik*, *Interkultur*, *Soziokultur*) mais comme un enjeu de « culture » susceptible d'intéresser un large public.

Enfin, la réussite de l'événement suppose aussi de travailler sur plusieurs temporalités et de viser des effets au-delà de l'enchaînement des sessions festivalières : en programmant la sauvegarde de traces (enregistrements, recensions, *Medienspiegel* etc.), de supports dérivés (compilations et DVD du festival) et de retombées pour les musiciens. L'organisation de « tournées » des lauréats des prix Creole, qui posait au départ de nombreux problèmes logistiques (évoqués lors du bilan à Bad Wildungen) a pu être officialisée à partir de 2010 grâce à une subvention du nouveau fonds fédéral d'action pour la musique (*Initiative Musik*, cf. **annexe 3.4.3**, rubrique « actualités ») mais elle n'a pas eu les mêmes retombées pour chaque lauréat, les structures participant à ces tournées ayant toute liberté de choisir quel groupe elles souhaitent inviter – parmi les lauréats de 2011, c'est surtout *Cyminology* qui en a profité (avec 11 concerts) alors que les deux autres ensembles n'ont été invités que pour un concert.

Dans les régions où le projet Creole est le plus solidement implanté, les organisateurs visent à terme à établir des structures durables, notamment en matière de transmission : les

⁶²⁰ Christoph Sure, organisateur de Creole en Basse-Saxe, a détaillé les différentes options de financement dans un entretien avec Samuel Rappe (étudiant de Hanovre, membre du PFR CIERA « Berlin-Paris »), cité par celui-ci lors d'un exposé au Centre Marc Bloch de Berlin en septembre 2010. La recherche de sponsors privés prend « trop de temps » et n'est vraiment efficace que « pour des grands festivals » – pas pour Creole. Il s'en est donc remis aux institutions publiques : tout d'abord le Fonds *Soziokultur* de Basse-Saxe, dont le Centre du Pavillon tire son financement principal et auquel il fait appel pour la première session de Creole. Seulement, les moyens sont limités : le Ministère Régional des Sciences et de la Culture réserve une ligne budgétaire de 2,2 Million (sur un budget total de 183 Million) à la *Soziokultur*, dont les deux-tiers vont au financement des centres socio-culturels. Il ne reste plus beaucoup d'argent pour les multiples projets autres candidats à une subvention. Or Christoph Sure avait aussi la chance de pouvoir compter sur le soutien de Raimund Vogels (HMT Hanovre, cf. portrait au chap 2) qui lui a permis d'obtenir dès la première année une subvention de la Fondation de Basse-Saxe. A partir de 2009, Christoph Sure ne recourt plus au bureau *Soziokultur* mais se contente de l'aide de la Fondation Basse-Saxe à laquelle s'ajoute une subvention du Bureau de la Culture de la ville de Brême et une subvention du Bureau Musique du *Land* Basse-Saxe. C'est un net signe de l'institutionnalisation du projet.

⁶²¹ Cf. Laborier 1998, à propos du *Theaterhaus* de Stuttgart : « plus une institution bénéficie d'un financement régulier, plus elle est reconnue, moins elle sera qualifiée, par ses promoteurs, de *Soziokultur* ».

projets de l'académie Global Flux (alba Kultur Cologne), la *World Music Academy* de Hildesheim (rattachée à la *Hochschule für Musik und Theater* de Hanovre) et la *Global Music Academy* de Berlin (parrainée par l'Atelier des Cultures et le Sénat de Berlin) ont tous trois émergé dans la continuité de Creole comme des projets visant à organiser la transmission des musiques étrangères. La mise en œuvre de ces projets pose cependant des difficultés plus grandes que l'organisation d'un événement, tant il est délicat – même dans les régions plus « privilégiées » – de convaincre les partenaires institutionnels pour un engagement sur la longue durée. . Le projet Global Flux, qui visait au départ à créer une institution aux facettes multiples (avec un volet enseignement, un volet recherche, un volet de formation au journalisme, la création d'archives sur les musiques de Rhénanie-Westphalie) a dû être, depuis la conférence inaugurale de décembre 2010, révisée à la baisse. La vision ambitieuse que Birgit Ellinghaus espérait insuffler aux institutions locales a laissé place à un projet plus modeste d'ouverture d'un département au sein d'une école de musique à Cologne – qui n'a pas encore vu le jour. Même en Rhénanie-Westphalie en somme, les militants engagés dans le monde des musiques du monde rencontrent donc des difficultés lorsqu'il s'agit de pérenniser la présence de la *Weltmusik* dans les institutions musicales.

L'institutionnalisation du projet Creole, même dans les régions où elle est plus avancée, n'est pas sans faire émerger des tensions internes. Après m'être arrêtée sur la manière dont Birgit Ellinghaus conçoit l'activité de programmation, j'en reviens à cet autre aspect des festivals Creole : l'économie délicate des relations humaines au sein d'un collectif fédéral qui s'interroge sur la marge d'autonomie de ses membres.

La dispute (Bad Wildungen 2007)

La dispute a éclaté lors de la session de bilan sur le premier cycle des festivals Creole à Bad Wildungen. Elle portait sur l'organisation de la finale du Creole 2007 qui avait été confiée à Birgit Ellinghaus par un contrat signé par tous les membres du *Trägerkreis* en février 2007 à Stuttgart. Après coup, le contenu de cette « mission » (*Auftrag*) et le statut même d'organisateur (*Veranstalter*) se sont trouvés mis en question. Le bilan a donc débouché sur une mise en procès ambiguë de l'organisatrice, en plusieurs étapes.

Il y a d'abord eu cette session sur les finances pendant laquelle Birgit a présenté un rapport justifiant l'usage des subventions pour l'organisation de la finale. Pendant cette session, Andreas Freudenberg m'a demandé de sortir de la salle, mais il m'a par la suite

donné les chiffres du budget (que m'avaient déjà fournis Birgit Ellinghaus). L'agence alba Kultur a obtenu 49500 euros du *Land* de Rhénanie-Westphalie auxquels se sont ajoutés 60000 euros du Bund (*Deutscher Musikrat*) obtenus par Andreas Freudenberg (*Werkstatt der Kulturen*) puis une rallonge de 9000 euros venant de la même source, enfin une subvention du *Kulturbüro* de la ville de Dortmund (5000). A ces subventions s'ajoutaient les participations de divers partenaires (la radio WDR, la TAZ) et les recettes des billets d'entrée. Soit un total de 150 305,04 euros⁶²², selon le budget établi par Birgit Ellinghaus en août 2007⁶²³. Selon ce même document, l'argent des subventions a été utilisé de la manière suivante :

- 34620 euros pour les frais de production : versés à Birgit Ellinghaus, Darek Ronszalek, et d'autres personnes chargées de la coordination avec les artistes et l'équipe du *domicil*.

- 14460 euros pour les frais logistiques (comptabilité, relations publiques en Rhénanie-Westphalie, technique, modération)

- 2500 euros pour la rémunération des jurés (à raison de 125 euros par jour pour chacun)

- 3150 euros pour les rémunérations (symboliques) des musiciens participants (à raison de 150 euros versés pour chaque groupe – qu'il comporte 2 ou 12 musiciens)

- 5250 euros pour l'organisation de la cérémonie de clôture

- 34881,97 euros pour les frais de transport et d'hébergement (jurés, chargés de production, musiciens, membres du *Trägerkreis*)

- 12460,80 pour le « *Catering* » (rémunérations des personnes chargées de l'accueil, repas pour les musiciens, jurés, étudiants, membres de l'équipe d'organisation et techniciens)

- 1305,45 pour des taxes et redevances (droits de reproduction versés à la GEMA, allocations versées à la caisse de sécurité sociale des artistes, frais de parking)

- 1304,89 pour des frais de matériel

- 18149 euros pour le travail de communication et de documentation (rédaction des programmes, graphisme, documentation vidéo, impression de flyers et d'affiches)

- 9720 pour la rémunération des techniciens du *domicil*

- 7315,78 de frais de location de la salle

Soit au total : 150305,04. On se doute qu'il a fallu réaliser de savants bricolages pour arriver à exactement la même somme que celle des recettes (*Einnahmen*). Tel est en tout cas

⁶²² Cette somme ne tient pas compte de la subvention du Fonds *Soziokultur* obtenue par l'Atelier des Cultures de Berlin pour financer une opération de communication et le recours à un expert juridique.

⁶²³ Je m'appuie ici sur le détail du budget que m'a communiqué Birgit Ellinghaus, qui détaille en plus de 25 pages les recettes et dépenses engagées pour le festival.

le budget présenté par Birgit lors de la réunion de bilan à Bad Wildungen : budget qui, sous cette forme, est équilibré au cent près.

Voici le premier problème qui surgit lors de la session de bilan : qui doit payer les prix des trois groupes gagnants (initialement prévus à 5000 Euros chacun) et avec quel argent ? Le budget établi par Birgitne prévoit pas cette dépense. Elle s'en explique ainsi : aucune des institutions subventionnant l'événement ne voulait prendre en charge ce poste budgétaire. La région et la ville de Dortmund arguaient qu'il s'agissait d'une question « fédérale » et ne voyaient pas pourquoi ils verseraient de l'argent à des musiciens d'autres régions que la Rhénanie-Westphalie. Quant à la subvention du *Deutscher Musikrat*, elle était destinée à financer d'autres postes budgétaires. Birgit comptait sur la subvention attribuée par le *Soziokulturfonds* (obtenue par l'Atelier des Cultures) pour couvrir cette dépense. Pour Andreas Freudenberg, c'est l'inverse. Il pensait que l'agence d'alba Kultur, avec tout l'argent qu'elle avait reçu, aurait dû prendre en charge ces prix⁶²⁴. C'est Birgit qui n'a « pas pu ou pas voulu » parce qu'elle avait engagé trop de frais dans la production et la communication.

C'est le premier élément qui va contribuer à déclencher une dispute : un déficit qui porte précisément sur un poste budgétaire pour lequel tous les membres du *Trägerkreis* s'estiment concernés. Il leur semble intolérable que les trois « héros » de la compétition – ces trois groupes (parmi plus de 500 candidats au départ) qui ont vaillamment passé toutes les étapes et remporté les prix à la finale – ne reçoivent pas leur récompense. Et ce déficit, au vu de la dotation relativement privilégiée (si l'on compare aux autres sessions de la compétition) dont a pu bénéficier l'agence alba Kultur apparaît comme d'autant plus anormal. Il aurait fallu, pensent-ils donc, économiser sur d'autres postes budgétaires. Lesquels ? Personne ne songe à discuter des frais logistiques (location de la salle, technique), jugés indispensables, ni les frais de production⁶²⁵, compréhensibles dans le cadre d'une agence privée dont les employés ont le statut d'indépendants rémunérés pour leurs missions. Ce sont deux autres postes budgétaires qui posent problème : d'une part les frais engagés pour la cérémonie de clôture, d'autre par ceux engagés pour la « communication ».

⁶²⁴ Finalement, c'est la fondation « Atelier des Cultures », qui avait mis une partie de la subvention de côté pour l'avenir de Creole, qui versera ces prix: 4000 Euro à chacun des trois groupes gagnants.

⁶²⁵ Birgit Ellinghaus s'est versé deux salaires pour le travail de production accompli pour Creole en 2007 (9000 Euro en juin, 6000 Euro en décembre 2007). Les rémunérations perçues par Darek Roncoszek apparaissent dans divers postes budgétaires : en tout 7400 dans la production (perçu en cinq fois), 1500 pour le management des artistes, 400 pour l'accueil des artistes pendant le festival.

La discussion au sujet sur la cérémonie de clôture n'a pas lieu pendant la session de bilan de Bad Wildungen mais elle a jailli quatre mois plus tôt, pendant la soirée de clôture de la compétition fédérale : après la cérémonie de remise des prix, lorsque les musiciens des Dissidenten qui avaient orchestré cette création se sont mis à jouer, en invitant quelques musiciens candidats à improviser un solo. Pour diverses raisons, cette dernière partie de la soirée n'a pas plu à certains membres du Trägerkreis. Anette Heit a ressenti le concert des Dissidenten comme un affront à l'égard des « pauvres musiciens de Creole ». Pour Andreas Freudenberg, cela ne correspondait pas à « ce que nous voulons montrer ». C'est plutôt la *Weltmusik* d'hier, celle des « vétérans de la *Weltmusik* ». Je reviendrai plus loin (chap. 8) sur ces décalages d'appréciation. Mais ce fait mérite déjà d'être souligné : autant la part la plus grande du budget (les frais logistiques et techniques) ne fait pas débat, autant le bât blesse lorsqu'il s'agit de s'entendre sur ce que l'on veut montrer de la *Weltmusik*. Que la cérémonie de clôture ait finalement coûté une part minime du budget (4%) n'y change rien. Les membres du *Trägerkreis*, parce que cette cérémonie ne répondait pas à leurs attentes, se demandent s'il valait la peine d'organiser une telle cérémonie. Seulement, ces doutes ne sont pas énoncés de manière explicite au moment de la session de bilan sur les budgets.

C'est le lendemain, lors de la session de bilan sur les « relations publiques » que la dispute éclate vraiment : non pas entre des membres du *Trägerkreis* mais entre Birgit Ellinghaus et Anette Schäfer, qui occupe une position d'experte externe. Dans son rapport, celle-ci fait état de divers « problèmes » en visant implicitement l'organisatrice de la finale. Dans la discussion qui suit, elle accuse cette fois ci directement Birgit de plusieurs fautes professionnelles : d'avoir mené seule les négociations pour les partenariats avec la presse, de ne pas avoir répondu à ses mails, de ne pas avoir tenu compte de son travail et de lui avoir fait sentir qu'« elle n'avait pas le droit » de parler aux journalistes de Rhénanie-Westphalie. Ce à quoi Birgit Ellinghaus répond que les partenaires choisis étaient basés dans sa région et qu'elle travaille avec eux depuis longtemps. De même qu'elle travaille régulièrement avec Anne Sasson, qu'elle a engagée grâce à une subvention distincte de celle qu'a reçue l'Atelier des Cultures pour la communication à un niveau fédéral⁶²⁶.

Dans la suite de la réunion viennent encore s'ajouter d'autres sujets de désaccord qui ne concernent pas que Birgit Ellinghaus mais pour lesquels elle exprime son avis de manière tranchée : sur la forme de l'institution (« j'ai toujours été contre les associations »), sur la question des standards et les règles de compositions des jurys (« mon jury est déjà constitué,

⁶²⁶ Voir le récit détaillé de cette dispute au chapitre 2.

je ne peux pas le changer »), sur le problème de l'autonomie des organisateurs des finales (*Veranstalter / Ausrichter*). Il n'y a pas qu'un sujet de dispute mais plusieurs, ce qui rend malaisée la détermination de la cause exacte du différend. Pour Andreas Freudenberg, le conflit avec Birgit Ellinghaus tenait avant tout au problème des prix que l'agence alba Kultur aurait dû prendre en charge. Pour Anette Schäfer, c'est d'abord un problème de personnalité : on ne peut pas travailler avec Birgit Ellinghaus, c'est une personne qui fait « exploser le système » (« *Systemsprengerin* »). Pour Birgit, le problème est ailleurs : il s'agit d'une « lutte de pouvoir », entre elle et Andreas, qu'elle interprète comme le symptôme d'une concurrence plus générale entre hommes et femmes. A cela s'ajoutent d'autres lignes d'opposition – comme la rivalité entre Berlin et les villes de Rhénanie-Westphalie ou encore les divergences de fonctionnement entre institutions publiques et agences privées, entre le style de travail des fonctionnaires et des travailleurs indépendants (« *Kulturbeamten* » vs « *Freiberufliche* »).

Les interprétations divergent donc. Mais cette réunion a en tout cas eu un impact important sur l'avenir du projet en Rhénanie-Westphalie : après ce qu'elle décrit comme le « choc » de Bad Wildungen, il n'était plus question pour Birgit Ellinghaus d'assister aux réunions suivantes du *Trägerkreis Creole*. Elle organise encore la deuxième session de Creole en Rhénanie-Westphalie puis décide – de manière plus ou moins volontaire⁶²⁷ – de quitter le collectif Creole. Ce départ ne met cependant pas fin à toutes les dissensions internes au *Trägerkreis*. Après 2008, les budgets continuent de poser problème de même que les cérémonies de clôtures feront toujours surgir des critiques. C'est qu'au-delà de choix de programmation individuels, les malentendus qui surgissent au moment de ces cérémonies ressortent aussi à des tensions structurelles entre les divers aspects (festival / compétition) et enjeux (artistique / politique / économique) de l'événement.

C'est sur ce type de tension que je vais à présent porter mon attention en me centrant sur une session de Creole en Rhénanie-Westphalie : la seconde compétition régionale qui a lieu à Dortmund en septembre 200, en même temps qu'un grand congrès autour de l'enjeu de diversité. Comment cette conjonction se traduit-elle sur le plan des expériences ?

⁶²⁷ Là encore, les versions diffèrent. Selon Andreas, Birgit a été exclue en accord avec la procédure prévue dans le contrat (exclusion votée à une majorité de 2/3) . Birgit quant à elle, me dit être sortie volontairement à la suite d'un ultimatum à laquelle elle a décidé de ne pas donner suite.

Les événements parallèles (Dortmund, 3-7 septembre 2008)

La coïncidence a été organisée de longue date. Dès l'été 2007, Birgit Ellinghaus et la municipalité de Dortmund ont convenu de créer doublement l'événement en plaçant le second festival Creole Rhénanie-Westphalie au même moment que le congrès *Diversity Unites* qui réunit des experts et médiateurs culturels d'Allemagne et d'Europe. Les deux événements ont lieu dans la première semaine de septembre : le congrès en semaine, du 3 au 5 septembre et le festival du 4 au 7 septembre (du jeudi au dimanche, week-end oblige). Les personnes participant au congrès peuvent ainsi assister en guise de « *Rahmenprogramm* » (programme parallèle) aux concerts du festival Creole en se rendant le soir au club du Solendo, sur la rive du canal d'Ens, grâce à une navette affrétée spécialement pour l'occasion. Quant aux participants du festival Creole, ils peuvent aussi se rendre dans la journée sur les lieux du congrès s'ils ont une accréditation. En outre, l'agence alba Kultur a aussi prévu d'autres activités au club du Solendo, en guise de « *Rahmenprogramm* » encadrant les concerts du festival Creole : des panels de débat sur la situation des musiques du monde en Allemagne (« *Hafenwerkstatt* », cf. annexe 6.2), une scène pour des *jam-sessions*, un marché aux instruments, des ateliers pour les musiciens, sans oublier la possibilité qu'ont les divers participants de s'installer sur les chaises longues de la plage du Solendo pour observer le paysage ou de s'approvisionner dans les coulisses, au snack ou au bar.



Cette stratégie de programmation produit une conjonction singulière de situations. Ouvrons le programme du festival Creole NRW 2008. De quoi se compose ce support et qu'annonce-t-il ?

Le programme du festival Creole Rhénanie-Westphalie 2008.

Je décris ici la version plus étoffée du programme, distribuée aux spectateurs les soirs du festival, qui comporte 60 pages (en deux langues : allemand-anglais⁶²⁸) organisées comme suit :

- quatre introductions (p. 3-12)

- un texte rédigé par Martin Greve définissant la « musique créole » (*creole Musik*) et mettant en perspective l'événement au regard d'un phénomène de globalisation (cf. *supra*, chap.2)

- un mot de bienvenue du secrétaire général du Conseil de l'Europe, Right Hon Terry Davis, expliquant pourquoi Creole a été distingué par le « label *Cultural Event* » du Conseil de l'Europe. L'événement est selon lui « un exemple parfait de dialogue interculturel et intermusical ».

- un mot de bienvenue du Conseiller à la Culture, au Sport et aux Loisirs de la ville de Dortmund, Jörg Stüdemann qui rappelle l'engagement ancien de la municipalité pour la question de la diversité culturelle et évoque la conjonction d'événements qui vont dans ce sens (le festival Creole, le congrès Diversity Unites et une exposition du musée d'Histoire de l'Art et de la Culture) : « trois bonnes raisons de venir passer le week-end » à Dortmund.

- un texte de bienvenue de Birgit Ellinghaus adressé aux spectateurs rappelant les objectifs de la manifestation : la découverte de « perles créoles », l'ouverture d'un forum favorisant « le dialogue créatif », la « rencontre entre les professionnels du milieu » et « surtout la fête collective ».

- les biographies des membres des jurys (p. 13-15)

- les présentations des groupes programmés (p. 16 à 44) à raison d'une page par groupe. Outre les 21 groupes candidats retenus par le jury de présélection sont annoncées trois prestations qui occupent une place particulière : le concert d'ouverture du groupe Pan Gang, le concert de clôture du groupe Ulman et la prestation des deux DJs qui animeront la fête finale.

- sur la double page centrale (30-31) se trouve la grille horaire récapitulant l'organisation des concerts et des débats.

- en page 45 figure le plan du Solendo et une légende permettant de repérer les lieux.

- la présentation des programmes parallèles (*Rahmenprogramme*) occupe les pages 46 à 49. Sont mentionnés : le congrès *Vielfalt verbindet / Diversity unites*, un cycle de quatre débats sur la situation des musiques du monde en Allemagne (*Hafenwerkstatt*), un atelier de formation aux « relations publiques » pour les musiciens participant au festival, un marché aux instruments et une scène ouverte (*session-Bühne*) montée sur la plage du Solendo.

- un glossaire des instruments présentant les 60 instruments présents dans le cadre de ce festival

- une liste des personnes qui composent l'équipe organisatrice du Creole NRW

- les logos des partenaires

- les informations pratiques (lieu, date, plan d'accès, contacts) sur la quatrième de couverture

S'y ajoutent les pages de publicité (dix au total) réparties à divers endroits du programme : annonces de concert ou de tournées (*Klangkosmos*), affiches des partenaires ou d'institutions locales (WDR3, Colibri, Konzerthaus Dortmund, studios Grenzland, le magasin Musik-Produktiv et les transports de nuit de la ville de Dortmund).

⁶²⁸ Il n'y a que pour le Creole Rhénanie-Westphalie que c'est le cas : Birgit Ellinghaus misant davantage que les autres sur l'inscription de cet événement dans un réseau européen et international.

Le support « programme » se compose de plusieurs strates discursives qui sont agencées dans un certain ordre. Au centre est placé le contenu musical : sous la forme d'une grille horaire permettant au spectateur de s'orienter dans la série des concerts. Cette grille est encadrée par les présentations des groupes programmés : une page pour chaque groupe dont le nom figure en gros titre⁶²⁹, suivi d'un texte d'une dizaine de lignes, une photo et de la liste des musiciens. Ce contenu musical placé au centre du programme est lui-même enchâssé dans d'autres cadres discursifs : des introductions qui livrent chacune un cadrage spécifique de l'événement à partir d'un point de vue particulier (celui d'un expert scientifique, celui d'un membre du conseil de l'Europe, celui d'un représentant de la municipalité et celui des organisateurs), des sections présentant les participants autres que musiciens (jurés, organisateurs, partenaires). Enfin, les situations au centre du festival – les concerts – sont elles-mêmes encadrées par des événements parallèles : un congrès, des débats, un marché, une scène ouverte etc.

Cette juxtaposition de différentes strates est ordinaire dans la mesure où le support programme doit répondre à plusieurs fonctions : planifier le déroulement, fournir un ensemble de repères spatio-temporels aux spectateurs, informer sur les contenus artistiques, justifier l'événement (en tant qu'enjeu de connaissance, de politique culturelle, de musique etc.), fournir une trace qui permettra de retrouver le nom des groupes ou des personnes participant aux débats. Au-delà d'un concept ou d'une intention univoque, ce discours d'escorte dessine une « périmétrie programmatique » (Cheyronnaud 2009) complexe, juxtaposant des informations et des justifications plurielles⁶³⁰.

Munie de ce programme et de celui du congrès *Diversity Unites*, j'arrive à Dortmund le 3 septembre 2008, avec – comme je le note à la page 1 de mon carnet – un « programme chargé en perspective ». Outre que je suis invitée à cette session de la compétition Creole en tant que membre du jury, je prévois aussi d'assister aux discussions du congrès *Diversity Unites*, aux débats de la *Hafenwerkstatt* sans oublier tous les à-côtés (marché, plage, bar...) qui font partie intégrante du festival. Selon le lieu et le moment, je n'expérimente pas les mêmes aspects de cet enjeu de diversité qui a motivé l'organisation de ces événements.

⁶²⁹ Ce qui ne va pas de soi : dans un festival de musique classique, on a tendance à mettre au premier plan les noms des compositeurs et des oeuvres. C'est que ce genre repose sur une autre ontologie de la musique. Voir sur ce point Davies 2001 et Darsel 2009.

⁶³⁰ Autrement dit, la multiplicité des interprétations n'apparaît pas seulement au moment de la « réception » mais elle est présente dès la phase de programmation dans la mesure où celle-ci consiste à organiser la mise à disposition de l'événement dans des régimes d'appréciation multiples. Voir sur ce point Fabiani 2007.

Scène 1 : ouverture du congrès « Vielfalt verbindet »

Mercredi 3 septembre 2008, 17h45, Musée d'Art et d'Histoire culturelle de Dortmund. Une foule de visiteurs se pressent à l'entrée du musée. Après avoir obtenu leur badge et leur sacoche à l'accueil, ils se dirigent vers la salle centrale où a lieu l'ouverture du congrès *Vielfalt verbindet*. Pendant trois jours, ces personnes vont – selon le sous-titre du congrès – échanger « expériences, idées et perspectives sur les arts et le dialogue interculturel ». L'événement a été organisé selon un protocole familial. Il s'ouvre sur la conférence d'un universitaire (« Prof. Dr. Claus Leggewie », directeur de l'Institut de *Kulturwissenschaft* d'Essen) qui sera suivie d'un débat avec des acteurs de la politique culturelle.

18h30. Le public a pris place dans la grande salle centrale préparée pour l'occasion : un pupitre pour l'orateur, des tables pour le panel, un grand écran pour les *Powerpoint*, des rangées de chaises pour les auditeurs, tout ce dispositif détournant l'attention des œuvres picturales accrochées aux murs de la salle. Kurt Eichler, directeur des services culturels de la ville de Dortmund, prend le premier la parole. Il évoque les partenaires qui ont participé à l'organisation du congrès, mentionne un des programmes parallèles au congrès, le festival Creole qui a reçu le label « Cultural Event » du Conseil de l'Europe. M. Weick, directeur du musée, souhaite ensuite la bienvenue aux personnes présentes et présente l'exposition *Ja-Evet ! Ich will* qui a été conçue en « coopération avec les communautés » et vise à « déjouer les attentes des spectateurs » en leur montrant que « les costumes de mariage allemands semblent parfois plus étrangers que les costumes turcs ».

18h35 : Claus Leggewie rejoint son pupitre. Il s'excuse de son retard dû à des embouteillages puis commence par un court préambule : « Je ne sais pas si vous savez d'où vient le terme *Multikulti...* » avant de lire sa conférence (cf. *infra*). Il est ensuite rejoint par quatre autres personnes pour un débat autour de la question : « En quoi l'art et la culture favorisent-ils l'intégration sociale des migrants ? »



Scène 1



Scène 2

Scène 2 : ouverture du festival Creole

Jeudi 4 septembre, 20h00, au club du Solendo à Dortmund. Les techniciens s'activent depuis 14h sur la scène. Ils ont mis au point les réglages pour la série des six concerts de ce soir et sont à présent en pause. L'attention des quelques spectateurs présents est centrée sur un groupe de musique qui joue non pas sur « la scène » (à l'intérieur) mais sur le sable. L'ensemble *Pan Gang* est un groupe de steel Drum qui occupe un statut particulier dans le programme : annoncé hors compétition, comme « ouverture du festival ». Pendant qu'il joue, la responsable du

festival Birgit Ellinghaus, placée à quatre mètres des musiciens, donne une interview pour une chaîne de télévision régionale (cf. photo). Quelques personnes (cinq ou six ?) ont pris le car affrété depuis le *Dietrich-Keuning Haus* où se tenait la deuxième journée du congrès *Diversity Unites*. Ils arrivent au milieu du concert, se dirigent vers le bar sans vraiment prêter attention à la musique. Le festival a-t-il vraiment commencé ? Pour la télévision, l'équipe organisatrice et les musiciens de l'ensemble *Pan Gang*, oui. Pour les techniciens qui ont travaillé toute l'après-midi et sont en pause, pas vraiment. Pour les candidats oui (dans la mesure où Creole est un festival) et non puisque ce premier groupe est « hors compétition ». Pour les spectateurs au bar, le festival a aussi commencé – si l'on admet du moins que le festival, ce ne sont pas que des concerts.

20h25 : Pendant que deux techniciens démontent le matériel disposé sur la plage, les spectateurs s'acheminent vers les bancs disposés à l'intérieur et vers le bar. Les projecteurs s'allument, la modératrice Katerina Pavlakis entre en scène et souhaite la bienvenue au public. Elle présente le groupe qui vient de jouer, précise qu'il s'agit d'un groupe hors compétition. Puis elle donne quelques informations sur le premier groupe candidat : le *Menschensinfonieorchester*, un ensemble fondé en 1999 réunissant des musiciens sans-abris sous la direction d'Alessandro Palmiseta. Changement de lumière, les musiciens entrent en scène. Une dizaine de spectateurs (dont cinq membres du jury) sont assis sur les bancs placés devant la scène, d'autres sont restés au bar. Le concert commence (cf. *infra*, chap.7).

Scène 3 : Un panel sur les musiques et l'immigration en Rhénanie-Westphalie (*Hafenwerkstatt Creole*)



Vendredi 5 septembre, 18h, dans une salle attenante du Solendo. Des chaises et quelques tabourets ont été disposés sous un écran pour les panels de discussion. La discussion de ce soir porte sur la scène des musiques migrantes en Rhénanie-Westphalie. J'y participe aux côtés de Meral Cerci, sociologue et spécialiste des médias qui vient de réaliser une enquête pour la ville de Dortmund sur les pratiques culturelles des migrants, Birger Gesthuisen, chercheur et journaliste qui rédige un livre sur les musiciens étrangers de Rhénanie-Westphalie à la demande du *Landesmusikrat*, Andreas Heuser, musicien et membre de la commission du *Landesmusikrat* qui programme les concerts de musiques du monde au *domicil* à Dortmund et Michael Rappe, professeur titulaire d'une chaire en Théorie de la musique populaire et histoire du jazz à la *Musikhochschule* de Cologne. La modération est assurée par le professeur Thomas Sternberg, porte-parole de la CDU et co-auteur de l'enquête « Culture en Allemagne » commandée par le Bundestag.

Trente minutes avant le début du panel, nous nous sommes retrouvés dans les coulisses pour mettre au point une vague structure de débat. C'est le modérateur qui guide le déroulement de la discussion en adressant à chaque intervenant des questions différentes. Meral Cerci évoque des résultats de son enquête : en signalant notamment l'intérêt des personnes d'origine immigrée (*mit Migrationshintergrund*) pour les manifestations de *Weltmusik* (28% des personnes interrogées se sont dites intéressées par des manifestations de *Weltmusik*), même si une part réduite ont effectivement assisté à des concerts de *Weltmusik* (5%). Michael Rappe évoque la variété des styles au sein du champ dit de la « *Weltmusik* » et la question de l'authenticité qu'il ne faut pas concevoir selon lui en termes d'origines mais plutôt comme un processus de réflexion des musiciens par rapport à leur pratique. Andreas Heuser évoque ensuite la question des festivals et des rencontres entre musiciens de différentes cultures. Il insiste sur le travail nécessaire pour réaliser de telles rencontres et sur les multiples différenciations internes au sein d'une même culture. J'évoque ensuite, à la demande de Thomas Sternberg, certaines différences entre la France et l'Allemagne en matière de politiques d'immigration et d'intégration des musiques du monde dans les cursus des conservatoires. Suit un deuxième tour de table qui se centre sur la question des identités culturelles : le rapport difficile des Allemands à leurs propres traditions musicales (*Volksmusik*), le rapport des jeunes générations de l'immigration turque et russe aux traditions de leur pays d'origine et aux styles de musiques populaires comme le hip-hop et la question de l'intégration des musiques du monde dans les cursus scolaires. Les prises de parole se succèdent sans vraiment faire surgir un débat. L'enjeu est surtout d'informer les spectateurs sur divers aspects de la situation des musiques migrantes [cf. **annexe.6.2**]

A la fin du débat, je ne suis pas satisfaite : ni de moi (je n'ai pas réussi à exposer les critères du jury de manière claire) ni du débat (il n'y a pas eu de débat). J'en parle avec Robert v. Zahn (*Landesmusikrat*) qui a quant à lui trouvé ce panel très intéressant.

Scène 4 : extrait des délibérations du jury

Samedi 6 septembre, 23h30. Comme les deux soirs précédents, nous nous retrouvons avec les quatre autres membres du jury (Burkhard Hennen, Volker Steppat, Jürgen Krenz, Marlon Klein⁶³¹) dans la « cabine du capitaine » du bateau *Mannheim*, installé sur le quai au bord de la plage du Solendo. A mesure que le festival avance, il devient de plus en plus difficile de départager les candidats. Comment comparer le concert du *Menschensinfonieorchester*, un projet d'intégration à destination de musiciens sans-abris, la performance du maître Daud Khan sur le rabab afghan, le spectacle de Furiosef qui s'apparente plutôt à de la « *Music Comedy* » (selon Jürgen Krenz) et les chansons de rap engagées des Chupacabras ? Les performances musicales ne sont pas seulement diverses, elles sont hétérogènes. Je note dans mon carnet qu'il est « impossible de comparer selon des critères constants ». A cela s'ajoute que nous avons tous des idées assez différentes de ce que peut être ou doit être une bonne *Weltmusik*. Marlon voudrait un groupe « capable de jouer sur des grandes scènes », de « réussir sur le marché libre ». Je suis plus portée sur les projets expérimentaux et sur certaines musiques traditionnelles. Jürgen est amateur de jazz et pense que la *Weltmusik* doit consister en une « fusion » de plusieurs styles. Comment pouvons-nous nous entendre ?

⁶³¹ Les biographies des jurés et les délibérations sont décrites au chapitre 7.

Ces situations s'inscrivent dans différents cadres d'interaction (Goffman 1991)⁶³² entre lesquels une même personne peut alterner de manière quotidienne. Les cadres de la conférence, du concert, du débat public ou de délibérations en huis clos impliquent chacun des règles que les participants suivent sans y penser⁶³³ – sauf lorsqu'elles en viennent à être remises en question. Certains éléments facilitent le passage d'un cadre à l'autre : comme les programmes qui organisent la succession réglée de ces situations ou les interventions des modérateurs qui contribuent à déplacer l'attention d'un lieu à l'autre. Une même situation peut aussi s'intégrer dans plusieurs cadres emboîtés les uns aux autres, générant des incertitudes quant à la conduite à suivre : ainsi par exemple du concert de PanGang qui initie un événement défini à la fois comme festival et comme compétition de telle sorte que peut surgir un trouble quant à son statut (ouverture du festival / concert hors compétition). Le même événement juxtapose en outre un dispositif scénique (dirigeant *a priori* l'attention vers la musique) et d'autres espaces (bar, plage, etc.) autorisant une attention plus distraite à la musique, mais faisant partie intégrante du festival.

Cette multiplicité de cadres n'a donc rien d'extraordinaire. Mais la conjonction de toutes ces situations dans un espace et un temps limité génère certaines disjonctions. C'est ce que montre par exemple la circulation des personnes : seules cinq ou six participants du congrès ont pris la navette depuis le lieu du congrès pour assister au festival Creole. Et parmi les personnes venues pour le festival Creole, seules quelques-unes ont pris l'initiative de demander une accréditation pour le congrès. Parmi les membres du jury, je suis la seule à m'y rendre. J'y retrouve quelques uns des intervenants aux débats de la *Hafenwerkstatt* (comme Meral Cerci, qui est de toute manière invitée à tous les débats touchant à la question de la diversité culturelle). D'autres personnes présentes pour le festival Creole (Martin Greve, Michael Rappe) n'ont pas estimé utile de se rendre au congrès et je n'y ai vu aucun des musiciens (sur la centaine de candidats présents pour la compétition). Seule une très petite minorité actualise donc la potentialité d'une circulation entre ces deux événements.

⁶³² Dans la perspective goffmanienne, un cadre est un « dispositif cognitif et pratique d'organisation de l'expérience sociale qui nous permet de comprendre ce qui nous arrive et d'y prendre part. Un cadre structure aussi bien la manière dont nous définissons et interprétons une situation que la façon dont nous nous engageons dans un cours d'actions » (Joseph 1998, p. 123).

⁶³³ Sur la notion de règle, Goffman précise dans sa « réplique à Denzin et Keller » : « Les individus auxquels j'ai affaire n'inventent pas le monde du jeu d'échecs chaque fois qu'ils s'assoient pour jouer ; ils n'inventent pas davantage le marché financier quand ils achètent un titre quelconque, ni le système de la circulation piétonne quand ils se déplacent dans la rue. Quelles que soient les singularités de leurs motivations et de leurs interprétations, ils doivent, pour participer, s'insérer dans un format standard d'activité et de raisonnement qui les fait agir comme ils agissent » (in Castel/Joseph (dir.), 1989, p. 307). Partant de là, l'approche ethnométhodologique vise donc à saisir les règles en partant de ce que font régulièrement les acteurs et non de ce qu'ils pensent ou disent penser.

Il y a aussi un décalage qui tient aux manières d'expérimenter l'enjeu de diversité dans ces diverses situations. Le panel sur les musiques migrantes en Rhénanie-Westphalie repose sur le postulat de distinctions entre différentes catégories de populations (les Allemands, les Turcs-Allemands, les Russes-Allemands etc). L'enjeu est ici de documenter un fait de diversité entendue comme la diversité de groupes culturels ou « ethniques ». Le postulat sur lequel repose le festival Creole est assez différent : il s'agit précisément de remettre en question ces catégories et de donner à voir des connexions entre des mondes de musique, à travers une diversité de projets de création caractérisés en « régime de singularité » (Heinich). Vient ensuite le moment des concerts : où les groupes se présentent selon un format constant (20 minutes), sur une même scène et avec un dispositif technique ajusté à chaque prestation, en s'appuyant sur les codes partagés régissant l'organisation d'un concert. L'appréciation de la diversité suppose une égalisation préalable des conditions de performance. Mais dès lors que les spectateurs ou les jurés portent leur attention sur un cas particulier, ce cadre commun éclate : les performances musicales n'apparaissent alors plus seulement comme diverses mais comme hétérogènes, parce que ne pouvant pas être appréciées selon des critères constants. La diversité n'est plus un fait ou une valeur à illustrer. Elle devient un problème.

C'est justement en partant de l'examen d'un « cas incommensurable » que Claus Leggewie a bâti sa conférence : celui d'un migrant juif de Russie arrivé aux Etats-Unis en 1913 qui deviendra un des peintres les plus célèbres du XXème siècle, « Mark Rothko ». Ce cas est à première vue bien loin des préoccupations des acteurs du secteur « interculturel » tel qu'il existe aujourd'hui en Allemagne et c'est bien pour cela que Claus Leggewie l'a choisi : afin d'user de ce décalage pour remettre en question les présupposés contenus dans la question que lui avait adressée les organisateurs du congrès : « En quoi l'art et la culture favorisent-ils l'intégration sociale des migrants ? ».

Culture vs interculture ? Le dilemme de Claus Leggewie

La conférence

3 septembre, 18h35, Musée d'Art et d'Histoire culturelle de Dortmund. Claus Leggewie rejoint le pupitre disposé face aux auditeurs. Un Powerpoint s'affiche, avec le titre de la

conférence : « Tout ou rien. L'intégration en tant que problème existentiel »⁶³⁴. Avant de lire le texte qu'il a rédigé, il prononce quelques paroles en guise de préambule :

Je ne sais pas si vous savez d'où vient le terme « *Multikulti* ». Ce mot est souvent présenté comme lié à ma personne parce que j'ai publié il y a 19 ans un livre intitulé ainsi. Beaucoup ont cru que c'était un concept synonyme du multiculturalisme et c'est aussi de cette manière qu'il a été perçu dans le public. Mais ce concept est plus ancien que 1989 – date de la parution de mon livre – et plus ancien que la création du bureau des Affaires Multiculturelles à Francfort, dont j'ai accompagné en partie la conception. C'est à New York que je l'ai rencontré pour la première fois : à cette époque, le musicien Don Cherry jouait avec un groupe appelé « Multiculti ». Or j'étais justement en train de chercher un titre pour mon livre et j'ai pensé que cela pourrait être un joli titre, sans connaître les conséquences que cela aurait par la suite. *Multikulti* est depuis devenu un un terme décrié (*ein Hasswort*). Si je vous raconte cela, c'est pour donner un cadre à ce que je vais à présent vous raconter. Nous commencerons à New York, finirons à Dortmund et vous serez peut-être un peu surpris de la tournure de cette présentation. Je remercie vivement les organisateurs de leur invitation. C'est un honneur d'introduire un congrès si important. J'ai pensé qu'il serait bon de commencer avec quelque chose allant un peu contre les attentes...

Un silence s'ensuit. Un technicien vient régler le micro. Quelques rires dans le public. Claus Leggewie commence sa lecture :

En décembre 1913, un certain Marcus Rothkowitz arrive de Dvinsk à Ellis Island ...

Ce court préambule livre en quelque sorte l'arrière-plan de la conférence qui va suivre : celui d'un malaise vis-à-vis de l'idéal « *Multikulti* », ici exprimé par un chercheur réputé être l'inventeur de cette notion. Or, précise-t-il ici, il y a en fait un double malentendu : d'une part sur la signification du terme *Multikulti* qui n'a jamais été pour lui synonyme de multiculturalisme. D'autre part, il y a une erreur sur l'origine de ce terme : ce n'est pas lui qui l'a inventé mais il l'a emprunté à un musicien de New York, Don Cherry, pour le transposer au contexte allemand. Ce n'est donc pas au départ un concept politique (comme celui de multiculturalisme) mais un terme renvoyant à un projet de création dont il s'est inspiré pour une publication scientifique engagée (Leggewie 1990).

La notion de *Multikulti* n'est plus évoquée dans la conférence qui suit. L'enjeu de cette intervention n'est pas de préciser ce que Claus Leggewie entendait par « *Multikulti* » il y a 20 ans mais de répondre à la question présentement posée dans le cadre de ce congrès. Le

⁶³⁴ *Ganz oder gar nicht. Existenz als Integration*. Le texte de la conférence de Claus Leggewie a été publié sous ce titre dans une version légèrement modifiée (avec une section supplémentaire sur la « Ruhr 2010 ») sur le site <http://kultur-macht-europa.de>. cf. annexe 6.4.

préambule fournit un « cadre » qui restera ensuite implicite, une forme d'arrière-pensée justifiant la tournure que va prendre cette conférence.

En guise d'introduction, Claus Leggewie commence par relater la biographie de Marcus Rothkowitz. Issu d'une famille juive de Russie qui a immigré en 1913 aux Etats-Unis, le jeune garçon devient à la mort de son père vendeur de journaux, se prend d'enthousiasme pour la Révolution russe, fait un court passage par l'université de Yale, s'essaie à l'art dramatique, s'inscrit à une école de *design* puis réalise une première exposition tout en gagnant sa vie dans une agence de rénovation de bâtiments publics. Devenu citoyen américain en 1940, il prend le nom de Mark Rothko et publie trois ans plus tard avec Adolph Gottlieb un credo dans le New York Times, cité par Claus Leggewie et projeté sur l'écran pendant plusieurs minutes :

1. Pour nous, l'art est une aventure qui nous mène dans un monde inconnu. Seuls ceux qui prennent ce risque de leur propre volonté peuvent explorer ce monde.
2. Ce monde de l'imagination est livré à la fantaisie et il est absolument opposé à celui du sens commun.
3. Notre mission en tant qu'artiste est d'amener les hommes à voir comme nous le voyons et non comme ils le voient.

La suite de l'histoire est résumée en deux phrases. C'est ce que les auditeurs savent *a priori* déjà : l'émergence d'une forme d'art que l'on a ensuite labellisée sous le terme « d'expressionisme abstrait », le suicide de l'artiste en 1970 et « les prix records qu'ont atteint ses œuvres ». Le propos essentiel de la biographie n'est pas là. Il est dans la mise à distance de ce personnage célèbre que connaissent (ou pensent connaître) les auditeurs, « Mark Rothko », qui est ici considéré dans son parcours biographique en tant qu'*homo migrans* et dont l'expérience singulière permet de battre en brèche la représentation anonyme que l'on se fait aujourd'hui des « immigrés ». Ceci ne va pas sans une certaine provocation à l'égard des acteurs du monde interculturel :

« Dans quelle mesure l'art et la culture peuvent-ils contribuer à l'intégration sociale des immigrés ? » Voici la question qui m'a été posée et j'ai décidé de l'introduire à travers l'exemple, au demeurant incommensurable, de ce grand artiste dont l'expérience au début du 20^{ème} siècle m'apparaît comme révélatrice de la situation actuelle de l'*homo migrans*. Mark Rothko ne se posait pas du tout la question de l'intégration ou alors seulement de manière existentielle [...]

Comme bien d'autres artistes du passé ou du présent, il aurait rejeté cette idée d'une mission intégrative de l'art pour n'y voir qu'une tentative abusive – et ce réflexe devrait être présent à l'esprit des bureaucrates de la culture trop enclins à faire de l'art un enjeu de politique sociale

qui, ce faisant, favorisent bien souvent un art de qualité médiocre tout en accomplissant un faible travail social [...]

[L'art de Rothko] ne visait pas la défense d'une culture de la marge (*Nischenkultur*) contre une soi-disant culture d'élite (*Hochkultur*) mais au contraire un art universel (*Weltkunst*). Non de l'interculture mais de la culture.

Dans la seconde partie de son exposé, Claus Leggewie fait une « parenthèse scientifique » (*Exkurs*) afin de préciser la manière dont les sociologues de l'école interactionniste (notamment A. Schütz) entendent la notion d'interculturel : comme « une composante structurelle des sociétés humaines modernes », impliquant de réfléchir sur la position qu'occupe un sujet dans cette société. Il y oppose le sens qu'a pris aujourd'hui le substantif *Interkultur* qui, « au mépris des travaux scientifiques sur le sujet », en est venu à désigner « un secteur culturel marginal (*eine Nischenkultur*) entendant visiblement le rester et se fondant sur une opposition artificielle à la culture légitime ». Il donne l'exemple des « festivals interculturels dans lesquels des artistes homogènes présentent du folklore devant un public ethniquement homogène et où tous sont bien contents que cela ait eu lieu » (remarque ironique à laquelle des spectateurs réagissent en applaudissant). Le partage qui s'est institué entre le secteur de « l'interculture » et de la « haute culture » est selon Leggewie une « fausse opposition » qui repose sur une confusion entre l'objet « culture » et les objectifs de la politique culturelle. Alors que la « culture est exclusive et souvent élitaire, la politique culturelle doit s'adresser à tous » (*Kultur ist exklusiv und oftmals elitär, Kulturpolitik ist für alle*). Sacrifier la culture à des considérations sociales, c'est courir le risque de réfléchir en termes de « quotas et non de qualité ». Mais, se demande-t-il ensuite, « qui décide de ce qu'est la qualité ? » Puisque « le marché » ne remplit pas cette fonction, on ne peut pas simplement « abandonner les standards de la haute culture ». Une « bonne gestion de la diversité est une gestion qui promeut des talents individuels et non des groupes ou des collectifs d'appartenance ». Elle doit valoriser la création de quelque chose de « nouveau », allant au-delà des cadres culturels établis ainsi que le pensait Rothko :

L'art consiste à se libérer des origines ethniques et religieuses pour permettre au public de faire de même. Tout dialogue entre les cultures n'est fécond que s'il met en question et défait les substances et les compréhensions qu'une culture a d'elles-mêmes et si, en d'autres termes – et dans la limite du respect – des frontières sont transgressées. L'art et la culture permettent dans le meilleur des cas d'accroître le bonheur des individus, ils ne doivent pas renforcer la domination d'un groupe.

La conférence a duré 35 minutes. Pendant que Claus Leggewie et les autres intervenants prennent place autour des tables pour le panel qui va suivre, les spectateurs échangent leur avis. Ma voisine de derrière est perplexe : « comment peut-on chercher des individus issus de la diversité et ne pas faire en même temps une politique de la diversité ? » demande-t-elle.

Le débat

La modératrice Daniela Milutin (WDR/Funkhaus Europa) formule l'enjeu du débat : il s'agit de s'interroger sur le rapport des publics d'origine migrante (*mit Migrationshintergrund*) aux institutions culturelles et de répondre aux questions suivantes : « pourquoi y a-t-il si peu de migrants dans des lieux de culture savante ? Est-ce parce qu'ils n'auraient pas eux-mêmes de culture savante ? Ou est-ce parce que les institutions ne s'ouvrent pas à ces cultures ? » Elle présente ensuite les intervenants : Claus Leggewie (professeur à l'Institut de *Kulturwissenschaft* d'Essen), Mme Gierden-Jülich (secrétaire d'Etat au ministère des générations, de la famille et des femmes du *Land* Rhénanie-Westphalie, du parti CDU), Apostolos Tsalastras (adjoint à la culture de la ville d'Oberhausen), Lale Akgün (députée SPD au *Bundestag*) et Roland Bernecker (secrétaire général de la commission allemande de l'Unesco). Puis elle adresse sa première question à Claus Leggewie :

Permettez-moi d'aiguiser un peu les questions de votre exposé (*zuspitzen*) – puisque nous voulons qu'il y ait une petite dispute (*Wir wollen, dass es ein bisschen aufeinander losgeht*). Voici ma question : qui casse la qualité ? Avez-vous peur que des organisations d'immigrés réclament de l'argent pour promouvoir de la mauvaise culture ?

Claus Leggewie répond qu'il a été « mal compris ». Ce qui importe pour lui, « ce n'est pas l'origine des gens mais ce qu'ils en font ». Il revient à « l'exemple de Mark Rothko : cet individu a transcendé la culture de son groupe, a bénéficié d'une aide pour les artistes mais est allé au-delà des demandes des commanditaires, a fait partie d'une groupe d'opposition mais s'est disputé avec tout le monde ». Ce cas montre en somme que l'intérêt des « marges » ne tient pas aux origines, mais à leur capacité à produire un « art exigeant » (*scharfe Kunst*). Pour ce qui est des questions d'immigration, elles sont d'un autre ressort : elles supposent de « prendre les problèmes à la base, d'avoir une politique sociale équitable et une politique solide en matière d'éducation ».

Chacun des intervenants du panel apporte ensuite sa pierre au débat. Mme Gierden-Jülich « ne partage pas complètement l'avis de Monsieur Leggewie ». En tant que membre d'un ministère d'intégration CDU, elle reconnaît l'importance de l'art en tant « qu'élément de liaison entre les êtres humains et entre les cultures ». Le « concert de folklore a tout de même

une importance ! Même s'il n'est pas de haut niveau, c'est un moyen de découvrir d'autres cultures » et par là aussi de « défaire des préjugés ». Elle évoque aussi la création d'un prix pour l'instrument *bağlama* (luth à long manche) au sein de la compétition Jugend musiziert qui a permis de faire participer des jeunes d'origine turque. Apostolos Tsalastras s'empare ensuite de la question des publics : si les personnes d'origine migrante ne viennent pas dans les institutions légitimes, c'est parce que la culture de leur pays d'origine n'y est pas suffisamment représentée. Or la musique grecque a vocation à « être reconnue au-delà des festivals de folklore, dans les théâtres et les salles de concert ! ». Lale Akgün critique la vision, selon elle passéiste, de son adversaire de la CDU : « Les problèmes sociaux ne seront pas réglés par des fêtes : la culture n'est qu'un alibi ! Tant mieux si les instruments orientaux sont aussi enseignés. Mais supposer qu'un enfant d'origine turque doit jouer du *bağlama* plutôt que du piano, c'est « naïf » et réducteur – ce qu'elle exprime par l'image du « *Schubladendenken* » (« la pensée à tiroirs »). Ce qui importe, poursuit-elle, ce n'est pas ce que les immigrés « amènent avec eux mais ce qu'ils en font ici » : « ce qu'ils amènent, c'est de la tradition mais pas encore de la culture ». « Ce qui m'intéresse, c'est ce qui surgit de nouveau et c'est ce que j'ai à l'esprit lorsque je pense au *Multikulti-Land Deutschland* ». Enfin, Roland Bernecker prend la parole et propose une réponse à ce qu'il appelle le « dilemme de Claus Leggewie », qu'il reformule ainsi : faut-il continuer à faire une politique culturelle si les vrais « artistes » n'en ont pas besoin ? Selon Bernecker, « l'Unesco a répondu à cette question avec sa dernière convention sur la sauvegarde des expressions culturelles. Oui il faut une politique culturelle. Et son but doit être la diversité » mais « la diversité comme une valeur en soi et une ressource qui permet aux hommes de développer leur liberté. Il ne s'agit pas de promouvoir des pressions de groupe mais des individus libres ».

Après ce premier tour de table, la modératrice fait un court résumé et lance un nouveau faisceau de questions : quels doivent être les objectifs d'une politique interculturelle? Que doit-elle promouvoir, que doit-elle faire? A. Tsalastras répond en invoquant un argument d'autorité : « Comme l'a dit Claus Leggewie⁶³⁵, la politique culturelle est pour tous », il faut donc « ouvrir l'offre culturelle aux migrants ». Faut-il alors imposer des « programmes interculturels dans toutes les institutions »? demande Daniela Milutin. « Non, répond A. Tsalastras, cela ne marche pas ainsi. Il faut développer une vision commune sinon on en vient à promouvoir les mauvais comme l'a dit M. Leggewie » (ce n'est pas exactement ce qu'il a

⁶³⁵ Il est intéressant de voir que dans ce débat, tous les intervenants (sauf peut-être Mme Gierden-Jülich) citent Claus Leggewie mais que celui-ci s'estime, malgré ce jeu de renvois, « mal compris ». Le mécanisme de citation-reformulation est une manière de ramener le débat sur le terrain du consensus mais il n'empêche pas que surgissent des malentendus entre les intervenants.

dit). Il faut « les bonnes structures, M. Bernecker de l'Unesco l'a bien dit ». La suite du débat montre toutefois que tous les intervenants ne sont pas vraiment d'accord, l'opposition se cristallisant tout particulièrement entre les visions défendues par les représentantes des deux grands partis politiques, Mme Gierden-Jülich et Mme Akgün. Pour finir, Claus Leggewie reprend la parole afin de dissiper certains malentendus : « Je ne suis pas un intellectuel élitiste qui plaide pour la *Hochkultur* contre l'*Interkultur* mais j'aspire à un concept de culture auquel tous puissent participer ! ». Il raconte une anecdote de son adolescence – et voici que surgit le terme « *Weltmusik* » :

J'avais 14 ans, j'allais dans une école de danse folklorique où l'on enseignait le tcha tcha, le tango. Soudain le folk anglo-américain est arrivé et cela a été le choc culturel le plus salutaire. Avant cela, je ne jouais pas de musique. Je me suis procuré une batterie, nous avons fait des concerts avec des amis dans des caves et créé un groupe de *Kölsche Weltmusik* (*musique du monde de Cologne*). C'est ce type de bricolage (*Bastalisierung*) que j'ai en tête. Si la future Maison des Cultures du Monde de Cologne promeut ces formes hybrides, ambivalentes, alors je suis absolument pour. Je suis pour le développement de nouveaux talents.

Et il conclut, sur un ton plus échauffé :

Les gens peuvent bien aller aux fêtes folkloriques si cela les amuse. Les jeunes Grecs que je connais n'y vont pas. Moi je n'y vais pas non plus et je ne vais pas aux fêtes multiculturelles. Je trouve cela barbant (*stinklangweilig*). Je préfère m'intéresser aux groupes (*Bands*) qui vont de l'avant. Je trouve qu'un art difficile est toujours mieux que ce que l'on connaît déjà. La culture, c'est quelque chose de nouveau.

Après cette prise de position qui recueille des applaudissements nourris, la modératrice prend une dernière fois la parole et demande aux intervenants de résumer en une phrase ce qu'ils attendent d'une politique culturelle. Bernecker évoque les idées de « participation » et de « liberté », Lale Akgün la mise en question des « étiquettes », Apostolos Tsalastras la « politique culturelle pour tous », Mme Gierden-Jülich la notion de « reconnaissance » et Claus Leggewie ces trois « principes » : « l'autonomie de l'art, une conception universaliste de l'art, le bricolage ».

Les règles du jeu : une « cadre-analyse » du débat public

Déplaçons à présent l'attention du contenu du débat vers le cadre dans lequel il s'insère: un panel faisant lui-même suite à une conférence – ce que l'on appelle en Allemagne un « *Impulsvortrag* » soit une communication orale destinée à faire surgir un débat. Chacun de

ces deux temps s'articule à des règles particulières dont les acteurs jouent d'une manière singulière et qu'ils contribuent aussi à transformer. Dans sa conférence, Claus Leggewie prend volontairement à contrepied la question qui lui a été posée pour interroger les postulats sur lesquels repose le congrès *Diversity unites*. Autant le format de la conférence lui permet de développer un parcours de réflexion structuré en plusieurs étapes, autant les prises de parole lors du panel répondent à une autre fonction : elles sont nécessairement plus courtes, organisées selon le principe de tours de table successifs et elles visent avant tout à mettre en scène une dispute. Telle est en effet la règle de l'échange, que formule au départ Daniela Milutin : « nous voulons qu'il y ait une dispute ». Pour cela, il faut « aiguïser les questions » quitte à les reformuler ou les déplacer.

Suivant ce rituel éprouvé, le débat orchestré par la modératrice fait donc surgir des prises de positions plus ou moins attendues. Les répliques ne sont pas écrites à l'avance et pourtant les auditeurs peuvent avoir l'impression que chaque intervenant joue son rôle en tant que représentant de son institution, de son parti et/ou de sa profession. C'est que la différenciation des points de vue fait partie du jeu. L'animation du débat requiert une mise en avant des contradictions⁶³⁶. Au passage, les finesses théoriques de la conférence (les références à Alfred Schütz, Max Weber, à l'interactionnisme symbolique) sont assez vite oubliées au profit d'une centration sur des polarisations appelant des engagements tranchés : supposant de choisir entre la quantité *ou* la qualité, l'ancien *ou* le nouveau, la culture *ou* l'interculture, la pression des groupes *ou* la créativité de l'individu. Le rythme de la discussion ne permet pas vraiment de s'arrêter sur ces oppositions polaires auxquelles il faut bien reconnaître (malgré leur dimension problématique) qu'elles fonctionnent, en permettant à chacun de prendre position et de formuler des jugements de valeur. Les désaccords surgissent sur fond d'un langage commun : qui permet de parler de « *Migranten* », de « *Migrationshintergrund* », de « *Folklore* », de « *Multikulti* », de « *Hochkultur* », de « *Nischenkultur* », de « *Weltkunst* » et de faire un « *Exkurs* » au sein d'une conférence sans avoir besoin de préciser de quoi il s'agit – or ces notions qui vont de soi en Allemagne ne sont pas aisément traduisibles en français parce qu'elles n'ont pas d'équivalent ou qu'elles génèrent des connotations bien différentes.

⁶³⁶ Cette forme polémique (le débat d'opinions) n'est pas la seule possible. Elle se distingue des panels à visée informative tel que celui que j'ai décrit plus haut sur la scène des musiques migrantes en Rhénanie-Westphalie, dans lequel le modérateur n'a pas cherché à mettre en tension les positions des uns et des autres mais interrogeait chaque participant sur des aspects différents, contribuant par là à neutraliser les différences entre leurs conceptions du savoir et de la musique.

Ainsi de cette idée commune de « folklore » qui circule parmi les intervenants et que personne n'estime nécessaire de définir pour pouvoir énoncer un jugement. Le folklore, suppose-t-on dans ce débat, c'est autre chose que l'art et c'est notamment ce que l'on voit dans ces « fêtes multiculturelles » qu'évoque Claus Leggewie sans en citer une en particulier, mais que chaque auditeur pourra rattacher à un événement auquel il a assisté ou dont il a même simplement entendu parler. Pour ma part, je me souviens avoir pensé au Carnaval des Cultures de Berlin mais je ne suis à présent pas aussi certaine que ce cas corresponde vraiment à l'idée que Claus Leggewie avait en tête tant le programme de cette manifestation est varié, incluant des prestations de musiques traditionnelles aussi bien que de musiques métissées, hybrides, créolisées (si tant est que l'on puisse du moins tracer une frontière entre ces deux catégories), des spectacles de danse en costume folklorique aussi bien que des formes bricolées de *Weltmusik* berlinoise ou allemande, des prestations exigeantes aussi bien que des spectacles d'amateurs. Comme personne ne songe dans ce débat à préciser de quel « folklore » ou de quelle « fête multiculturelle » il s'agit, la discussion se cristallise sur des énoncés de jugement de goût généraux que les intervenants justifient en se fondant sur différentes valeurs. Pour Mme Gierden-Jülich, ces festivals ont (de manière générale) un intérêt parce qu'ils contribuent à fabriquer du lien social. Pour Claus Leggewie, ils n'ont (de manière générale) aucun intérêt parce qu'il ne s'agit pas d'art, ou du moins pas d'un « art exigeant ». L'art comme il l'entend – et comme l'entendent de nombreux médiateurs culturels, qui applaudissent à chaque fois que Leggewie exprime cette idée – suppose de créer quelque chose de « nouveau », d'aller « au-delà » des traditions, des cultures, des pressions de groupes. La création artistique va de pair avec une libération et une transgression, selon la définition qu'il propose, adossée à l'autorité de Rothko : « l'art consiste à se libérer des origines ethniques et religieuses pour permettre au public de faire de même ».

Cette définition n'est pas une description, c'est une prise de position normative (l'art doit être ainsi) assumée comme telle, et étayée par un jugement de goût (pour Claus Leggewie, les fêtes multiculturelles sont « barbantes »). Cette prise de position et ce jugement de goût ne sont pas sur le même plan par exemple que la seconde partie de la conférence dans laquelle il s'agissait de défendre le concept scientifique d'interculturel contre son usage politique actuel. Il ne parle plus ici en tant que chercheur sociologue de l'école interactionniste qui cherche à décrire les mondes de l'art tels qu'ils sont effectivement expérimentés par des acteurs de divers groupes sociaux – ce qui supposerait nécessairement

d'enquêter sur des événements précis et des situations singulières⁶³⁷. Mais il parle en tant qu'amateur d'art, se référant à une conception historiquement et culturellement située de l'art, qui a été déçu par certains événements organisés dans le cadre d'une politique d'intégration multiculturelle (à laquelle il s'est lui-même associé), qui lui semblent trop loin de ce qu'il attend de la culture ou de l'art. Ce jugement, comme il le précise dans la suite du débat, n'implique pas de renoncer à toute politique interculturelle mais vise à mettre en question les critères d'appréciation qui ont cours dans ce secteur. L'enjeu n'est pas de choisir entre la culture ou l'interculture mais de réintégrer dans le domaine de l'interculture une exigence de même ordre que celle qui a cours dans le domaine de « la culture » en général : dans laquelle il inclut la « *Hochkultur* » (la culture savante ou légitime) mais aussi les formes hybrides et toute forme de bricolage – soit un champ potentiellement infini.

Ce que nous montre ce débat – et ce qui fait qu'on peut le considérer comme réussi – ce ne sont pas seulement des oppositions entre des points de vue établis (le SPD, la CDU etc) mais c'est aussi qu'une même personne, selon qu'elle réfléchisse en tant qu'expert, en tant qu'amateur d'art ou en tant que citoyen engagé peut être amenée à nuancer ses prises de position voire même à douter. Un débat réussi n'est pas un débat qui a permis de trouver une réponse à la question posée au départ mais c'est un débat qui permet d'énoncer différents points de vue et de faire surgir de nouvelles questions, demeurant ouvertes : comme cette question particulièrement délicate qu'a formulée Claus Leggewie sans chercher à y répondre (parce que ce n'était pas le lieu ni le moment) : « qui décide de ce qu'est la qualité ? », et en fonction de quels critères ? Question qui va m'occuper dans le chapitre qui va suivre.

Je suis partie dans ce chapitre de la notion de diversité culturelle. C'est notamment en brandissant ce mot d'ordre fédérateur que les organisateurs de Creole parviennent à convaincre des partenaires et à organiser parfois une conjonction entre leur manifestation et d'autres événements. Mais cette même notion génère aussi en même temps des disjonctions et des malentendus du fait de sa disponibilité pour des appropriations multiples. Lorsque les acteurs censés « s'unir » autour de cette bannière commune (« *Diversity unites* ») se trouvent

⁶³⁷Par exemple, un chercheur qui choisit d'enquêter dans une visée interactionniste sur une fête grecque ou un festival multiculturel devra prendre en considération le fait que cet événement est investi de certaines attentes par les acteurs qui y participent. Ainsi que le reconnaît d'ailleurs Claus Leggewie (de manière ironique), s'ils sont « sont bien contents que cela a eu lieu » (mais c'est encore à vérifier), c'est que ces événements sont dotés d'une certaine *qualité*. Ils sont beaux et bons en vertu de leur capacité à créer un lien social – et aussi, très probablement, parce que les participants s'attendent aussi à y trouver quelque chose comme de « l'art ».

en situation de délibérer ou débattre ensemble, la diversité devient un problème. Ce sont en fait différents problèmes qui peuvent surgir :

- un problème de définition, lorsque que les acteurs ne s'entendent pas sur l'objet considéré (la diversité de quoi ?)

- un problème de cadrage des interactions générant des requalifications (ce n'est pas un festival mais une compétition, ce n'est pas un débat mais un « pane » exposant des faits).

- une distinction formulée en termes de différences de points de vue ou d'aspects (la diversité envisagée d'un point de vue politique, artistique, économique)

- un conflit sur les valeurs que défendent les acteurs (pour / contre le nouveau, pour / contre le marché, etc.)

- un conflit sur l'appréciation d'un même cas : une même performance de musique par exemple pourra être jugée « nouvelle » par certains, relativement traditionnelle » pour d'autres.

Le nœud du problème qu'a soulevé Claus Leggewie dans sa conférence et qui explique aussi en partie le malaise entourant aujourd'hui la notion de multiculturalisme réside dans la question des critères d'appréciation. En fonction de quels critères peut-on estimer qu'une performance ou une œuvre est bonne ? Et doit-on pouvoir définir exactement ce qu'elle est (ce qu'est la musique, ce qu'est une œuvre de musique, ce qu'est un morceau de *Weltmusik* etc.) pour dire qu'elle est bonne ? Ces questions ne peuvent pas être résolues une fois pour toutes par une définition de l'art ou par l'énoncé d'un « credo ». Tout dépend en définitive de *qui* évalue, *des objets* singuliers qu'il (ou elle) évalue et *des critères* qu'il prend en considération pour se former un jugement. Et c'est sûr aussi le problème qui est au cœur d'une compétition comme Creole. Pour comprendre comment les jurés s'y prennent pour évaluer des performances incomparables, il ne suffit pas de consulter les critères officiels et les « standards » régissant l'organisation des jurys. Il faut en passer par l'analyse des situations de délibérations et de la manière dont les jurés fabriquent, au cas par cas, des appréciations débouchant sur des verdicts.

Chapitre 7

COMPARER L'INCOMPARABLE

C'est un travail ingrat. C'est vraiment terrible parce que je sais qu'à la fin, personne ne sera d'accord avec notre décision. Mais bon, cela fait partie du jeu.

Leo Vervelde, président du jury (Creole 2007).

Tous les prix soulèvent cette question : comment faire pour sélectionner ? Et lors des sélections, il y a toujours des erreurs ou des hasards : ce sont des décisions humaines. [...] Ainsi vont les compétitions, telles sont les règles du jeu. Tout musicien qui se porte candidat doit compter avec le fait qu'il sera traité de manière injuste.

Andreas Freudenberg (*Folker-Gespräch*, Berlin, mai 2009).

L'évaluation des candidats à la compétition Creole a lieu en trois étapes : une présélection effectuée dans chaque région sur la base de dossiers de candidature par un comité composé généralement de deux ou trois personnes, puis les sélections régionales qui donnent lieu à un festival public au cours duquel un jury plus étoffé sélectionne les lauréats des prix régionaux, enfin la compétition fédérale qui donne également lieu à un festival et débouche sur la désignation des trois lauréats du prix Creole. L'ensemble de la compétition fonctionne – pour reprendre l'image employée par les organisateurs – selon un principe « pyramidal » : plus on avance dans la compétition, moins il y a de candidats et plus le niveau de qualité est censé monter. En 2006/2007, cinq cent deux groupes se sont portés candidats au total, dont cent seize ont été sélectionnés pour jouer dans les sept sessions régionales, vingt-et-un sont parvenus en finale et trois ont reçu le prix Creole. Selon quels critères cette réduction progressive s'opère-t-elle ?

Le problème qui se pose pour qui veut décrire cette compétition ou les manifestations, de plus en plus nombreuses, qui fonctionnent selon un principe similaire (tremplins, compétitions et prix divers, concours musicaux télévisés etc.) est que ces processus de sélection incorporent de multiples décrochages qui rendent les critères d'évaluation particulièrement mouvants. Dans le cas des compétitions Creole, les personnes composant les jurys varient d'une étape à l'autre et d'une région à l'autre, ce qui induit nécessairement une variabilité sur le plan des appréciations. Tous ne placent pas les frontières du genre *Weltmusik* au même endroit. Tous n'ont pas la même conception de ce que devrait être la *Weltmusik* ou une « musique créole » d'Allemagne. C'est ce problème qui a occupé mon attention lors de l'observation du premier cycle de compétitions Creole et sur lequel les organisateurs m'ont demandé de produire un compte-rendu lors de la session de bilan à Bad Wildungen (cf. *supra*, chap. 2 et **annexe 3.1.2**) La question que nous nous posions alors était la suivante : est-il possible de réduire la variabilité des appréciations que portent les différents jurés sur les candidats ? Mais il y a plus. Outre cette variabilité des *appréciations*, les processus de sélection incluent aussi une variété *de situations*. Chaque étape de la compétition génère des cadres et des critères d'appréciation pour une part différents. Un « bon dossier » n'est pas « bon » en vertu des mêmes critères que peut l'être un « bon concert » – raison pour laquelle les jurés qui ont effectué les pré-sélections ont d'ailleurs toujours des surprises en

(re)découvrant les groupes qu'ils ont choisis sur la scène des festivals. De même, un groupe qui apparaît lors d'une session régionale comme un bon représentant local (de Bavière ou de la Souabe par exemple) n'apparaîtra pas nécessairement au moment de la compétition fédérale comme un lauréat susceptible de représenter « l'Allemagne » à l'étranger. Cette variabilité ne tient pas seulement à des évaluations subjectives mais aussi au mode de fonctionnement de ces différents cadres de présentation : un dossier, un concert, une compétition régionale ou une compétition fédérale n'existent pas de la même manière et ils sont expérimentés en fonction de critères d'appréciation qui ne sont pas sur le même plan. Enfin, à cette variabilité des personnes et des situations s'ajoute *l'hétérogénéité des cas* : dans chaque situation de délibérations, c'est une nouvelle constellation de candidats qui est soumise à l'examen des jurés, que ceux-ci évaluent au cas par cas en ajustant à chaque fois nécessairement – de par les propriétés de ces objets – leurs critères d'appréciation.

On peut juger, comme le font un certain nombre de participants, cette variabilité anormale au regard du règlement de la compétition qui requiert en théorie d'évaluer tous les candidats en fonction de critères constants. On peut l'imputer, comme sont tentés de le faire à un moment ou un autre tous les candidats et spectateurs, à la catégorie *Weltmusik* : parce que celle-ci n'est pas vraiment un « genre » comme les autres mais une simple catégorie de « marketing », parce qu'elle opère un partage suspect entre les musiques d'ici et les musiques d'ailleurs ou au contraire parce qu'elle est trop large et peut s'étendre à toute forme de musique que l'on rencontre dans le monde. On peut enfin choisir de dédramatiser ces problèmes comme nous invitent à le faire les organisateurs et les jurés au moment de la remise des prix en disant que « tout le monde aurait pu gagner ». Il n'empêche que ces processus de sélection génèrent un ensemble de débats et de problèmes que j'ai choisi ici de prendre au sérieux : non seulement parce qu'ils recourent un certain nombre de questionnements centraux pour les spécialistes des faits esthétiques et musicaux (peut-on considérer tous les faits dits de « musique » en fonction des mêmes critères ? peut-il y avoir des jugements objectifs en matière d'art ?) mais aussi parce qu'il ne s'agit jamais *que* d'art ou de musique. L'évaluation des performances musicales est constamment traversée par des questionnements d'ordre éthique, politique, économique, social : ce qui rend la tâche de l'ethnologue, dans la mesure où celui-ci vise une « description dense »⁶³⁸ des diverses strates

⁶³⁸ Clifford Geertz a repris la notion de « *thick description* » de Gilbert Ryle et l'a développée dans un célèbre essai intitulé « La description dense. Vers une théorie interprétative de la culture » (Geertz 1973). Je cite ici la traduction parue dans la revue *Enquête* (1998/1) : « entre ce que Ryle appelle la 'description mince' (*thin description*) de ce que fait l'acteur (le parodiste, celui qui fait des clins d'œil et celui qui contracte ses paupières...) et la 'description dense' (*thick description*) de ce qu'il fait (répétant la scène burlesque d'un ami feignant de faire des clins d'œil afin de tromper un innocent qui pense qu'une conspiration se trame), réside

enchâssées dans une même situation, nécessairement différente (quoique complémentaire) de celle des philosophes qui s'emploient à distinguer les structures conceptuelles (Goodman 2005), les types ontologiques (Pouivet 2003, Darsel 2009 et 2010) et les critères d'appréciation des œuvres d'art (Pouivet 1996 ; Schaeffer 1996 et 2000). Enfin et pour cette raison même, ces compétitions constituent un terrain d'affrontement symbolique faisant émerger des désaccords qui ne peuvent pas être balayés d'un revers de mains au prétexte qu'il s'agirait de simples questions de goûts. Il y va aussi plus largement d'une forme de gestion sociale des conflits entre différents systèmes de valeur constitués.

Je me penche ici successivement sur les trois étapes de la compétition Creole 2006/2007 en m'appuyant pour chacune sur les informations dont je peux disposer⁶³⁹ et en mettant au jour les contraintes spécifiques de chaque situation. Sur quels critères les jurés des pré-sélections s'appuient-ils pour comparer et évaluer les dossiers de candidature? Peut-on dissocier cette étape du travail qu'effectuent les organisateurs pour ordonner un programme de festival? Pour les compétitions publiques, je procède en deux temps : en revenant tout d'abord sur mon observation des jurys au cours du premier cycle Creole et sur les questionnements qui ont animé les discussions menées avec les organisateurs et d'autres experts à l'issue de celui-ci. Puis je reviens sur une session particulière dans laquelle j'étais cette fois-ci impliquée en tant que jurée (Creole Rhénanie-Westphalie 2008) en montrant l'impact de cette implication. Une fois engagée dans les délibérations, il m'a fallu abandonner l'idéal de neutralité qui fondait nos rapports d'expertise et prendre un jury pour ce qu'il est : une bataille. Au terme de ce récit, je reviens sur les changements qui ont affecté l'organisation des prix Creole (et avant eux, des prix Musica Vitale) au cours de leur histoire, notamment le passage d'un système de plusieurs prix distincts (« *Solistenpreis* », « *Ehrenpreis* », « *Publikumspreis* ») à trois prix équivalents. Ainsi que sur les débats qui ont surgi quant à la spécificité de la compétition Creole par rapport à d'autres prix ou distinctions (Ruth, Womex Award, World Music Charts) : que récompensent les prix Creole ?

l'objet de l'ethnographie : une hiérarchie stratifiée de structures signifiantes dans les termes desquelles les contractions, les clins d'œil, les faux clins d'œil, les parodies, les répétitions de parodie sont produits, perçus et interprétés, et en dehors desquelles ils n'existeraient pas ». Pour une critique de cette distinction, voir Descombes 1998.

⁶³⁹ Les pré-sélections ont eu lieu plusieurs mois avant les festivals et que je n'ai pu observer ces délibérations : je m'appuierai donc pour cette phase sur des entretiens et sur l'expérience des jurys fictifs réalisée à Cologne dans le cadre du séminaire de Martin Greve et Michael Rappe. Pour les sélections régionales, j'ai pu assister aux délibérations des jurys dans toutes les régions où j'étais présente (lors du cycle 2006/2007) et j'ai été une fois membre d'un jury (Creole-Rhénanie-Westphalie 2008). Pour les finales (2007, 2009, 2011), il n'a pas été possible d'assister aux délibérations mais nous avons (avec deux étudiants de la *Musikhochschule* de Cologne) interrogé les cinq membres du jury en mai 2007 à Dortmund.

Les présélections ou l'art de composer un programme de festival

*Es sind Äpfel und Birnen – aber auch Müsli und Fleisch.*⁶⁴⁰

Leo Vervelde, président du jury (Finale Creole 2007).

Une fois l'appel à candidatures arrivé à échéance, les organisateurs ont généralement quatre à cinq mois pour mettre en place les pré-sélections et la tenue des festivals⁶⁴¹. Ils composent d'abord un comité de pré-sélection en recourant à des experts de la région. En 2006/2007, comme les « standards » de composition des jurys ne sont pas encore fixés, ils procèdent de manière assez différente d'une région à l'autre : en constituant des comités de présélection de 2 ou 3 (à l'exception de celui du Creole Mitteldeutschland, qui se composait des 8 personnes du *Trägerkreis*), exclusivement masculins ou non, composés en majorité voire exclusivement d'universitaires (Rhénanie-Westphalie), de musiciens (Berlin & Brandebourg) ou de personnes de différents corps de métier, avec ou sans président du jury, avec ou sans modérateur.

En Rhénanie Westphalie, Birgit Ellinghaus fait appel à Martin Greve (ethnomusicologue, journaliste et expert indépendant), Michael Rappe (professeur en Popular Music Studies à la *Musikhochschule* de Cologne) et Ulli Langenbrinck (une femme journaliste et auteure indépendante) qui se réunissent pendant trois jours dans une auberge et sont « coachés » (selon le terme de Birgit Ellinghaus) par une personne de l'agence alba Kultur, Kordula de Lobeck de Fabris⁶⁴². A Berlin, Anette Heit et Andreas Freudenberg font appel à Etta Scollo, une chanteuse et musicienne italienne et Genetics DruGs, un DJ, qui se réunissent pendant une journée dans une salle de l'Atelier des Cultures et travaillent seuls. En Basse-Saxe et en Bavière, les organisateurs composent des jurys de trois personnes représentant différents corps de métier. Pour le Creole Basse-Saxe et Brême, le comité de présélection était composé d'un professeur d'ethnomusicologie (Raimund Vogels, Hochschule für Musik und Theater Hanovre), d'une musicienne (Gülbahar Kültür) et d'un journaliste (Olaf Maikopf, actif dans diverses radios et dans le festival Masala). En Bavière, il était composé d'un journaliste et critique musical (Steffen Radlmaier, Nürnberger

⁶⁴⁰ « Ce sont des pommes et des poires mais aussi du muesli et de la viande » : jeu de mots tiré du proverbe allemand « *Es sind Äpfel und Birnen* » que l'on emploie dans les situations où l'on doit comparer des objets difficilement comparables.

⁶⁴¹ A l'exception de la compétition de Basse-Saxe et Brême dont l'appel à candidatures avait lieu pendant l'été 2006 et a été prolongé jusqu'en septembre.

⁶⁴² Entretien (non enregistré) avec Birgit Ellinghaus, janvier 2007. Je cite ici mes notes de terrain : « selon Birgit, moins les jurys sont « coachés », moins il y a de chance qu'ils travaillent et discutent entre eux. Si on ne leur explique rien sur le festival, ils se poseront moins de questions, réfléchiront surtout sur la base de leurs goûts. Il faut les préparer pour qu'ils fonctionnent comme des 'nucléos de création' ».

Nachrichten), d'un producteur (Achim Bergmann, label Trikont) et d'un médiateur culturel (Michael Heine, Kulturzentrum Erlangen). Pour les trois régions restantes (Centre-Allemagne, Bade-Wurtemberg, Hesse), les noms des personnes composant le comité de présélection ne sont pas renseignés sur les programmes ni sur les sites internet mais j'ai pu obtenir quelques informations au moment des festivals : pour le Creole Centre-Allemagne, ce sont les membres du collectif des organisateurs (*Trägerkreis Creole Mitteldeutschland*), au nombre de 8, qui ont constitué le comité de présélection. Pour le Creole Hesse, Peter Schneckmann, qui faisait partie du premier « *Trägerkreis Creole* », s'est ensuite retiré du comité d'organisation pour pouvoir assumer les fonctions de juré dans la phase de présélections puis des sélections régionales. Dans ces deux derniers cas, les comités de pré-sélection étaient donc liés aux équipes organisant le festival, ce qui a été critiqué par la suite lors du bilan à Bad Wildungen : pour que les jurys apparaissent au public (en terme d'image extérieure : *Aussenwahrnehmung*) comme indépendants, il faut qu'ils soient composés de personnes qui ne fassent partie ni de l'équipe organisatrice, ni des institutions partenaires.

Pour le cycle suivant (2008/2009), un certain nombre de « standards » communs ont donc été fixés et adjoints au contrat de coopération du *Trägerkreis Creole*: désormais, tous les comités de présélection se composent de trois personnes extérieures à l'équipe organisatrice dont chacune est censée centrer son attention sur un seul critère⁶⁴³. D'autres principes évoqués lors de cette réunion, non explicités dans le contrat, sont également pris en compte par les organisateurs, même si aucune règle n'est fixée : après 2008, tous les jurys (pour la phase de présélection comme celle des sélections régionales) intègrent au moins une femme, les noms des jurés qui ont effectué les pré-sélections sont désormais systématiquement renseignés sur les programmes et sur internet et les organisateurs veillent dans la mesure du possible à inviter des jurés « indépendants » – lorsque les institutions partenaires (sponsors ou médias) n'imposent pas dans leurs conditions de partenariat un membre du jury⁶⁴⁴. Un autre problème qu'avaient soulevé Franziska Weyrich et Ulrich Doberenz lors de cette réunion, celui du localisme (cf. *supra*, chap 3) fait l'objet d'un traitement différencié pour les pré-sélections et les compétitions régionales. Après 2008, les jurés de pré-sélection sont toujours des personnes

⁶⁴³ Voir sur ce point le chap. 3 sur les nouveaux « standards » de la compétition en 2008. Cette règle vaut également pour les compétitions publiques où les cinq jurés se répartissent désormais les cinq critères. Elle n'a pas été observée dans le cadre de la compétition rhénane en 2008, Birgit Ellinghaus ayant refusé d'imposer ce mode de fonctionnement au comité de présélection et au jury.

⁶⁴⁴ Les organisateurs n'ont pas jugé utile de fixer des règles strictes sur la composition des jurys puisque, comme ils le concluent à la fin de la réunion de Bad Wildungen, « tout dépend en définitive des personnes » : selon eux, il vaut donc mieux connaître personnellement les jurés pour savoir s'ils feront un bon travail.

habitant et/ou travaillant dans la région alors que les jurys des sessions régionales intègrent des personnes venues d'autres régions.

Pour le reste, l'organisation des pré-sélections relève des compétences autonomes de chaque organisateur. Ils peuvent décider de « coacher » les jurés ou de les laisser travailler seuls, pendant trois jours (lorsqu'ils ont les moyens de financer ce temps de travail) ou une après-midi. De ces conditions pratiques, les organisateurs des différentes sessions régionales ne parlent que très peu entre eux parce qu'ils considèrent qu'elles relèvent de l'autonomie de chacun en tant qu'organisateur des sessions régionales⁶⁴⁵ mais aussi et plus largement parce que cette phase de pré-sélection ne constitue pas vraiment un enjeu de débat. A la différence de la phase suivante qui s'inscrit dans le cadre d'un événement public et pour laquelle les jurés sont davantage exposés à des critiques externes (cf. *infra*), la phase de présélection a déjà eu lieu plusieurs mois avant le festival de telle sorte que le résultat de ces sélections apparaît comme un fait établi qui se passe de justifications. Il est assez rare qu'un juré prenne l'initiative de raconter ce travail, comme le fait Raimund Vogels lors de la cérémonie d'ouverture du Creole Basse-Saxe & Brême :

Il y avait soixante-onze groupes, dont nous avons écouté les CD au moins deux fois, certains trois ou quatre fois, nous avons lu tous le matériel de textes et avons sélectionné les groupes en fonction des critères suivants : la créativité, la spontanéité, la musicalité et aussi la personnalité des musiciens. Nous avons aussi essayé de sélectionner les groupes qui permettent de donner une vue d'ensemble (ein Überblick) de la scène. Pour finir, il y a eu aussi un critère qui a joué un rôle : des quelques dix groupes de klezmer candidats, nous ne pouvions pas en inviter plus de trois, car nous voulions montrer toute l'étendue de la scène régionale.

De même qu'il est rare que les journalistes songent à interroger les jurés des présélections et plus rare encore qu'ils consultent les dossiers de candidature non sélectionnés. Ils ont déjà assez à faire avec les « héros » musiciens participant au festival sur lesquels ils centrent leur reportage. Un reportage de WDR 3 réalisé par Werner Fuhr et Babette Michel et diffusé une semaine avant le festival fait exception, en réservant un temps de parole important aux trois experts du comité de présélection:

[*Babette Michel*] Le comité de présélection était composé d'un musicologue, d'une journaliste et d'un enseignant à la *Musikhochschule* de Cologne qui se sont appuyés sur un catalogue de critères ainsi que l'explique Martin Greve, président du jury :

⁶⁴⁵ Cette question n'est en tout cas abordée à aucun moment lors de la réunion de bilan à bad Wildunge, pendant laquelle les organisateurs se centrent sur le problème de la composition des jurys, et plus particulièrement des jurys des compétitions publiques.

[*Martin Greve*] – Selon les conditions définies par le règlement, les critères d'évaluation étaient la conception musicale (soit la composition et les arrangements), la qualité de l'interprétation (les musiciens, chanteurs, le groupe sont-ils bons ?) et le plus important, la créativité et l'originalité de l'ensemble. Les groupes qui ne font que rejouer quelque chose que l'on a déjà entendu mille fois, nous avons donc eu tendance à les exclure. A présent, pour les compétitions publiques, viennent s'ajouter deux critères : la performance, soit la présence des musiciens, leur prestation, la manière dont ils parviennent à communiquer quelque chose en concert, et leur charisme, l'aspect extérieur de l'ensemble. [...]

[*Michael Rappe*] – Dans l'ensemble, il s'agit au sens le plus large d'une musique qui a à voir, d'une manière ou d'une autre avec des traditions de musique populaire... avec des traditions qui ne viennent pas d'Europe de l'Ouest quoique le fait de dire cela fasse déjà surgir une foule de problèmes... Pendant le week-end au cours duquel nous avons effectué la présélection, nous nous sommes demandés ce qu'était la *Weltmusik* et ce qu'elle n'était pas puis nous avons assez vite décidé que nous n'avions pas besoin de résoudre cette question mais qu'il nous fallait nous occuper concrètement de ce que nous avions sur la table : il y avait en tout 120 dossiers, que nous avons examinés en fonction des critères et en nous demandant : qui voudrions nous voir en concert, qui voudrions-nous présenter lors du festival ?

Ulli Langenbrinck – Pour le dire de manière brève, il s'agit d'abord de bonne musique. Le passage de 120 dossiers à environ 50 ou 60 a été relativement aisé. Par la suite, c'est devenu une vraie torture parce qu'au final, les exigences de qualité nous paraissaient valoir aussi bien pour ces 60 groupes que pour les 24 que nous devions choisir. Si bien qu'au final, pour en arriver à ce nombre de 24, d'autres critères sont entrés en ligne de compte : par exemple la capacité du groupe à se produire en public, la variété de son répertoire...

[*Martin Greve*] – J'ai l'impression qu'au moment de l'émergence de la *Weltmusik*, l'exotisme avait une place très très importante, et que cette importance tend aujourd'hui à reculer. Et je crois que c'est une bonne chose... en tout cas, ce critère n'a pas joué un rôle dans nos sélections, ou nous avons décidé de ne pas en tenir compte. A vrai dire, la musique qui nous est apparue comme la plus exotique était celle d'Allemands...

[*Ulli Langenbrinck*] – Nous avons souvent regardé, en écoutant les morceaux, qui jouait de quel instrument et nous avons très fréquemment été très surpris de voir de quelle nationalité était tel musicien jouant tel instrument et de comparer ces informations avec la manière dont il en jouait. Et c'est quelque chose que j'ai vraiment trouvé très positif. Dans l'ensemble, toute cette compétition nous a permis de constater que la Rhénanie-Westphalie est un vrai eldorado pour la musique, et pour une musique de très bonne qualité...

Emission Musikpassagen, WDR3, 30 août 2006.

Ces récits permettent de faire ressortir quelques aspects des situations de présélection : l'effort qui est fait par les jurés pour s'en tenir aux critères officiels d'évaluation (la qualité des compositions et des arrangements, la créativité, la qualité de l'interprétation, la dramaturgie, la variété du répertoire, le charisme et la qualité de la performance) même si

ceux-ci sont parfois reformulés (dans le récit de Raimund Vogels) ou hiérarchisés d'une manière singulière (la créativité constitue le critère le plus important pour Martin Greve, tandis que Ulli Langenbrinck parle plus largement de la qualité musicale). Mais ils font aussi ressortir la nécessité de prendre en compte d'autres critères, notamment les règles de fonctionnement d'un festival. Les jurés sélectionnent les candidats en anticipant sur le festival à venir : en se demandant ce que les dossiers laissent augurer d'une performance en concert (« qui voudrions nous voir jouer en concert ? », Michael Rappe) et en tenant compte d'une exigence de variété (« pas plus de trois groupes de klezmer »). C'est notamment dans la seconde phase des pré-sélections, une fois le premier tri effectué⁶⁴⁶ qu'ils en viennent se plonger de manière plus approfondie dans les dossiers et à prendre en compte d'autres critères d'appréciation: la capacité du groupe en concert (que l'on ne peut jamais évaluer de manière certaine sur CD), la variété des genres et des aires géographiques représentés (« il faut un groupe d'Afrique » ou « il y a déjà assez de groupes d'Europe de l'Est »). Plus l'on avance dans les délibérations et plus se fait sentir l'artificialité du nombre de groupes fixé par les organisateurs (allant de 9 à 24 selon les régions), plus il y a de chances également pour que les différences de goût entre les jurés ressortent – mais de ceci, on ne parle pas en public. Etta Scollo, présidente du jury du Creole Berlin 2006, m'a raconté combien les délibérations étaient devenues de plus en plus « tendues » (*gespannt*) à mesure que le nombre de places diminuait. Pour le dernier des 24 groupes qu'ils devaient choisir, elle et le DJ Genetic Drugs n'ont pas réussi à trouver un terrain d'entente : il tenait absolument à choisir le duo du chanteur tibétain et du DJ alors qu'elle trouvait ce duo « mauvais » et voulait inviter un autre groupe. Finalement, les organisateurs ont accepté de monter à 25 le nombre de groupes candidats retenus ce qui leur a permis d'imposer chacun leur favori.

Dans quelle mesure cette variété de critères induit-elle une variabilité sur le plan des sélections ? Deux jurys différents feront-ils des choix similaires ? Pour le savoir, Martin Greve et Michael Rappe qui avaient fait partie du comité de présélection pour la compétition Creole Rhénanie-Westphalie 2006 ont organisé une expérience de jurys fictifs avec leurs

⁶⁴⁶ Un premier tri qu'Ulli Langenbrinck présente ici comme l'étape la plus aisée, pendant laquelle les jurés se demandent si c'est de la « bonne musique ». Bien que je n'ai pu assister à ces délibérations, il est probable que l'appréciation de cette qualité s'effectue déjà en fonction de critères variables : les groupes exclus lors du premier tri peuvent l'être parce qu'ils apparaissent comme trop amateurs ou « ésotériques » (au sens péjoratif que Stefan Hiss confère à ce terme), parce qu'ils ne sont pas « bons » *en tant que* musiciens de jazz, de makam (etc.) ou parce qu'ils apparaissent comme trop « classiques » – toutes raisons qui rendent leur candidature moins plausible. Ce sont en tout cas ces raisons qui s'imposent à un observateur qui consulte les dossiers non retenus et est en général en mesure de comprendre, pour un certain nombre d'entre eux, pourquoi ils n'ont pas été choisis (cf. chap. 5). Il y a donc des critères partagés de sélection mais ceux-ci n'empêchent toutefois pas une certaine variabilité sur le plan des appréciations (cf. *infra*).

étudiants de la *Musikhochschule* de Cologne. Ils ont formé cinq groupes de quatre ou cinq personnes auxquels ils ont soumis 20 dossiers de candidature, ordonnés dans un ordre différent. Les étudiants avaient 2 h30 pour sélectionner quatre groupes. Pendant ce temps, les professeurs et moi circulations de salle en salle pour observer la manière dont ils procédaient :

17 mai, 12h30.

Jury 1 : un étudiant commence par lire les critères à voix haute. Puis ils se penchent sur un premier cas, Resonator. Une étudiante lit des extraits du dossier (nom, concept, biographie du groupe). Ecoute collective du premier morceau du CD. Un étudiant se demande si cette musique est vraiment « réalisable » (*umsetzbar*) en concert. Il demande à voir la fiche technique. Un autre trouve qu'il y a « beaucoup d'électronique » et demande : « d'où viennent-ils ? » Difficile à dire, répond celle qui a le dossier, mais il y a un accordéon : soit un « instrument folklorique ». La discussion sur le premier groupe a duré 13 minutes. Ils ne formulent aucun jugement, passent au second. Il leur faut d'abord « identifier de quoi il s'agit » : la langue, les instruments. Ils écoutent le premier morceau pendant 3 minutes. Se demandent s'il s'agit de compositions ou de reprises. Pour le troisième groupe, ils se demandent si la candidature « a l'air professionnelle ». L'étudiant qui est à la chaîne met le premier morceau du CD, passe très vite au morceau suivant, interrompt, passe au suivant.

Jury 2. Les étudiants de ce groupe se centrent surtout sur l'écoute, ils lisent moins. Ils ont définis un classement en trois catégories : « éliminés », « peut-être », « pris ». Pour le groupe Banu, l'un demande à voir la photo, pour savoir « si cela passe bien » sur scène. Dossier suivant : Schäl Sick Brass Band. « Je les connais », dit un étudiant. « Mais c'est plutôt quelque chose d'allemand ». Un autre demande : « où est le « brass », où est le « band » ? ». Dossier suivant : l'ensemble Draj, une musique lente. Ils n'écoutent pas très attentivement, parlent en même temps. « Cela me rappelle Yussuf [un autre candidat] c'est ennuyeux ». Ils l'éliminent.

Retour au jury 1 : les étudiants discutent de « virtuosité ». Ils se demandent ce que veut dire le critère de « diversité » (*Vielfalt*) : est-ce que cela suffit d'avoir un répertoire varié au sein d'un genre ou faut-il croiser différents genres ? Pour le groupe Latin Sample, ils se demandent : n'est-ce pas un peu trop typique de musiciens de conservatoire (*Hochschulemusiker*) ? Puis : « est-ce que les musiciens ont le droit de faire des reprises » dans cette compétition ou faut-il qu'ils composent leurs morceaux eux-mêmes ?

Jury 3 : Les étudiants écoutent le CD de Margaux und die Banditen. Ils sont en train de discuter de la question : « Est ce que la chanson fait partie de la *Weltmusik* ? » Pour le dossier suivant, Yussuf, une étudiante commence par présenter le groupe, les instruments, la manière dont ils se décrivent dans le dossier. Puis ils écoutent le début du CD : au bout de 50 secondes, il est exclu. Vient ensuite Resonator : ils relèvent (comme dans le premier groupe) la présence de « l'accordéon ». La musique de Canu les fait tout de suite sourire (comme dans le premier groupe, encore). Une étudiante résume leur critères : « quelles sont les meilleurs, les plus innovatifs et les plus adaptés (*passend*) ? » [...]

15h. Retour à la salle de séminaire. Quelles difficultés avez-vous rencontré, demandent les deux professeurs ? Réponses : « le problème du temps ». Il est difficile de « rester concentré ». Il est

« impossible de s'en tenir aux critères » officiels. Il « nous manque des connaissances », « nous ne sommes pas spécialistes » – ce à quoi une étudiante répond : mais « personne n'a un savoir universel sur la musique ! » Puis ils comparent leurs manières de procéder :

- Jury 1 : « Nous avons veillé à passer le même temps sur chaque groupe, soit 7 minutes par groupe. Mais à la fin, nous n'avions plus de temps pour revenir sur notre sélection ». - Jury 2 : « Nous avons classé les groupes en 3 catégories. A la fin, il y avait 7 groupes dans la meilleure catégorie, nous avons donc laissé de côté la catégorie intermédiaire et nous sommes concentrés sur ces sept dossiers pour le second tour ».

- Jury 3 : « Nous avons commencé par nous répartir les dossiers (5 chacun) que nous avons lus séparément. Nous en avons tout de suite enlevé quelques-uns. Puis nous avons examiné chaque dossier et écouté les CD. Un étudiant du groupe 4 réagit : « Ce n'est pas très bien de commencer par le texte ! Cela peut aveugler ! »

-Jury 4 : « Nous avons commencé par examiner les dossiers en nous demandant si c'était de la bonne musique. Il n'y avait qu'un seul groupe sur lequel nous étions tous d'accord. Alors nous nous sommes posé d'autres questions : qu'est ce que la *Weltmusik* ? Est-ce un collage de styles ou faut-il quelque chose de plus ?

- Jury 5 : « Nous avons commencé par faire passer du temps sur les critères en nous demandant lesquels étaient les plus importants : la composante « multiculturelle ou interculturelle » ; « la créativité » ; la « compétence scénique » (*Bühnenfähigkeit*) ; « la qualité ». Puis nous avons noté de 1 à 5 chaque groupe. A la fin, chacun a énoncé ses favoris ».

Pour finir, ils comparent leurs résultats. Martin note au tableau les verdicts de chaque jury :

Jury 1	Adesa	Schäl Sick Brass Band	Chupacabras	Margaux u. B.
Jury 2	Bantu	Global Tourists	Transorient	Chupacabras
Jury 3	Global Tourists	Turnball	Transorient	Chupacabras
Jury 4	Bantu	Draj	Resonator	Schäl Sick Brass Band
Jury 5	Chupacabras	Nasten	Transorient	Yussuf

Puis il donne les noms des groupes effectivement retenus au nombre de 6 (Resonator, Margaux und die Banditen, Draj, Agnes Erkens, Adesa, Bantu, Chupacabras) et précise qu'ils n'avaient pas les mêmes favoris : ses préférés à lui étaient Bantu, Draj, Resonator, alors que Michael Rappe préférait les Chupacabras, Resonator, Agnes Erkens. [...]

La discussion porte ensuite sur quelques cas : Mohamed R., que personne n'a retenu parce qu'il sonne, selon les mots de Michael Rappe, « kitsch à notre oreille allemande » mais qui est très connu dans la communauté iranienne. D'où la question qu'il se pose : « est-ce que cette compétition suppose une assimilation ? » Sur le cas de Resonator, les étudiants ne sont pas d'accord. L'une d'elle pense que « le concept est intéressant mais les musiciens n'ont pas une compétence instrumentale suffisante ». Un autre répond : « l'ordinateur aussi est un instrument ! ». [...] Puis ils parlent des concerts qui vont avoir lieu à partir de ce soir : 21 groupes sélectionnés par sept jurys différents. Une étudiante conclut : « on ne peut pas fixer les critères à l'avance. Il faut procéder groupe après groupe (*bandspezifisch*), chacun soulève des questions différentes. »

Résultat de l'expérience : aucun des verdicts ne concorde avec la sélection effective des jurés. Ils ne concordent pas non plus entre eux : un seul groupe a été choisi quatre fois sur cinq (Chupacabras), un autre trois fois sur cinq (Transorient – qui n'a pas été choisi par le vrai comité de sélection), trois autres deux fois (Bantu, Schäl Sick Brass Band, Global Trotter), tous les autres (soit sept groupes) une seule fois. Sur les vingt groupes, seuls deux ont plus de 50% de chances d'être choisis. Parmi les six groupes effectivement sélectionnés, deux seulement ont été élus par plusieurs groupes d'étudiants (Chupacabras et Bantu), tous les autres n'ont été nommés qu'une fois ou aucune (Agnes Erkens). Les résultats des sélections sont donc variables d'un jury à l'autre : selon les connaissances des membres, selon les critères qu'ils estiment pertinents, selon ce qu'ils lisent des dossiers et écoutent des CD (les 30 premières secondes de chaque morceau ou un morceau en entier), selon l'ordre dans lequel ils procèdent (en lisant ou en écoutant d'abord) et leur méthode (classements, notes, énoncé des favoris...), les jurés perçoivent de manière différente lesquels sont les « bons groupes ». Cette expérience fait aussi ressortir un autre aspect des délibérations déjà présent dans le reportage cité plus haut. L'évaluation des musiques va toujours de pair avec un travail de caractérisation. Pour pouvoir produire un jugement, il faut déjà « identifier » de quoi il s'agit : quels instruments, quel genre de musique, des musiciens de quelle origine, quel type de projet ou d'intention. Or dès lors qu'ils cherchent à identifier de quoi il s'agit, ce sont aussi de nouvelles questions qui surgissent. La variabilité des appréciations n'est donc pas seulement imputable à des différences de goûts mais aussi à l'hétérogénéité des objets dont « chacun soulève des questions différentes ».

Les « vrais » jurés ont – par rapport aux étudiants – ceci de particulier qu'ils sont réputés experts dans le domaine de la *Weltmusik* : ce qui ne veut pas dire, comme l'ont bien compris les étudiants qui se sont livrés à l'expérience des jurys, qu'ils détiennent un « savoir universel » sur toutes les musiques du monde mais qu'ils sont en mesure de prendre en compte un certain nombre de critères « d'expérience » (selon l'avis de concours). Outre la connaissance qu'ils peuvent avoir de certains styles et répertoires spécifiques, ils évalueront aussi en fonction de leur « propre connaissance de la scène » et de la « diversité du paysage musical de la région » (*ibid.*). Ils prendront parfois en compte la réputation de certains musiciens : par exemple celle de musiciens solistes (comme Houssaine Kili, Enkh Jarghal) qu'ils sélectionneront en bien qu'ils n'aient pas de « groupe avec une formation définie » (selon la condition énoncée dans le règlement). Mais ce critère n'est pas toujours vu comme

suffisant : pour le collectif Schäl Sick Brass Band, un des ensembles de *Weltmusik* les plus connus d'Allemagne, qui a publié cinq CD, fait l'objet de multiples recensions dans la presse nationale et internationale et qui se produit dans le monde entier, les jurés du comité de présélection ont estimé que la qualité de la musique sur CD n'était pas suffisante. Pour un autre jury, la réputation de cet ensemble ou le fait de l'avoir vu en concert aurait pu constituer un argument suffisant.

Par ailleurs, une des compétences attendues des experts (outre leurs compétences spécifiques en tant que musicologue, critique musical, producteur, musicien etc.) réside dans leur capacité à composer un bon programme de festival de *Weltmusik* : un programme dont on attend notamment qu'il soit *varié*. Il ne suffit pas qu'ils considèrent les candidats au cas par cas mais il leur faut aussi constituer un programme globalement cohérent rendant compte de la diversité du genre *Weltmusik* et de la « diversité du paysage musical régional » (*ibid.*) sur plusieurs plans : styles musicaux, genres, cultures, de types de groupes (petites / grandes formations) etc. Mais il n'est jamais établi dès le départ de quoi cette diversité doit être la diversité. Ce n'est que progressivement, une fois qu'ils ont effectué un premier tri que les jurés peuvent effectuer des recoupements et décider qu'il y a, par exemple trop de « musique klezmer », que « l'Afrique », « le jazz », ou « la musique électronique » ne sont pas représentés, qu'il y a déjà assez de « petites formations » ou que l'on peut accepter certains groupes parce qu'ils reflètent une dimension importante de la scène. Tout en examinant les différents cas, ils produisent des catégories permettant d'ordonner cette diversité. La prise en compte de ces critères peut être considérée comme « anormale » au regard du principe de compétition mais elle est compréhensible dès lors que l'on tient compte du double cadrage dans lequel s'insèrent ces présélections : il ne s'agit pas seulement de sélectionner les meilleurs groupes pour une compétition mais aussi de composer un programme de festival. De ce point de vue, la variabilité des critères n'est pas anormale mais elle constitue une composante ordinaire de cet art de la programmation dont doivent faire preuve les organisateurs de festival. Un bon comité de pré-sélection est un comité qui est en mesure de varier les critères et de prendre en compte des raisons de différents ordres : la qualité sur le plan musical mais aussi (ce qui n'est pas toujours dissociable) l'intérêt de certaines formations sur un plan social ou politique, leur capacité de plaire au public, à représenter la région ou l'Allemagne, à conforter un idéal « multiculturel », à faire progresser le dialogue inter-religieux etc. – quitte à ce que certains de ces groupes apparaissent ensuite, au moment des festivals, comme « hors compétition » parce qu'ils ont été choisis en vertu de ces raisons autres que musicales (cf. *infra*).

Une fois les sélections effectuées, ce sont les organisateurs qui se chargent d'ordonner et d'agencer le programme en fonction des disponibilités des groupes, de leur composition (ceux qui ont besoin d'un piano à queue joueront, dans la mesure du possible, le même soir), et aussi d'une certaine intrigue festivalière qui requiert de placer les formations plus calmes en début de soirée et les groupes les plus festifs et/ou dansants à la fin. Mais dès la phase de sélection, les jurés ont déjà en tête cette idée de festival qui implique de veiller à un équilibre global sur le plan des genres, des fonctions et des volumes sonores. De ce point de vue, les tâches des jurés et des organisateurs, que l'on veille à présenter comme « indépendantes » aux yeux du public, ne sont en pratique pas aussi distinctes : elles s'articulent à un ensemble de conventions et de normes communes gouvernant la production d'un festival et elles supposent aussi une concertation effective au moment des délibérations. C'est pour cela que certains organisateurs veillent de très près au « coaching » des jurys et que de manière plus générale, tous informent leurs jurés sur la nature du projet Creole et sur ses divers enjeux (un festival / une compétition, un enjeu artistique, politique, interculturel, économique etc.) avant de les laisser délibérer. Pour pouvoir effectuer les pré-sélections, il faut déjà avoir une idée de ce qu'est un festival de musiques du monde et plus singulièrement, de l'arrière-plan du projet Creole – qui organise ces compétitions, dans quels objectifs, avec quels partenaires. Tout cet arrière-plan peut interférer dans les délibérations et fournir des critères supplémentaires à l'examen des candidatures.

L'étape suivante, prise en charge par un membre de l'équipe organisatrice, consiste alors à rédiger les programmes en réservant à tous les groupes sélectionnés une présentation bâtie selon une même mise en page. En Rhénanie-Westphalie, ce travail de rédaction était confié à Kordula de Lobeck de Fabris (alba Kultur). Celle-ci s'est appuyée sur les dossiers de candidature pour effectuer ce travail : elle a, pour chaque groupe, choisi une photo parmi celles envoyées par les candidats, prélevé certaines formules dans les dossiers des candidats (« Maryam Akhondy – Voix de femmes persanes ») et a souvent dû en inventer de nouvelles (par exemple : « Borderland – Chants de sorcières d'Ukraine »⁶⁴⁷). Elle a opéré des corrections sur les textes envoyés par les musiciens (par exemple : supprimé la première personne du pluriel dans le descriptif des *Einstürzenden Heuschöber*) voire les a réécrits complètement : par exemple pour Agnes Erkens dont il a fallu résumer six pages de textes (cf. *supra*, chap.5) en les ajustant aux normes usuelles de présentation d'un groupe.

⁶⁴⁷ Je tiens cette information de la productrice du groupe Borderland, Alexandra Kalka, qui m'a affirmé ne jamais avoir utilisé cette formule avant Creole (voir également l'entretien avec Mariana Sadovska au chap. 4). Cette formule fait référence à une des pièces de ce groupe, *Midsummernight* (cf. DVD finale, soirée du 18 mai).



Agnes Erkens Trio

Nordrhein-Westfalen

GENRE
Jüdisch-christliche Lieder

CREOLE-WETTBEWERBE
Nordrhein-Westfalen 2007

WEBSITES
http://www.suedstadt-leben-koeln.de

Bandprofil

Aus biblisch-hebräischem, jüdischem und sephardischem Liedgut, das zum Teil über Jahrtausende überliefert worden ist, entwickelt die Mezzosopranistin Agnes Erkens eine musikalische Reise durch die Stilepochen jüdischer Kultur. Gesungen in Hebräisch und Ladino stellen ihre Lieder eine Reise dar, die zurück zu den gemeinsamen Wurzeln des Judentums, des Christentums und des Islam führt. Den völker- und religionsverbindenden Schwerpunkt ihrer künstlerischen Arbeit sieht Agnes Erkens vor allem in der Einzigartigkeit und Schönheit dieser alten Gesänge. Denn in ihnen wird die Verschmelzung und die Verbindung der Völker und Religionen hörbar und der gemeinsame Geist des kulturellen, religiösen und biblischen Erbes, der Judentum, Christentum und den Islam miteinander verbindet, wieder erlebbar. In diesem Sinne hat Agnes Erkens zusammen mit dem Pianisten und Komponisten Steve Nobles und dem Klarinettenisten und Komponisten Alessandro Palmitessa die Liedbegleitungen völlig neu arrangiert. Ihr Repertoire umfasst eine große Zahl geistlicher Lieder, Gesänge und Psalmen sowie sephardische und orientalische Lieder des sogenannten "Goldenen Zeitalters".

BESETZUNG
Alessandro Palmitessa *Klarinette*
Steve Nobles *Piano*
Agnes Erkens *Gesang*

Description du trio Agnes Erkens (www.creole-weltmusik.de, « *Bandpool* »⁶⁴⁸)

Enfin, Kordula a ajouté à ces descriptifs les autres composants du programme (cf. *supra*, chap. 6) : la page de garde affublée de la couleur choisie pour la session rhénane (vert clair), les textes d'introduction, la liste des jurés, les pages de publicité des partenaires du festival, la liste des personnes associées à l'organisation, et (sur la quatrième de couverture) les informations pratiques. La même structure a été suivie par les organisateurs des autres sessions Creole. Le support qui émerge à chaque fois de ces processus de sélection puis de rédaction, le programme, est le résultat d'un travail collectif qui est certes coordonné par un rédacteur mais qui se base sur une série d'actions antérieures (les partenariats décidés par les organisateurs, les choix effectués par les comités de présélection, la mise en page définie par un expert informaticien, les descriptifs envoyés par les candidats) et sur des conventions communes qui permettent à tous ces participants de coordonner leur action. Le programme fonctionne comme une structure d'arraisonnement du divers : un éventail ordonnant une série d'objets placés sous un même intitulé (« *creole. Weltmusik aus Deutschland* ») et classifiés en fonction de leur origine et des catégories dont ils relèvent. C'est ce programme que l'on va ensuite présenter comme un « miroir » de la scène locale alors qu'il résulte d'un enchaînement complexe d'actions dont la description m'occupe depuis le chapitre 3, qui fabrique à chaque fois d'une manière singulière la diversité du monde.

⁶⁴⁸ Le « *Bandpool* » est un moteur de recherches rassemblant les descriptifs de tous les groupes qui ont joué dans l'une ou l'autre des sessions de la compétition Creole depuis 2006 (soit tous les groupes qui ont passé l'étape de pré-sélection). A ce jour (recherche effectuée en novembre 2012), il répertorie au total 299 groupes.

Mais ce programme n'est qu'un pré-texte. Il ne décrit pas la réalité des concerts mais forme le socle de ce que Jacques Cheyronnaud appelle une « périmétrie programmatique » : une « police (ou politique) de l'accessibilité au sens de 'mise à portée de' » qui a ceci de particulier, pour un festival de musiques du monde, qu'elle place « la découverte au premier rang des attendus de ses raisons sociales (et culturelles) » (Cheyronnaud 2010, p. 9). Lorsque vient le moment du festival, les jurés – tout comme les candidats et les organisateurs – découvrent un ensemble d'aspects qui peuvent remettre en question les choix effectués en amont : fallait-il sélectionner tel ou tel groupe ? Faut-il prendre en compte tous les candidats ou considérer que certains sont « hors compétition » ?

Le « problème des jurys » : observation des délibérations lors du premier cycle Creole (2006-2007)

La seconde et la troisième phase de l'évaluation des candidats à la compétition Creole a lieu lors de festivals. Elles s'inscrivent dans une périmétrie spatio-temporelle spécifique⁶⁴⁹ qui implique de prendre en compte de nouveaux aspects pour l'évaluation, notamment ces deux aspects mentionnés dans le règlement officiel, relevant plus spécifiquement des compétitions publiques : la « dramaturgie » d'une part, le « charisme et la performance » d'autre part⁶⁵⁰. Du coup, ces derniers mettent aussi en œuvre un art du concert particulier pour convaincre les jurés et spectateurs de même qu'ils ont précédemment fait preuve d'un art de composer des dossiers de candidature. Je porterai mon attention à ces codes régulant le face-à-face des musiciens et du public au dernier chapitre. Mais le caractère public des sessions régionales et des finales fédérales a aussi un autre effet. Le travail de ces jurys est davantage exposé à des critiques externes. Les délibérations ont lieu, comme à la phase précédente, en huis clos. Mais les jurés doivent cette fois produire des justifications, énoncées lors des cérémonies de remise des prix puis diffusées sous la forme de communiqués de presse (cf. **annexes 2.1.5, 2.2.2, 2.3.3, 2.4.3, 2.5.2, 2.6.2**). En outre, les organisateurs, candidats, journalistes et autres spectateurs qui assistent à la compétition et comparent eux aussi les différentes performances peuvent aussi donner leur avis puisqu'ils ont eux aussi vu les mêmes concerts. Cette sanction externe est parfois actualisée sous la forme particulière d'un « prix du public » mais elle

⁶⁴⁹ Selon l'expression de J. Cheyronnaud, *ibid.*, p. 8. Je reviens plus longuement sur cet aspect au dernier chapitre.

⁶⁵⁰ A partir de 2008, le document fixant les « standards » de la compétition Creole distingue ainsi entre les deux phases de la compétition : lors des présélections, ce sont trois critères qui entrent en considération, puis (pour les deux étapes publiques) cinq critères.

donne aussi lieu à de multiples sanctions diffuses – commentaires sur tel ou tel groupe, énoncé des favoris, critiques des verdicts etc. Alors qu'à l'étape précédente, les candidats non sélectionnés restaient invisibles, ils sont cette fois-ci non seulement visibles pour tous les spectateurs mais aussi susceptibles de contester eux-mêmes les décisions des jurys – raison pour laquelle les organisateurs ont pris soin d'inclure dans le règlement de la compétition une disposition excluant tout recours juridique contre ces verdicts. C'est cette exposition particulière à la critique qui explique le surgissement de ce « problème des jurys » dont nous avons débattu tout au long du premier cycle de compétitions Creole avec les personnes impliqués dans l'organisation du festival et les experts scientifiques chargés de produire des comptes-rendus. Lorsque nous discutons des jurys, nous parlons en premier lieu des jurys des compétitions publiques (et non des comités de pré-sélection). Et nous parlons des problèmes que soulevait l'observation du travail de ces différents jurys : comment réduire leur imprévisibilité et faire en sorte qu'ils soient plus justes ?

Dans cette discussion, il se trouve que j'ai été amenée à jouer un rôle non pas parce que je détenais la réponse à ces questions mais simplement parce que j'étais présente lors des délibérations des différents jurys des sessions régionales. A Berlin, c'est de cette manière que j'en suis venue à rencontrer Andreas Freudenberg, le directeur de l'Atelier des Cultures qui, pendant toute mon enquête sur les concerts de musiciens turcs puis sur le Carnaval des Cultures avait été insaisissable (absent, ne répondant pas au mail, en déplacement, en réunion ou sur scène). A partir du moment où Chérif Khaznadar m'a introduite dans le jury, nous nous sommes retrouvés occuper avec Andreas une position commune : celle de personnes « externes » (n'occupant pas les fonctions de jurés). C'est cette expérience partagée qui nous a plongés juste après l'énoncé des verdicts dans une longue discussion nocturne avec Martin Greve (qui avait été, un mois plus tôt, président du jury du Creole Rhénanie-Westphalie) et qui m'a incitée à formuler quelques semaines plus tard un ensemble de critiques et de propositions assez présomptueuses dans un long mail adressé à Andreas Freudenberg (cf. **annexe 1.5**). Nous avons poursuivi cet échange lors des sessions suivantes de la compétition jusqu'aux rapports d'expertise produits par Martin Greve, Michael Rappe, leurs étudiants et moi-même (Bachir/Greve/Rappe 2007, **annexes 3.1.2, 3.1.3**). Je commencerai ici par rappeler les différents points soulevés dans cette discussion avant de questionner les présupposés sur lesquels reposaient nos critiques.

Les questions et critiques que nous avons soulevées dans la nuit du 21 au 22 octobre puis reprises et développées dans nos rapports sont les suivantes :

- *l'appartenance à la catégorie « Weltmusik » peut elle constituer un critère d'évaluation ?*

En observant les délibérations du jury de Berlin, il nous est apparu (à Andreas Freudenberg et à moi) que cet argument était convoqué de manière injustifiée. Dire que « la chanson italienne ne fait pas partie de la *Weltmusik* », c'est énoncer non pas un jugement de fait mais une forme d'appréciation normative sur ce que doit être (ou ne doit pas être) la *Weltmusik*. Puisque la *Weltmusik* existe sous des formes très diverses incluant de la chanson, des formes instrumentales, des musiques traditionnelles et modernes, il faut considérer – ai-je conclu dans mon mail – que « tous les participants font partie de manière égale de la *Weltmusik* ». C'est de cette manière qu'ont procédé un certain nombre de jurys : en Basse-Saxe, Raimund Vogels a établi dès la réunion préliminaire du jury que la notion de *Weltmusik* ne pouvait constituer un critère d'appréciation des candidats. A Dortmund, pour la finale, les jurés sont également partis de ce principe : « nous avons décidé d'accepter que tout fait partie ici de la *Weltmusik* puisqu'ils sont venus à cette compétition. Ce n'est pas notre fonction de dire qu'ils en relèvent ou non puisqu'ils sont déjà arrivés à ce stade du système » (entretien avec Ben Mandelson, 19 mai 2005).

- *l'argument de la représentativité* : peut-on justifier le choix d'un lauréat en arguant du fait qu'il « représente » bien la ville de Berlin, l'époque actuelle, le multiculturalisme ou la créolisation? Là encore, cet argument qui se donne comme tiré d'un état de fait, outre qu'il simplifie des réalités complexes, peut faire l'objet d'appréciations subjectives contradictoires. Pourquoi un groupe composé de plusieurs 'ethnies' « représenterait mieux le multiculturalisme » qu'un ensemble de musique iranienne ? Le même problème se pose avec la notion de créolisation : faut-il privilégier les groupes qui apparaissent comme « les plus créolisés » c'est-à-dire les groupes où le mélange de styles est le plus *visible* – ou considérer que tous sont créolisés ?

- *le problème des « quotas »*: pourquoi faudrait-il choisir des groupes venant de différents continents ou aires culturelles ou représentant différents genres ? Martin Greve, qui a utilisé le premier cette formule, a développé ce point dans le rapport, en partant d'une citation de Leo Vervelde (président du jury) :

Leo Vervelde : *Nous devons nommer trois gagnants et nous ne voulons pas que ce soient trois performances de même type.*

C'est notamment dans la phase finale de leurs délibérations que la plupart des jurys ont pris en compte des quotas bien que ceux-ci ne soient jamais évoqués de manière explicite. Dans le règlement de la compétition, il n'était nullement question de tels quotas et ceux-ci ont pu être de nature d'autant plus diverse :

- culturels, par ex. : « pas plus d'un groupe de musique d'Amérique latine » ou « d'Europe de l'Est ».
- stylistiques : « au moins un lauréat venant des musiques populaires de danses », « pas plus d'un groupe de jazz » etc.
- Féminin / masculin : pas que des groupes composés seulement d'hommes
- Part des migrants : pas que des groupes « purement allemands » et si possible des groupes représentant les communautés immigrées les plus importantes
- régionaux : lauréats de différentes régions d'Allemagne, au moins « un groupe de l'Est » etc.

- *le problème des « objectifs » de la compétition Creole* : les jurés se sont à plusieurs reprises demandé ce que les organisateurs voulaient « montrer » avec cette manifestation. Selon la réponse que donnaient les organisateurs locaux et/ou les énoncés considérés à tel ou tel moment par les jurés, ils en ont tiré des conclusions qui ont eu un impact divers sur leurs appréciations : certains ont vu dans Creole pour « une compétition pour les jeunes générations » ; d'autres un tremplin pour des musiques « innovantes » ; d'autres une entreprise de sauvegarde des musiques traditionnelles » (*Creole Bericht*, p. 60). Quant au jury de la finale, il s'est fixé pour objectif de déterminer « de quelle musique l'Allemagne a besoin » (Leo Vervelde). L'objectif de Creole devrait donc être – avons-nous pensé à cette époque avec Martin Greve – « clarifié » :

Pour rendre les évaluations moins labiles tout comme pour le travail de communication, il serait préférable de clarifier les objectifs de la manifestation (p. 70)

Mais comme je le souligne dans mon mail à Andreas Freudenberg, clarifier cet objectif ne fournit pas pour autant un critère d'évaluation stable. Même si l'on définit le concept Creole de manière plus précise (par exemple, comme le suggère notre rapport : comme un mélange *innovant*), il ne peut constituer un facteur d'appréciation stable. L'innovation se mesure en fonction de paramètres variables et le concept de créolisation se fonde plus largement sur une ambiguïté ontologique : on en use tantôt comme d'un terme factuel, tantôt comme une valeur. D'un côté il est censé décrire un état général du monde aujourd'hui, d'un autre il s'applique parfois de manière plus plausible à certains objets plutôt qu'à d'autres : à des groupes métissés « actuels » qui mettent en avant une fusion de différents styles ou cultures distants. Le fait de prendre en compte un « facteur Creole » – comme l'ont fait des étudiants de la *Musikhochschule* de Cologne pour évaluer les groupes – ne fournit donc pas une base objective d'appréciation et conduit en pratique à réintégrer des critères de définition du genre

Weltmusik – notamment cette distinction que l'on voulait pourtant voir disparaître entre musiques d'ailleurs et musiques « autochtones »⁶⁵¹.

Je ne m'étends pas ici sur ces critiques qui pointent en fait un problème plus général tenant à la nature du jugement esthétique : en portant des jugements sur des objets de musique, nous avons bien souvent l'air d'attribuer des *prédicats* alors que nous ne faisons toujours que témoigner d'une *relation* plus ou moins heureuse, intéressée ou satisfaite que nous entretenons avec ces objets⁶⁵². Je me centrerai ici surtout sur les propositions que nous avons formulées (avec Martin Greve et d'autres experts impliqués dans l'évaluation externe des compétitions Creole), dont certaines m'apparaissent aujourd'hui naïves (comme celle de fournir à chaque juré un rapport des expériences des jurys précédents) d'autres difficilement défendables : notamment celles qui concernent ce que nous avons identifié comme un problème imputable à la catégorie « *Weltmusik* ». Dans le rapport que nous avons soumis aux organisateurs de la compétition Creole, deux sections étaient réservées à ce problème : l'une composée d'une liste de citations des jurés et spectateurs de la finale sur leur conception de la « *Weltmusik* » (cf. **annexe 8.2**), l'autre formulant entre autres la « recommandation » suivante (Bachir/Greve/Rappe 2007, p. 70) :

Etant donnée l'incertitude et l'insatisfaction générale, mais aussi par égard pour les participants, nous suggérons de supprimer le terme « *Weltmusik* » de la compétition (titre, annonce, textes de présentation).

Comme autre formule de description pour la compétition 2008, les propositions suivantes ont été faites lors du séminaire :

- Prix pour une musique innovante, expérimentale, interculturelle
- Prix pour une musique interculturelle
- Prix pour des sons nomades d'Allemagne
- Prix pour une musique innovante au temps de la globalisation

Aucune de ces propositions n'a cependant pu convaincre tous les étudiants.

⁶⁵¹ Le groupe des étudiants qui était chargé de l'évaluation a pris en compte un « facteur Creole » outre les cinq critères officiels des jurés : au détriment de certains candidats comme Hiss (groupe de chanson allemande) ou Niniwe (formation *a capella*), qui ont obtenu une note de 4,25 sur 10 pour ce critère alors que toutes les autres notes étaient comprises entre 8 et 10. Dans le rapport, les étudiants justifient ainsi ce jugement : « Niniwe a chanté des compositions de jazz *a capella* assez typiques, avec quelques tournures propres à la musique de la Renaissance. Nous nous sommes posé la question : est-ce de la *Weltmusik* ? ». Ils ont donc ici considéré le « facteur *creole* » comme équivalent à celui de l'appartenance au genre *Weltmusik* alors qu'en introduction, ils définissent ce critère comme une évaluation de « la réussite du mélange ».

⁶⁵² « Il s'agit de ce que Genette puis Jean-Marie Schaeffer ont identifié comme « l'illusion esthétique » : « L'illusion esthétique, c'est l'objectivation de cette valeur elle-même [...] qui présente l'effet (la valeur) comme une propriété de l'objet, et, de ce fait, l'appréciation subjective comme une 'évaluation' objective » (Genette 1995, cité d'après Schaeffer 2000).

On se souvient que la proposition de supprimer le sous-titre a été votée à l'unanimité par les étudiants et professeurs de la *Musikhochschule* de Cologne. J'étais à cette séance, j'ai aussi voté pour. Mais au moment de la réunion de bilan, je me suis déditée en répondant à Andreas Freudenberg que je n'en étais « pas sûre ». C'est qu'à ce moment, il m'a semblé que cette option était finalement peu convaincante, d'une part parce que nous n'avions pas de proposition plus adéquate. D'autre part, il ne m'apparaissait plus aussi certain que le changement d'intitulé puisse changer quelque chose à la variabilité des critères d'appréciation. Faudrait-il alors, comme je le proposais dans mon exposé prononcé lors de la même réunion de bilan, faire appel à des jurés extérieurs au milieu de la *Weltmusik* : spécialistes de « pop », de « musique classique » ou de *Volksmusik* ? Là encore, je n'en suis aujourd'hui plus si sûre : tout d'abord, il est faux de dire (comme je le supposais à ce moment) que des spécialistes de ces genres aient été absents des jurys des compétitions Creole. Il y avait, parmi les chercheurs impliqués dans les jurys, des personnes qui n'étaient pas ethnomusicologues mais spécialistes de *Popular Music* (Michael Rappe à Dortmund, Nico Thom à Leipzig). De manière plus générale, tous les jurys étaient composés de spécialistes de différents styles musicaux (le *hip hop* pour Tobias Maier, les musiques traditionnelles pour Chérif Khaznadar, le *folk* pour Ulrich Doberenz etc.), cette diversité étant ordinaire dans le monde de la *Weltmusik*. Enfin, il n'est pas certain – comme je le supposais alors – qu'en invitant des personnes extérieures au champ de la *Weltmusik*, on évite les controverses qui traversent ce secteur: celles-ci n'étant en effet pas propres au petit monde de la *Weltmusik* mais reposant sur un socle de polarités structurant notre appréhension de la musique et de l'art.

Il y a aussi cette recommandation que nous faisons dans nos divers rapports aux organisateurs de « clarifier le concept de Creole » qui me semble aujourd'hui non seulement floue (que faut-il clarifier exactement : la définition du concept ? le champ des musiques visées ? les objectifs ? et que signifie « clarifier » ?) mais aussi difficilement tenable sur le plan pratique. Même une fois clarifié le concept de créolisation, on n'a pas pour autant défini un critère objectif d'appréciation. Le fait de mettre en avant un objectif plutôt qu'un autre, quel qu'il soit – le succès économique de la « branche » *Weltmusik*, l'intégration des étrangers ou la volonté de montrer des métissages – ne fournit jamais un critère d'évaluation incontestable. De même, la proposition d'exclure les musiciens de « pures traditions », outre qu'elle réintègre une forme de purisme problématique⁶⁵³ conduirait aussi à exclure une part

⁶⁵³ Cf. par exemple, le cas de Daud Khan (infra, Creole Rhénanie-Westphalie 2008), qui s'inscrit dans une tradition de musique savante n'existant plus en Afghanistan et qui réinvente cette tradition en se fondant sur des

importante du champ de la *Weltmusik* sur le plan des attentes des spectateurs : un festival de *Weltmusik* sans musiques traditionnelles, ce n'est (pour beaucoup de personnes) plus un festival de *Weltmusik*. De manière plus générale, les ambiguïtés multiples constitutives de la manifestation Creole participent de son succès : si l'on simplifie ou clarifie le « message », la mobilisation est moins efficace – aussi bien sur le plan interne de l'organisation (la solidarité se défait, des personnes sont exclues) que sur celui des partenaires, des candidats et des publics (qui viendront moins nombreux). C'est sur un autre plan que s'effectue cette stabilisation des significations que nous désignons par le terme d'institutionnalisation : non par le biais de clarifications conceptuelles mais par l'établissement dans la durée de verdicts, de cadres, de procédures qui fournissent pour les sessions suivantes un ensemble de repères pour agir.

De manière plus générale, le problème que soulèvent ces différentes critiques est de déterminer le point de vue dont elles émanent. Critiquant le travail des jurés des différentes sessions Creole, nous nous posons tous – y compris ceux qui ont effectivement fait partie de jurys – comme des observateurs externes mus par un idéal de neutralité. Nous faisons comme si les jurés devaient s'en tenir à des critères constants et à un point de vue neutre alors que cet idéal ne correspond pas à la réalité du monde de la musique : qui est traversé par des controverses et des batailles qui ont contribué à faire émerger des genres distincts et, au sein de ces genres, des « clans » et des visions contradictoires au nom desquels certains individus peuvent avoir de bonnes raisons de s'opposer. La flexibilité des critères que nous considérons comme anormale dans le cadre d'une compétition constitue en fait un aspect très ordinaire de ce monde de la *Weltmusik* dans lequel on valorise l'éclectisme et où la notion même de « genre » musical fait l'objet de commentaires plutôt ironiques⁶⁵⁴. C'est qu'il va assez généralement de soi, pour les acteurs de ce milieu, que l'on ne peut pas apprécier toutes les occurrences de musique selon les mêmes critères⁶⁵⁵. Cela ne veut bien sûr pas dire que la variabilité des critères soit toujours normale : parmi les arguments que nous avons relevés comme criticables, il y en a qui sont de fait trop labiles ou peuvent faire l'objet d'usages

emprunts à d'autres traditions peut lui aussi être considéré comme « créole », bien qu'il ne nous soit pas apparu comme tel lors du festival.

⁶⁵⁴ L'important, sur le plan des valeurs partagées, n'est pas de fixer des normes mais d'accueillir « toute musique qui ne soit pas établie ou commerciale ». C'est pour cette raison que la catégorie de *Weltmusik* fait l'objet de dénis quotidiens : ce n'est qu'une catégorie de marketing, un label etc. Cf. chap. 4.

⁶⁵⁵ Ce qui n'a d'ailleurs jamais empêché les acteurs du réseau international, du monde « folk » ou de l'*Interkultur* de créer des cadres d'appréciation (World Music charts, Womex, Ruth, Musica Vitale etc.) mais les a le plus souvent conduits à distinguer entre différents prix – Deutsche Ruth / Global Ruth / Ehrenpreis etc. (cf. infra sur l'économie des prix)

irrémédiables (par exemple l'argument de l'appartenance au genre *Weltmusik* ou celui de la représentativité). Mais sur le plan théorique, il n'est pas adéquat de poser « le problème des jurys » comme celui de la variabilité des jugements auquel on remédierait en excluant des arguments jugés « irrationnels » et en restreignant le nombre de critères pris en compte. En réalité, ces critères officiels auxquels les jurés devraient (selon les organisateurs et les experts) théoriquement se restreindre dans leur appréciation (qualité des compositions, variété du répertoire, performance etc.) ne sont eux aussi pas exempts de problèmes : ils peuvent conduire, pour ceux qui s'y tiennent de manière trop étroite, à reproduire une vision très ethnocentrée de « la musique » – celle que critiquait Bernard Mayo au lendemain de la compétition berlinoise : « La musique ne doit pas forcément être conforme à des critères établis ! » (cf. *supra*, chap. 1).

En somme, nous posons le problème de manière beaucoup trop générale et par là, nous nous trompons en fait de problème. La variabilité des jugements n'est pas un problème en soi, observable indépendamment des situations dans lesquels se fabriquent des verdicts mais elle constitue une composante ordinaire et normale des délibérations dans la mesure où les objets pris en compte diffèrent entre eux et dans la mesure où les jugements énoncés par les jurés documentent aussi toujours les relations qu'ils entretiennent à ces divers objets. Cette composante nécessaire peut donner lieu à des délibérations plus ou moins abouties, à des verdicts plus ou moins valables et à des justifications plus ou moins défendables. Le problème n'est donc pas de réduire la variabilité des critères de jugement mais de déterminer ce qui fait que certains jurys fonctionnent mieux que d'autres. Il y a des jurys où, comme dit Birgit Ellinghaus, « l'alchimie prend », d'autres où elle ne prend pas vraiment. Et sur ce point, je dois donc encore introduire quelques différenciations.

Retour sur le jury de Berlin : des langages inconciliables ?

En tant que modérateur, j'ai connu des constellations de jurys extrêmement contrastées sur le plan des motivations politiques, des jurys qui étaient tellement empêtrés dans des controverses qu'ils ne parvenaient pas à arrêter une décision commune. J'ai vécu d'autres jurys dans lesquels les membres se sont complétés à merveille et ont vraiment travaillé ensemble. On est confronté à toutes ces dimensions humaines lorsque l'on organise une compétition.

Andreas Freudenberg (*Folker Gespräch*, mai 2009, Berlin)

Le premier jury que j'ai observé, lors de la session régionale Creole Berlin et Brandebourg 2006⁶⁵⁶ est un jury qui, de l'avis de plusieurs personnes⁶⁵⁷, n'a pas bien fonctionné. C'est sur la base de cette observation que j'ai d'ailleurs formulé mes premières critiques, relevant certains arguments problématiques mobilisés par les membres de ce jury (cf. **annexe 1.5**). Mais au-delà de ces problèmes d'ordre argumentatif, ce jury était aussi le lieu d'un problème plus général de communication que j'ai noté de la manière suivante dans mon carnet de terrain : « ils ne parlent pas tous la même langue, ni les mêmes langages ». Pour la « langue », c'est assez clair : avant mon arrivée, ils parlaient en anglais (soit dans une langue non native pour aucun des membres du jury) en traduisant en allemand pour celui qui comprenait moins bien cette langue (Ulrich Doberenz). Une fois que je suis entrée dans le jury et que j'ai pu faire office de traductrice pour Chérif Khaznadar, ils se sont mis à parler dans leur langue locale, l'allemand (langue native pour trois des jurés, langue seconde pour Etta Scollo). Pour les différences de « langage », leur nature est moins claire – tant cette image peut autoriser des explications finalement assez floues sur un plan épistémologique⁶⁵⁸. En parlant de langages inconciliables, je songeais à ce moment surtout à l'opposition entre Chérif Khaznadar, partisan bien connu des musiques traditionnelles et Tobias Maier, qui était à cette époque rédacteur en chef de Radio Multikulti et que Martin Greve m'avait présenté comme un « fan de hip hop » : de ces deux réputations, il avait déduit, avant même que les délibérations ne commencent, qu'ils auraient du mal à « s'entendre »⁶⁵⁹. Et j'ai donc pensé, au moment des délibérations, qu'ils ne pouvaient de fait pas vraiment s'entendre comme s'il y avait ici une forme de fatalité alors qu'en réalité, les choses auraient très bien pu se passer autrement. Ce n'est pas le seul jury, loin de là, dans lequel il y ait eu une forte opposition sur le plan des goûts ou des valeurs défendues par les jurés.⁶⁶⁰ Mais dans le cadre des

⁶⁵⁶ Voir le récit de cette observation au chapitre 1. Ce jury était composé d'Etta Scollo (musicienne, présidente du jury), Chérif Khaznadar (Festival de l'Imaginaire, Maison des Cultures du Monde de Paris), Hanni Bode (RBB Kultur Berlin), Tobias Maier (Radio Multikulti), Ulrich Doberenz (TFF Rudolstadt, Creole Mitteldeutschland).

⁶⁵⁷ Andreas Freudenberg et moi, qui étions seuls témoins externes, ainsi que deux autres membres du jury avec lesquels je me suis entretenue par la suite : Chérif Khaznadar et Etta Scollo.

⁶⁵⁸ Descombes Vincent, « La confusion des langues », *Enquête*, n° 6, 1998, p. 35-54. Dans cet article, Descombes critique une forme de *doxa* anthropologique qui consiste à interpréter les faits sociaux comme des textes, en centrant son attention sur l'essai de C. Geertz sur la description dense (*op.cit.*) : « Geertz [...] procède à une *sémiotisation* de l'ensemble de l'incident qu'il a rapporté sur son carnet de terrain. Chaque groupe tient un discours dans sa langue, dans lequel il affirme la validité de son point de vue : [...] Selon Geertz, l'ensemble constitue un « discours social » en plusieurs langues. Pourtant, puisque règne la confusion des langues, on parlerait plus justement d'un brouhaha que d'un discours. En réalité, cet incident illustre bien plutôt l'absence d'un « discours social » commun à tous les protagonistes. Persister à parler de « discours social » dans une telle situation, c'est laisser entendre qu'il en est en réalité toujours ainsi, que lorsque les gens se parlent dans la même langue, en réalité tout se passe comme s'ils se parlaient dans des langues différentes ».

⁶⁵⁹ Voir mes notes de terrain prises à l'issue de la rencontre avec Martin Greve, la veille du festival (chap. 1)

⁶⁶⁰ A Hanovre par exemple, le cas de Benjie a soulevé une forte opposition : Pour Luis Borda, musicien argentin, il n'était pas question de choisir un groupe à succès comme Benjie (« C'est une question d'éthique, disait-il : il

délibérations de ce jury (du moins de ce que j'ai pu en observer : à partir de la fin du second soir), cette opposition a ceci de particulier qu'elle est restée largement implicite. Ces deux personnalités qui ont pesé de manière importante dans les décisions – ce d'autant plus que les trois autres jurés étaient plus mesurés dans leur jugement – et dont il semblait aller de soi pour tous qu'elles ne pouvaient pas vraiment « s'entendre » ne *parlaient pas entre elles* de telle sorte qu'il est difficile de dire sur quoi elles s'opposaient. Sur ce point, les interprétations divergent : pour ceux qui en restent à des présupposés sur la base des réputations établies, il s'agissait d'une nouvelle forme de ce vieux débat opposant les « traditionnalistes » et les « modernes ». Pour Chérif Khaznadar, il s'agit plutôt d'une opposition entre une logique de reconnaissance des communautés (« témoigner de la présence d'identités culturelles différentes ») et un enjeu de commercialisation découlant de la dimension fédérale de la compétition :

Le critère final est apparu : c'était d'entrer dans une compétition nationale où il y aurait des groupes qui auraient une chance de trouver un débouché de disque, de commercialisation. Donc on est en plein dans la world music, dans le marché...

Mais dans la suite du même entretien, il évoque en d'autres termes une opposition qui est apparue progressivement entre les « Allemands » et les étrangers (lui et Etta Scollo) du jury :

Cela a évolué dans le sens où les deux « étrangers », entre guillemets, qui étaient là, Etta Scollo et moi, nous étions sur une position sur laquelle pouvaient nous rejoindre deux autres membres du jury. Mais ceux-ci se sont ralliés à la position... allemande, qui allait dans le sens de ce concours final. Notamment cette dame de l'ex-Allemagne de l'Est qui a changé de position à la fin, et qui s'est finalement ralliée aux autres.

Il n'empêche qu'au moment des délibérations, aucune de ces oppositions (tradition / modernité, reconnaissance des identités / marché, allemand / étranger) n'a été énoncée comme telle. De l'extérieur, ce débat qui mettait en présence des personnalités aux prises de position opposées s'apparentait plutôt à une discussion très cordiale dans laquelle personne n'a jamais haussé le ton et où il ne semblait pas y avoir matière à débat. Ou lorsqu'un désaccord surgissait, sa résolution était reportée (« on résoudra cela à la fin ») : jusqu'à la discussion finale où les jurés se sont retrouvés dans la nécessité de choisir trois lauréats parmi les huit qu'ils avaient retenus comme plausibles. Il y avait un groupe qui faisait plus ou moins

ya déjà trop de groupes de ce genre, c'est trop facile pour eux ») alors qu'Anette Heit pensait qu'il satisfaisait bien aux critères de qualité et pouvait en outre toucher un public large. Voir sur ce cas le chapitre 2.

consensus (Balagan). Tous les autres suscitaient des réserves de divers ordres⁶⁶¹. Dans l'impossibilité de trouver un consensus et dans l'urgence de devoir livrer une décision – il était trois heures du matin, les musiciens et spectateurs attendaient dans la salle et Anette Heit était déjà venue trois fois aux nouvelles – les jurés sont revenus sur des candidats précédemment exclus dont l'un s'est tout à coup retrouvé en position de lauréat plausible (selon leur avocat : « ils ont certes fait un mauvais concert mais d'habitude ils sont bons » et ils « représentent bien la ville de Berlin ») puis a finalement été choisi par vote à 2 contre 3 : deux personnes pour, deux personnes contre et la dernière, indécise, qui s'est finalement prononcée pour. Comme cette décision équivalait implicitement à une victoire du camp opposé, Chérif Khaznadar a alors insisté pour que le troisième gagnant soit un groupe dont il avait apprécié la prestation, ce que les autres jurés ont accepté notamment parce que ce choix permettait de représenter « un autre aspect de la *Weltmusik* : le secteur de la musique savante ». Au final, ces délibérations ont donc débouché sur un verdict qui apparaissait comme globalement équilibré (parce qu'il représentait trois genres et trois aires culturelles différents) mais qui reposait sur un arrangement bancal : des trois groupes retenus, l'un faisait l'objet d'un net désaccord, un autre d'un consensus mou qui s'est assez vite défait⁶⁶². La présidente du jury, Etta Scollo qui était restée assez discrète pendant toutes les délibérations s'est trouvée tellement mal à l'aise qu'elle a refusé de monter sur scène pour annoncer ce verdict. Du côté des spectateurs, le verdict a suscité la surprise – y compris parmi les musiciens gagnants – et des critiques :

- « Très surprenant ! » (a dit Martin Greve juste après l'énoncé des verdicts)
- Nous on était partis perdants. Quand on a entendu notre nom, on s'est dit : « pas possible ! » (Miloud Messabih, Nomad Sound System)
- « Je n'ai pas vu le concert de Nomad Sound System mais je ne suis pas du tout convaincu par la justification du jury ! Qu'est-ce que cela veut dire, un groupe 'multiculturel' ? » (Holger, ... e la luna ?)
- « Je ne suis pas d'accord ! » (ai-je noté dans mon carnet de terrain)
- Bien sûr que je suis d'accord avec le verdict puisque nous avons gagné! Mais un ami journaliste m'a dit qu'il trouvait scandaleux que Jacaranda gagne un prix, pas à cause de leur musique mais parce qu'ils gagnent tous déjà bien leur vie dans un orchestre symphonique, à la

⁶⁶¹ L'un a été exclu au prétexte qu'« il relève plutôt de la chanson », un autre parce que ce n'est « pas vraiment un groupe » (« ils sont très nombreux » et l'ensemble manque de « cohésion »), un autre parce qu'il n'apparaît pas vraiment comme « représentatif de l'Allemagne », un autre encore parce que « ce n'est pas vraiment original, on le connaît depuis 15 ans ». Comme personne ne critiquait ces arguments, le nombre des candidats précédemment sélectionnés s'est ainsi trouvé réduit à zéro.

⁶⁶² Deux mois, plus tard, Chérif Khaznadar a changé d'avis sur ce groupe : « ce qui n'est pas tout à fait juste dans le concours, c'est que l'on juge les musiciens sur un quart d'heure. Un des groupes qui a eu le prix m'a envoyé par la suite son CD. Si je l'avais écouté avant, jamais je n'aurais voté pour ce groupe » (novembre 2006).

différence des musiciens de Berlin qui vivent dans la pauvreté. (DJ Shazam, Nomad Sound System, réponse au sondage effectué après la compétition)

– La décision des jurys n'était selon moi pas juste. Deux des groupes n'auraient pas dû gagner : aucun show, des musiciens faibles, une prestation non professionnelle. Selon moi il y avait, sur les 25 groupes, au moins 15 qui auraient mérité de gagner mais ceux-ci n'ont pas été choisis. Soit le jury s'est laissé influencer par les réactions du public, soit il n'était pas qualifié. (Jotham, Mi Solar, réponse au sondage)

Entendons-nous: il y a *toujours* des critiques. Toutes les sessions de la compétition Creole ont suscité des rancœurs et des soupçons divers. Mais dans ce cas précis, les critiques étaient particulièrement fortes – y compris du côté des membres du *Trägerkreis* – et elles mettaient plus directement en cause la compétence des jurés. A Hanovre où le jury a, de l'avis des deux seuls témoins extérieurs⁶⁶³, bien fonctionné – parce qu'il y a eu un débat au cours duquel les oppositions ont été davantage explicitées – le verdict final était plus consensuel. Les trois gagnants (Trillke Trio, Iki Dünya, Indigo) apparaissaient tous trois comme des lauréats plausibles : Indigo pour sa combinaison réussie entre « la tradition du raga, l'électronique le jazz », « créant un son varié et faisant tomber toutes les frontières » (selon les justifications du jury, cf. **annexe 2.2.3**), le trio Iki Dünya pour la « voix magique » de la chanteuse Sophie Wachendorff et « la densité » d'une « atmosphère orientale », le Trillke Trio pour son « ouverture d'esprit », le choix d'instruments acoustiques (*handgemachte Musik*) et sa capacité à faire danser les spectateurs (*ibid.*). Même si certains spectateurs auraient voulu voir gagner d'autres ensembles (notamment Ayassa), ils étaient en général en mesure de comprendre ce verdict en vertu d'un ensemble de valeurs relativement partagées – celles-là même qui faisaient dire à Benjie que le verdict était trop « conventionnel » – et parce qu'il apparaissait comme équilibré : distinguant des groupes de différents répertoires (Inde, Turquie, Europe de l'Est) et de différents styles.

Dans ces cas là, les critiques ne portent pas sur les compétences des jurys mais elles se bornent à contester le principe de compétition ou à mettre en doute la possibilité de comparer des performances aussi diverses. Le journaliste Birger Gesthuisen, qui a rédigé un reportage détaillé sur la finale de la compétition Creole Rhénanie-Westphalie pour le journal *Folker*, émet cette réserve à la fin de son article [cf. **annexe 2.7.3**] :

Il subsiste tout de même un point d'interrogation : comment puis-je comparer une samba chantée et jouée de manière convaincante avec une pièce de chant diphonique ou un morceau

⁶⁶³ Selon les dires de Christoph Sure, organisateur (qui était présent à certains moments des délibérations) et selon mes notes de terrain (cf. *supra*, chap.2).

tzigane de Hongrie chantés et joués de manière aussi convaincante ? Même si les prix *creole* sont attribués à trois lauréats sans hiérarchie, cela ne change rien à ce problème d'évaluation. Un problème dont était aussi conscient Ben Mandelson, membre du jury : « Je n'aime pas beaucoup les compétitions parce que la musique n'est en réalité pas un enjeu de compétition. C'est l'œuvre d'une communauté. Une telle compétition pose donc beaucoup de problèmes mais en définitive, il s'agit surtout d'encourager la scène ». L'ambiance détendue en coulisse lui a donné raison. Beaucoup de groupes ont en effet apprécié l'atmosphère de solidarité et la familiarité entre les musiciens. Au-delà des formats, la compétition a été prise pour ce qu'elle est : un jeu qui, quoique fondé sur des règles définies, peu conduire à des résultats surprenants. La plupart des organisateurs présents avaient d'autres favoris que ceux des jurés. L'ensemble polonais *disguise*, dont on a récemment vu un concert sur WDR3, n'a même pas passé la phase de pré-sélection. Et beaucoup d'autres qui ont été exclus lors de l'une ou l'autre des sessions régionales n'auraient certainement pas démerité en finale. Il y a donc beaucoup de jeu (*es gibt also noch eine Menge Luft*). Mais les participants ont résolu de ne pas prendre trop au sérieux cette compétition, ce en quoi ils ont prouvé leur professionnalisme. (Folker 04/07, p. 20)

Sa collègue Suzanne Cords écrit, dans le même numéro du *Folker*, un article présentant les trois groupes lauréats qu'elle intitule « *Äpfel oder Birnen – die Qual der Wahl* » (Folker 04/07, p. 21-22) – deux proverbes illustrant la difficulté à comparer des objets de différentes espèces : ce que l'on appelle en français « l'embarras du choix » (et en allemand : « la torture du choix »). Elle cite la déclaration de Leo Vervelde (président du jury) au moment de la remise des prix :

Je peux vous dire que cela a été un travail vraiment difficile. Nous avons dû non seulement comparer des poires avec des pommes mais aussi des légumes avec de la viande....

Cette fois-ci, l'argument est d'ordre ontologique. La variabilité des critères n'est pas imputée à une forme d'arbitraire subjectif mais à l'hétérogénéité objective des performances soumises à l'appréciation des jurés. Ce n'est pas le jugement des jurés qui est remis en question mais le principe même de la compétition – qui ne constitue heureusement pas le seul aspect de la manifestation Creole, ainsi que le souligne Birger Gesthuisen.

La variété des candidats, qui conduit dès le départ les jurés à prendre en compte une variété de critères pour composer un bon programme de festival, tend cependant progressivement à se réduire au fil des étapes de sélection. Plus l'on va vers les finales, plus l'incertitude sur les verdicts diminue. Les performances musicales seraient-elles devenues plus comparables ?

La finale ou la réduction des incertitudes

Les jurés de la compétition fédérale Creole 2007 venaient tous d'ailleurs que d'Allemagne : des Pays-Bas pour Leo Vervelde (directeur de la World Music Academy CODARTS à Rotterdam), du Royaume-Uni pour Ben Mandelson (musicien et producteur), de France pour François Bensignor (journaliste), de Russie pour Alexander Cherapukhin, du Zimbabwe pour Chiwoniso Maraire (cf. biographies en **annexe 7.2.1**). Je n'ai pu assister à leurs délibérations et me fonde ici sur les entretiens réalisés au moment de la compétition (cf. **annexes 7.2.2 à 7.2.6**)⁶⁶⁴. Dans lesquels ils expliquent notamment qu'ils ont été amenés à interpréter les critères officiels d'une certaine manière et à prendre en compte d'autres :

Leo Vervelde – ... comment ils utilisent les 20 minutes. Il y a des groupes qui ont réfléchi à un concept pour ces vingt minutes. D'autres où un technicien a dû intervenir pour dire : « Vous avez dépassé votre temps ! » C'est un critère qui peut entrer en ligne de compte. Y a-t-il une ligne dramatique dans le programme ? [...]

Il y a certains groupes dans lesquels on ne voit que les individus. Ou alors il y a une personne qui est au centre et tous les autres ne sont là que pour le décor. [...]

Il y a aussi l'aspect manuel (*Handwerk*). Mais qu'est-ce que la virtuosité, voilà la question. Pour moi, une personne peut être très virtuose même en ne jouant que deux notes [...] l'intensité fait aussi partie de la virtuosité. Ce n'est pas seulement le nombre de notes que l'on joue [...]

Ben Mandelson – La virtuosité n'est pas vraiment importante, l'expressivité l'est beaucoup plus. Il y a beaucoup de musiciens qui ont de bonnes idées et dont la technique n'est pas assez bonne pour les exprimer. D'autres musiciens ont une très bonne technique et donnent trop d'informations. Il faut ajuster l'un à l'autre. Pour certaines sortes de musique, comme le jazz ou la musique classique, il faut nécessairement un certain niveau de technique pour ne serait-ce que jouer cette musique. [...]

Je fais attention aux aspects suivants : est-ce que les musiciens sont professionnels sur scène, comment interagissent-ils avec le public [...] Pour moi, la communication est très importante. S'ils ne peuvent pas communiquer, alors ils ne peuvent pas raconter une histoire ni transmettre un message.

Alexander Cherapukhin – Je m'imagine comment un public à différents endroits du monde réagirait à cette musique.

Chiwoniso Maraire – Nous partons d'aspects très pratiques : la performance, la créativité, la complexité de la musique, la communication des musiciens entre eux et avec le public, la manière dont ils se présentent. C'est notre point de départ puis nous allons plus loin, en remarquant par exemple que certains styles ne sont pas représentés...

⁶⁶⁴ Entretiens réalisés avec deux étudiants de la *Musikhochschule*, en allemand (pour celui de Leo Vervelde) et en anglais (pour les autres).

Tous soulignent la part de subjectivité de leur appréciation. Pour évaluer les musiques qu'ils entendent, ils se fondent en premier lieu sur les « émotions » ressenties pendant les concerts, sur leur « goût » (soit sur une disposition à apprécier qu'ils ont construite sur la base de leur expérience) et cherchent ensuite à objectiver cet effet de la musique par des « arguments », des « analyses » et une « discussion » collective :

Chiwoniso Maraire – Nous sommes cinq jurés et chacun de nous a une opinion différente...

Alexander Cherapukhin – Ce à quoi je fais attention, c'est surtout à ma réaction émotionnelle personnelle : est-ce que cela m'émeut ou non, est-ce que cela peut m'enthousiasmer ou non. Je ne peux pas attribuer des points, je ne peux pas quantifier.

François Bensignor – Pendant les concerts, je me concentre sur ce qui se passe sur scène et prends quelques notes. Je suis toujours très subjectif à ce moment et ensuite, en parlant avec les collègues, je peux être plus objectif, analyser ce qui s'est passé.

Ben Mandelson – Je crois que chaque membre du jury est toujours influencé par son goût musical. Sinon ils n'en seraient pas arrivés à ce point dans leur métier. C'est un choix de vie, on ne peut pas l'éviter. En tant que professionnel, on est en mesure de dire : « c'est la meilleure musique dans cette catégorie », ou « c'est une musique bien faite », ou « les musiciens sont à l'aise, ils utilisent bien la scène ». Nous pouvons aussi dire : ce n'est pas ce que j'aime, mais ils le font bien. C'est une question de goût. Mais nous devons ensuite discuter et expliquer pourquoi nous aimons ceci ou cela, et c'est là qu'entre en jeu un savoir de spécialistes [...] Dans mon travail sur des festivals, j'ai fait l'expérience que la musique ne me plaît pas toujours mais que je peux tout de même décider qu'elle est bien faite et qu'elle est bien fait dans son genre. C'est toujours un mélange des deux : d'objectivité et de subjectivité.

Ils évoquent aussi certaines questions qui se posent plus spécifiquement dans le cadre d'une finale nationale. Autant la question de l'appartenance au genre *Weltmusik* n'apparaît plus ici comme pertinente (« nous avons décidé d'accepter que tout ici est de la *Weltmusik* », Ben Mandelson⁶⁶⁵), autant l'enjeu « allemand » ressort ici plus nettement, du fait du caractère fédéral de la compétition et de l'origine étrangère des jurés :

Alexander Cherapukhin – Je m'imagine comment un public à différents endroits du monde réagirait à cette musique: comment tel groupe apparaîtrait à un festival à Moscou, Rio ou Londres. Du fait que les organisateurs ont invité seulement des jurés étrangers, il nous incombe de définir quels groupes pourront réussir sur le marché international.

Leo Vervelde – Parfois, c'est vraiment tendu dans le jury (*manchmal wird es hart*) Nous devons tous oublier notre propre *background* et essayer de nous représenter ce qui est important pour l'Allemagne et pour l'avenir de l'Allemagne [...] Nous sommes très conscients de cette

⁶⁶⁵ Il faut dire que c'est plus facile à faire au moment des finales que pour les pré-sélections : puisque le tri a déjà été effectué par les jurys antérieurs et que l'éventail des possibles s'est restreint de telle sorte que les candidats les moins plausibles ont été éliminés aux étapes antérieures.

responsabilité: nous allons donner un signal pour le prochain Creole. Je suis certain que notre décision va être analysée jusqu'au moindre point et la moindre virgule – c'est logique, je ferais de même.

Ben Mandelson – Aucun des jurés n'est d'Allemagne, c'est pour chacun d'entre nous une situation différente, que chacun perçoit de son point de vue. Nous essayons de percevoir comment ces musiques fonctionnent en Allemagne, dans quel contexte. Un groupe peut être tout à fait « normal » en Afrique du Sud mais en Allemagne constituer quelque chose de particulier. C'est une situation compliquée mais d'un autre côté, c'est très courageux de choisir cinq jurés de cinq pays différents [...], en France, on ne verrait jamais une compétition sans des jurés français, ce serait absolument impossible. [...] Nous devons prendre en compte la situation en Allemagne. C'est peut-être bien qu'il n'y ait pas d'Allemand dans le jury parce que c'est de la « world music » et qu'il est toujours bon d'avoir quelqu'un d'extérieur dans des jurys.

La question qui se pose pour les jurés n'est pas seulement celle de leurs préférences personnelles mais aussi de ce que peut être aujourd'hui une musique du monde faite en Allemagne. C'est ce qui les conduit à prendre par exemple en compte des critères ressortant à l'aspect des musiciens sur scène : le groupe Hiss, par exemple, qui connaît un grand succès en Allemagne mais dont l'aspect (cinq hommes habillés en « *cow boy* », maniant les codes du machisme) et la langue (ils chantent en allemand) apparaît comme un lauréat moins plausible à cause des malentendus possibles qu'il générerait pour des spectateurs non allemands ou germanophones. François Bensignor, juré originaire de France avec qui je discute le lendemain du concert de ce groupe, sent bien qu'il y a « ici quelque chose que ne peuvent comprendre que les Allemands » mais il se sent aussi obligé de tenir compte du fait que ce « groupe ne donnera pas une bonne image de l'Allemagne ». Là encore, ce critère qui apparaît injuste au regard d'un idéal de neutralité requérant de s'en tenir à des critères « musicaux », peut en fait se comprendre en vertu des codes de présentation qui ont cours dans le marché de la *world music* : où il importe de donner une image « politiquement correcte » des cultures locales – pas question, par exemple, de promouvoir un genre dont les Allemands ont honte comme la *Volksmusik* (Mendevil 2005), sauf sous des formes domestiquées (sans paroles ou combinées à des répertoires étrangers ou à des styles réputés actuels). L'expertise des jurés consiste ainsi en une capacité à varier les critères d'appréciation et à prendre en compte les règles gouvernant ce qui est « admis » dans le cadre d'un festival de *world music*, et ce qui peut circuler dans le monde. Cela ne rend pas leur verdict plus variable que s'ils s'étaient tenus à un nombre limité de critères, mais c'est au contraire ce qui leur permet de produire un verdict plus *plausible* au regard de critères pluriels (exigence de qualité, conventions du genre *world music*, intentions des organisateurs de Creole, contexte social et politique etc.).

C'est pourquoi l'incertitude diminue à mesure que l'on avance dans la compétition, bien que les verdicts s'appuient à chaque fois sur des raisons variables : parce qu'à chaque étape s'interposent, entre les jurés et les musiques qu'ils ont à évaluer, un ensemble de conventions qui leur permet de produire, malgré leurs différences de goûts et de parcours, des verdicts de plus en plus plausibles. Même si ces verdicts ont été arrêtés par différents jurys, le résultat que l'on observe au moment des finales fédérales est globalement plus conventionnel que dans les festivals régionaux. Par rapport aux verdicts des sessions régionales, ceux des finales se caractérisent pour cela par une plus grande prédictibilité.

Lors de la finale 2007, les étudiants qui ont évalué les musiques des candidats et attribué à chacun des notes en fonction de huit critères⁶⁶⁶ ont abouti à un verdict presque identique à celui du jury officiel (sans classement : Ahoar, Al Jawala, Ulman) – à l'exception d'un cas, qui a d'ailleurs fait débat dans le jury, celui de Borderland :

1. Ahoar: 78,25
2. Ulman: 73,25
3. Borderland: 73,0
4. Al Jawala: 72,75

Le vote au cours duquel tous les étudiants et professeurs (22 au total) ont énoncé chacun leurs trois *favoris* faisait apparaître les mêmes groupes mais dans un autre classement :

1. Borderland (15)
2. Ahoar (13)
3. Ulman (11)
4. Al Jawala (9)
5. Egschiglen (5)
6. Enkh Jargal (4)
7. Hiss (4)

L'ensemble Borderland (quatuor centré sur la chanteuse Mariana Sadovska, présentée au chap. 4) est celui qui a obtenu le plus grand nombre de votes mais aussi celui qui a suscité les avis les plus divergents, parmi les étudiants comme au sein du jury (dans lequel trois jurés étaient très favorables à ce choix mais un juré s'y est fermement opposé parce qu'il avait trouvé cette performance « insupportable » – au point de sortir de la salle au second morceau). En regardant les extraits du concert (cf. DVD annexe), on peut comprendre pourquoi cet ensemble aurait constitué un choix moins consensuel (mais aussi pourquoi beaucoup de spectateurs en parlent encore, six ans après, comme de la « découverte » la plus intéressante du festival) : parce qu'il met en scène une inquiétante féminité rompant avec les codes usuels

⁶⁶⁶ Explicités ainsi dans Bachir/Greve/Rappe (p. 28) : « 1. le facteur Creole, soit le grade et la qualité du mélange interculturel, 2. la créativité / la composition / interprétation / improvisation, 3. groove / feeling / tightness 4. Le timing, la précision 5. L'expressivité / l'émotion / la présence 6. Les capacités techniques / la virtuosité / la diversité des techniques de jeu 7. La dynamique d'ensemble 8. La qualité du son ».

valant dans le genre de la chanson internationale (recherche d'un timbre lisse, d'une belle apparence etc.⁶⁶⁷), parce qu'il mise sur des émotions discordantes (du sentiment amoureux à l'angoisse), des tonalités (le tragique) et des stratégies (insertion de récits, jeu d'actrice) plutôt rares dans le genre de la *Weltmusik* (où il importe le plus souvent de parler de la « réalité » politique et sociale plutôt que d'histoires fictives) – mais fréquentes dans le théâtre, discipline d'origine de Mariana Sadovska. Alors que les autres ensembles favoris – outre qu'ils étaient bons dans leur genre – concordaient davantage avec les habitudes d'écoute d'amateurs de *world music* et avec ce que l'on peut attendre d'une musique représentant « l'Allemagne d'aujourd'hui » : un ensemble de *world jazz* (Ahoar, quatuor combinant les langages du jazz et du makam irakien), un ensemble de folk représentant des « nouvelles générations » (Ulman, quatuor issu d'une famille célèbre de musiciens folk – les Uhlmann – qui combine quant à lui ce répertoire avec des boucles électroniques et des effets de distorsion sonore⁶⁶⁸) et un ensemble représentant la culture des « *dance floors* » et la vague actuelle du *balkan beat* (Äl Jawala). Pour figurer parmi les lauréats du prix fédéral, il n'importe pas seulement de plaire au public mais aussi de pouvoir être perçu comme un digne représentant de l'Allemagne – soit d'une certaine Allemagne : jeune, moderne et métissée.

En 2009 (pour la seconde finale), les doctorants impliqués dans le projet « Berlin-Paris » se sont également prêtés à un double sondage en distinguant « les groupes dont ils pensaient qu'ils allaient gagner » et ceux qu'ils « avaient préféré ». Les résultats du premier pronostic concordaient effectivement avec celui du jury (Aly Keita, East affair, The Shin) alors que les préférences donnaient un résultat là encore différent (East affair, Seidenstrasse, The Shin). Plus l'on avance dans le processus de compétition, plus il devient donc aisé pour un spectateur de dire quels sont les lauréats les plus plausibles – qui ne sont pas toujours les groupes qu'il préfère. Ce décalage se retrouve chez les jurés qui font eux aussi une distinction entre les groupes qu'ils ont aimé et ceux qu'ils estiment « bons », comme Ben Mandelson :

Travaillant dans des festivals, j'ai fait l'expérience que la musique ne me plaît pas toujours mais que je peux tout de même décider qu'elle est bien faite, et qu'elle est bien faite dans son genre. C'est toujours un mélange des deux.

⁶⁶⁷ Un cas analogue sur ce plan est celui de Kent Masali (creole Bade-Wurtemberg 2007) dont la chanteuse Ninel Cam n'a pas plu à un membre (masculin) du jury parce qu'elle lui apparaissait « d'un style trop punk ».

⁶⁶⁸ Le même ensemble a été sélectionné par le bureau de *l'Initiative Musik* du Ministère fédérale des Affaires Etrangères comme un représentant de l'Allemagne à l'étranger pour l'année 2009. Il faut dire que cette forme de musique « *made in Germany* », instrumentale et électronique, circule plus facilement à l'étranger qu'un groupe de chanson allemande dont les paroles comptent davantage (comme Hiss, cf. *infra*, chap. 8). Les jurés, lorsqu'ils cherchent un représentant d'une musique « *made in germany* » portent ainsi le plus souvent leur choix sur des groupes qui ne chantent pas en allemand – ce bien que certains ensembles rencontrent un succès international (Tokyo Hotel, Rammstein, 17 Hippiies) en chantant dans cette langue.

En somme, même si les jurés mettent toujours en jeu leur propre subjectivité dans leur appréciation et même si les critères qu'ils prennent en compte sont variables d'un cas à l'autre, cela ne contribue pas nécessairement à accroître l'imprévisibilité des décisions (comme nous le supposons, avec les organisateurs et experts engagés dans la discussion sur le « problème des jurys ») mais permet au contraire d'incorporer un ensemble d'attentes qui les rendent de plus en plus prévisibles au regard d'attentes partagées parmi les professionnels du monde de la musique. La prédictibilité augmente progressivement à mesure que l'on avance dans le processus de compétition et que l'éventail des possibles se restreint : les performances musicales deviennent alors plus comparables non pas en vertu de leurs caractéristiques internes mais parce qu'elles sont globalement plus plausibles au regard d'un ensemble d'attentes partagées. Mais cette réduction des incertitudes va aussi de pair avec le surgissement d'autres décalages : c'est au moment des finales que l'on estimera le festival trop « conventionnel », trop « sérieux », « politiquement correct », qu'on trouvera qu'il y manque « de la surprise » ou qu'il ne s'agit « pas vraiment d'un festival *mais* d'une compétition » (cf. *infra*, chap. 8).

Le cas du jury de la finale de 2007 nous permet de préciser certaines conditions de réussite des délibérations. Pour qu'un jury « fonctionne » aux yeux du public, il importe que les jurés puissent être considérés comme impartiaux, soit qu'ils n'entretiennent pas de lien professionnel ou amical avec les candidats – et ce jury composé exclusivement d'étrangers entrait *a priori* dans ce cas de figure (même s'il n'est pas exclu que certains jurés aient pu connaître certains musiciens candidats). Mais cette imputation d'impartialité n'entraîne en pratique nullement une neutralité sur le plan des appréciations. Chaque juré arrive avec ses convictions, avec son « *background* » (Leo Vervelde), son « goût musical » (Leo Vervelde), qui lui feront apprécier différemment les performances des candidats et sur la base desquels il sera en mesure de produire des arguments, de critiquer ceux des autres et d'entrer dans un processus de débat incluant une remise en question de ses *a priori*. C'est ainsi que se construit l'objectivité d'un verdict : non pas au-delà ou contre la subjectivité des jurés mais par un travail progressif d'ajustement entre les préférences des uns et des autres d'une part et des normes gouvernant la plausibilité des lauréats au sein d'un réseau international de la *world music* d'autre part. Les désaccords, les disputes, les conflits ne constituent pas un fait anormal. Il faut qu'il y ait une bataille.

Un jury de l'intérieur : une bataille (Creole Rhénanie-Westphalie 2008)

Pendant tout le premier cycle Creole, j'ai observé et critiqué le travail des jurés. Pour la seconde session de la compétition en Rhénanie-Westphalie, Birgit Ellinghaus – qui a décidément résolu de me mettre à l'épreuve⁶⁶⁹ – a eu l'idée de m'inviter à faire partie du jury au prétexte que je serais devenue une « spécialiste des jurys ». Le savoir que j'ai acquis pendant cette année d'observation des jurys tient en quelques lignes : un ensemble de pieuses résolutions que j'ai notées dans mon carnet avant de partir pour Dortmund – et dont aucune ne s'avèrera réellement tenable d'un bout à l'autre des délibérations.

Extrait du carnet de terrain « Creole Dortmund 2008 », p. 5

Je me prépare au jury en relisant les textes de présentation du festival et les rapports que nous avons rédigés sur les jurys. Du rapport de la *Musikhochschule* et de mon compte-rendu, je retiens ceci :

- ne pas discuter ce qui relève ou non de la *Weltmusik*
- le critère « créolisé / non créolisé » peut entrer en considération mais c'est la qualité qui prime (et si quelqu'un en doute, je pourrai citer le programme du festival : « *Weder allein die stilistische Reinheit noch die creolische Mischung kann heute per se überzeugen. Was zählt, ist alleine die künstlerische Qualität* »⁶⁷⁰)
- pas de quotas : nous devons choisir les meilleurs groupes, même s'ils sont semblables sous un aspect ou un autre
- éviter les considérations autres que musicales
- quant c'est un style que l'on connaît mieux ou que l'on a déjà vu, laisser parler les autres avant
- éviter de se référer à ce que l'on connaît par ailleurs du groupe. Ce qui compte, c'est en premier lieu ce qu'ils ont fait pendant ce festival.

Deux mois avant le festival, j'ai reçu une lettre de Birgit Ellinghaus avec un dossier de presse comportant le programme du festival, une double compilation CD et des informations sur les membres du jury. La présélection a été effectuée par un comité de trois personnes, composé de Burkhard Hennen (président du jury, fondateur du festival international de jazz de Moers, directeur du label Moers Music), Aylin Aykan (musicienne, originaire d'Istanbul, directrice du festival « Octobre Turc à munich, enseignante au Conservatoire de Rotterdam) et

⁶⁶⁹ Outre le jury de Dortmund, elle m'a également invitée à participer à un panel sur les politiques musicales lors d'un congrès de l'Unesco à Essen (en avril 2007) ainsi qu'à un débat sur les musiques et l'immigration organisé en parallèle du festival Creole Rhénanie-Westphalie 2008 (cf. annexe 6.2) puis à modérer deux débats dans le cadre du colloque Global Flux à Cologne en décembre 2009.

⁶⁷⁰ « Ni la pureté stylistique, ni le mélange créole ne peuvent aujourd'hui constituer des critères suffisants. Ce qui compte, c'est seulement la qualité artistique ».

Abou Diamé alias DJammeh (chanteur et musicien originaire de Dakar). Le jury de la compétition publique est également présidé par Burkhard Hennen et se compose en outre de Marlon Klein, musicien de l'ensemble *Die Dissidenten*, qui a travaillé avec des musiciens de renommée internationale (Charlie Mariano, Angélique Kidjo, George Harrison) et se produit aujourd'hui avec des artistes du Pays Basque (S. Miguel et Txalaparta), de Finlande (Esther Bertram) et du Maroc (Jil Jilala), Jürgen Krenz qui a rejoint en 2008 le cercle des organisateurs de Creole et dirige le centre socio-culturel du goldbekHaus à Hambourg, Volker Steppat qui est organisateur de concerts, producteur et journaliste spécialiste de « jazz et *Weltmusik* » à la radio de Brême et moi-même, à cette époque doctorante et monitrice à l'EHESS Paris et à l'ENS de Lyon (cf. biographies en encadré).

Le programme du festival se compose de vingt-trois groupes dont deux hors compétition: le premier, PanGang, un orchestre de jeunes (Jugendorchester) jouant des steel drums (tambours mélodiques originaires de Trinidad) a été sélectionné d'un commun accord par le comité de présélection et l'organisatrice (Birgit Ellinghaus) pour jouer en ouverture du festival. Le dernier groupe, Ulman, un des trois vainqueurs de la compétition fédérale 2007, jouera en guise de « clôture » (*Abschlusskonzert*) pendant que le jury délibère. Restent vingt-et-un groupes dont les prestations ont été ordonnées sur quatre soirées et dont nous devons désigner deux qui seront lauréats du prix régional Creole NRW 2008 et concourront à la finale fédérale à Berlin en septembre 2009. A ce programme musical s'ajoutent en outre toute une série d'événements parallèles dont la conjonction a été savamment organisée par Birgit Ellinghaus et la municipalité de Dortmund: le congrès « *Diversity unites* » qui s'ouvre le 3 septembre au Musée d'Art et d'Histoire de l'Art de Dortmund et d'autres événements qui ont lieu sur le site du festival Creole au club du Solendo à Dortmund, dont un cycle de débats baptisé « *Hafen-Werkstatt* » sur la situation des musiques du monde en Allemagne, un marché aux instruments, une scène ouverte pour les jam-session.

Pendant l'été, j'écoute les deux CD de compilation comportant un morceau de chaque groupe (choisi par les organisateurs parmi les morceaux envoyés dans les dossiers), prends quelques notes, anticipe sur les problèmes qui vont surgir dans les délibérations. Pour Daud Khan, un maître de rabab afghan, je note : « musicien virtuose, jeu vivant, articulé. Mais ce n'est pas vraiment un concept 'créole'. Que faire ? ». Pour Fidan, un quintette de musiciens de jazz qui accompagnent une chanteuse d'origine turque, je note : « belle voix. Introduction lente et longue suivi d'une séquence mesurée. *Çok romantik* [turc : très romantique]. Comparé à d'autres [ensembles de musique turque entendus lors des festivals Creole], ils sont bons ».

Jury

Burkhard Hennen

(Jury Vorsitzender / Jury Chairman)

Ist Begründer des „International New Jazz Festival Moers“. 34 Jahre lang, von 1972 bis 2006, führte er als künstlerischer Leiter die Geschichte dieses Festivals und machte es von einer kleinen Insider-Veranstaltung im beschaulichen Moerser Schlosshof zu einer der weltweit renommiertesten Veranstaltungen. Burkhard Hennen produziert und veröffentlicht außerdem Bands aus dem New Jazz und Weltmusikbereich auf seinem Label „Moers Music“.

is the founder of the "International New Jazz Festival Moers". For 34 years, from 1972 until 2006, he has been in charge of this festival as artistic director and turned it from a small insider event into one of the world's most prestigious events in the tranquil courtyard of Moers Castle. On his label "Moers Music", Burkhard Hennen also produces and releases bands from the New Jazz and World Music sector.

Talla Bachir (Jury Member)

studierte Germanistik und Sozialwissenschaften und schreibt zurzeit am Deutsch-Französischen Doktorandenkolleg der Humboldt-Universität zu Berlin an ihrer Dissertation zum Thema „Weltmusik und Politik: Zur Entstehung einer neuen Musikwelt in der Bundesrepublik Deutschland“. Daneben unterrichtet sie im Fach Musikanthropologie an Universitäten in Paris und Lyon. Talla Bachir studierte auch traditionelle Musik, Oud sowie Kemenche und ist als Musikerin und Konzertveranstalterin tätig.

studied German language and literature studies and social sciences. She is currently working on her dissertation at the Franco-German doctoral college of the Humboldt University of Berlin on the topic of "World Music and Politics: concerning the development of a new musical landscape in the Federal Republic of Germany". In addition to this, she teaches music anthropology at the Universities of Paris and Lyon. Talla Bachir also studied traditional music, Oud as well as Kemenche, and is an active musician and concert promoter.

Marion Klein (Jury Member)

studierte klassische Perkussion an der Hochschule für Musik in Detmold. Seit den 70er Jahren arbeitet er als Musiker und Produzent im Bereich Weltmusik und Fusion.

12 | 13

u. a. mit Pili Pili, Angélique Kidjo, Gary Wright, George Harrison. Er ist Mitbegründer der legendären deutschen World Band „Dissidenten“. Konzerte und Aufnahmen mit Künstlern verschiedener Kulturen haben ihm mehrfach um den Globus geführt. Zur Zeit veröffentlicht er das neue Album der „Dissidenten“ mit Marokkos musikalischen Helden Jil Jilala.

studied classical percussion at the Detmold University of Music. Since the 70s, he has been working as a musician and producer in the World Music and Fusion sector, working with artists such as Pili Pili, Angélique Kidjo, Gary Wright, George Harrison. He is co-founder of the legendary German World Band "Dissidenten". He has travelled the world several times due to concerts and recordings with artists of all kinds of cultures. At present, he is working on the new album of the "Dissidenten" with Morocco's musical heroes Jil Jilala.

Jürgen Krenz (Jury Member)

Ist diplomierter Sozialpädagoge und arbeitete elf Jahre im Bereich der Jugendbildung, bevor er sich als Toningenieur und Fachkraft für Veranstaltungstechnik ausbilden ließ. Er ist als Veranstalter im goldbekhaus Hamburg u. a. für die Leitung und Durchführung zahlreicher Musikfestivals verantwortlich und Organisator der „creole Hamburg & Schleswig-Holstein“.

is a certified social pedagogue and has worked in the area of young adult education in Hamburg for eleven years before qualifying as a sound engineer and event operator. He is promoter in goldbekhaus Hamburg and in charge of several music festivals and organiser of "creole Hamburg & Schleswig-Holstein".

Volker Steppat (Jury Member)

Ist seit den frühen 70er Jahren als Konzert- und Tourorganisator, Journalist, Produzent und Moderator im öffentlich-rechtlichen Rundfunk tätig. Als Musikredakteur leitet er den Bereich Jazz und Weltmusik bei Radio Bremen. Er ist außerdem künstlerischer Berater für das Festival „Women in (E)Motion“ und Produzent für das Bremer Label „Tradition und Moderne“, das sich Blues, Jazz, Folk, Weltmusik und Artenverwandtem widmet.

has been working as a concert and tour manager, journalist, producer and radio presenter in radio stations under public law since the early 70s. As music programme editor at Radio Bremen he is in charge of Jazz and World Music. Furthermore, he is the artistic advisor for the "Women in (E)Motion" festival and producer for the Bremen-based label "Tradition und Moderne", which is dedicated to Blues, Jazz, Folk, World Music and the like.

Aytin Aykan (Auswahijury / Selective Jury Member)

studierte Klavier, Musikwissenschaften und Philosophie und ist als Konzertpianistin im In- und Ausland tätig. Sie war für die künstlerische Gesamtleitung des Kulturfestivals „Türkischer Oktober“ in München verantwortlich. Zurzeit ist sie Gastdozentin am Weltmusik-Konservatorium Rotterdam und arbeitet verstärkt an Kompositionen, die sich mit der Synthese von traditioneller türkischer Musik und europäischen Klangtraditionen auseinandersetzen.

studied piano, musicology and philosophy. She is working as concert pianist at home and abroad. She undertook the overall artistic management of the festival "Türkischer Oktober" in Munich. She is currently working as a guest lecturer in the World Music Conservatory of Rotterdam and is increasingly committed to compositions that deal with the synthesis of traditional Turkish music and European sound traditions.

Abdou Diamé – Djammeh (Auswahijury / Selective Jury Member)

tourte als Sänger und Keyboarder mit verschiedenen Bands durch Westafrika, Frankreich und Deutschland. Neben seinem Musikerleben versteht sich Abdou Diamé als Djammeh darauf, die Clubgänger mit groovenden Sounds aus aller Welt zu begeistern. (weitere Information Seite 44)

toured West Africa, France and Germany with different bands as singer and keyboarder. In addition to his life as a musician, Abdou Diamé is an expert at exciting clubbers – as Djammeh, with grooving sounds from all over the world. (further information page 44)

14 | 18

Donnerstag – Thursday 04.09.2008

Einlass – Get in 17.00 | Beginn – Show time 19.40

- 19.40 – 20.00 **Panfani: Eröffnungskonzert / Opening concert**
- 20.10 – 20.30 **Menscheninfoniorchester**
- 20.40 – 21.00 **Concepta**
- 21.50 – 22.10 **Baud Khan**
- 22.20 – 22.40 **East Affair**
- 22.50 – 23.10 **Fkdn**

- 17.00 – 22.00 creole Hafenwerkstatt geöffnet / creole "harbour studios" open
- 21.00 – 21.45 Podium / Panel: Weltmusik ohne Grenzen? / World Music without borders?

Freitag – Friday 05.09.2008

Einlass – Get in 17.00 | Beginn – Show time 20.00

- 20.10 – 20.30 **Tlesanbar**
- 20.40 – 21.00 **Kapelsky**
- 21.10 – 21.30 **Lagash**
- 22.00 – 22.20 **Fantosef**
- 22.30 – 22.50 **Samson Kidane Band**
- 23.00 – 23.20 **Lo Papa Verde**

Anschließend / followed by World Beat Party mit with DJ Ameh

- 17.00 – 22.00 creole Hafenwerkstatt geöffnet / creole "harbour studios" open
- 18.00 – 19.00 Podium / Panel: Szenen Migration und Musik / Migration and music



Samstag - Saturday 06.09.2008

Einlass – Get in 14.00 | Beginn – Show time 20.00

- 20.10 – 20.30 **Maryam Akhondy & Ensemble Barbod**
- 20.40 – 21.00 **Doyna**
- 21.10 – 21.30 **Talgaß**
- 22.00 – 22.20 **SeidenStrasse**
- 22.30 – 22.50 **L'accord acoustiq**
- 23.00 – 23.20 **Chupacabra**

Anschließend / followed by World Beat Party mit with DJ AIT

- 14.00 – 22.00 creole Hafenwerkstatt geöffnet / creole "harbour studios" open
- 18.00 – 19.00 Podium / Panel: Globale Musik in den Medien / Global Music in the media

Sonntag – Sunday 07.09.2008

Einlass – Get in 14.00 | Beginn – Show time 20.00

- 20.10 – 20.30 **Adress**
- 20.40 – 21.00 **Klaus der Geiger + Salossi**
- 21.10 – 21.30 **JamaS Band**
- 21.40 – 22.00 **Rams Ensemble**
- 22.30 – 23.30 **ULMAN Abschlusskonzert mit Verkündung der Preisträger und feierlicher Preisverleihung der „creole NRW 2008“**

Final concert with the announcement of the winners and the solemnly award giving ceremony of "creole NRW 2008"

- 17.00 – 22.00 creole Hafenwerkstatt geöffnet / creole "harbour studios" open
- 18.00 – 19.00 Podium / Panel: Globale Musik in künstlerischer Ausbildung / The artistic formation in Global Music



Programme du festival Creole NRW 2008

J'arrive à Dortmund le 3 septembre, la veille du début du festival Creole, pour assister au début du congrès « Diversity unites » et à la conférence du professeur Claus Leggewie, qui défend une thèse entrant en écho avec le projet Creole : une « bonne politique de la diversité est une politique qui se fonde sur la promotion de talents individuels », sur des exigences de « qualité » et « d'innovation » plutôt que sur des « quotas » (cf. *supra*, chap. 6). Le lendemain, j'assiste aux sessions suivantes du congrès puis me rends sur le lieu du festival Creole : le club du Solendo à Dortmund, situé au bord d'un canal au milieu des anciens docks, est un lieu propice à réveiller les mythologies entourant le « Ruhr Pott », ce réservoir de créativité sur lequel misent aujourd'hui les villes du bassin industriel de la Ruhr. C'est aussi un choix risqué puisque ce bar-plage est situé (à la différence du *domicil* où avait lieu les sessions précédentes de Creole) dans un quartier excentré, ouvert sur l'extérieur et de ce fait davantage exposé aux intempéries.

Dans la cabine de pilotage de la péniche qui a été affrétée pour l'occasion, je retrouve les autres membres du jury deux heures avant le début du concert. Kordula Lobeck de Fabris nous remet les fiches d'évaluation des groupes. Le jury « se constitue » : nous nous présentons les uns aux autres, échangeons nos premières impressions sur les compilations, allons dîner. A 20h a lieu l'ouverture du festival sur la plage du Solendo. Aucune annonce officielle. Les 12 jeunes musiciens de l'orchestre PanGang et leur chef d'orchestre jouent sur le sable pendant que Birgit Ellinghaus, placée à deux mètres, donne une interview pour une chaîne de télévision locale. Sur la scène disposée à l'intérieur, les techniciens vérifient les branchements pour la série des cinq concerts qui vont suivre. Il y a peu de spectateurs (une vingtaine, jurés compris). La plupart sont restés au bar ou dans les transats au bord du canal. A part pour les journalistes de télévision et les musiciens, il semble que le festival n'ait pas vraiment commencé.

A 20h30, nous (les jurés) nous acheminons vers la scène devant laquelle ont été disposés quelques bancs de bois. Le concert du premier groupe en compétition commence : le « Menschensinfonieorchester », un projet de musique fondé en 1999 par le saxophoniste Alessandro Palmitessa qui regroupe des musiciens sans abris et interprète des compositions mêlant des « éléments de la musique de rue internationale, du folklore, de jazz ». L'orchestre se présente comme une « ONU musicale » réunissant tous les continents et offrant aux musiciens une « terre d'attache commune » (*gemeinsame Heimat*). Je ne vois pas du tout comment « noter » cette prestation, m'efforce tout de même de remplir la fiche d'évaluation. Marlon, qui est assis à côté de moi, n'a pas sorti la sienne.

Deuxième concert : Concopa, un quatuor de *flamenco nuevo* formé de deux guitaristes (Stephan et Jochen Noll), un bassiste et un joueur de cajon. Je note quelques remarques sur la fiche d'évaluation : « suite de soli, virtuosité ». C'est l'heure de la pause. Les spectateurs vont au bar. Nous nous rendons avec les jurés vers la « cabine du capitaine ». D'emblée, Burkhard Hennen nous rassure : le premier groupe n'a pas vraiment été choisi « pour la compétition » mais parce que c'est un projet important sur le plan « social ». Peu de discussions sur le second groupe : aucun de nous n'a l'air enthousiaste mais, comme dit Volker, « nous n'avons pour le moment pas assez de points de comparaison ». Retour dans la salle. Daud Khan Sadozan entre en scène avec son fils Dorran Ahmad (un adolescent), sa femme Christa Sadozai (tanpura) et un joueur de tabla, Yama Karim. Ils commencent à jouer – je me souviens avoir pensé à ce moment quelque chose comme « voici enfin de la musique ». L'ensemble est centré autour de la figure du « maître » : qui fait tous les *soli*, prend la parole entre les morceaux, est accompagné par une joueuse de tanpura en retrait et un fils visiblement très intimidé (il ne lève pas les yeux de tout le concert). Difficile de dissocier la musique de l'appréciation de la « personnalité » de Daud Khan. Je note : « jeu très articulé, élégant. Un musicien modeste ». Vient ensuite East affair, un quatuor de jeunes musiciens sortis du conservatoire de Cologne qui mêle « des influences des Balkans, d'Afrique, d'Inde » avec les styles « du jazz, du funk, de la musique latine ». A l'écoute du CD, j'avais noté : « cela *groove*. Cymbaliste virtuose, compositions savamment agencées (alternance thèmes – soli, jeu de réponses, nuances ». La prestation scénique est tout aussi maîtrisée : centrée autour du cymbalum (l'instrument le plus exotique du quatuor), et soutenue par un « jeu de guitare très énergique », un contrebassiste très « précis » et le cajon. Et en plus, dit la femme assise derrière moi, « ils ont l'air sympathique ». Les spectateurs – qui sont à cette heure-ci plus nombreux (autour de 70 personnes) applaudissent longuement. Dernier concert de la soirée : celui de Fidan, particulièrement attendu par les membres d'alba Kultur – Kordula de Lobeck de Fabris, qui m'a amenée en voiture au Solendo, écoute son CD en bouche depuis trois mois – et par ceux qui trouvaient que les « musiciens turcs » étaient trop peu visibles lors des précédents festivals Creole. Sa position dans le programme la met aussi particulièrement en valeur : c'est la seule chanteuse de la soirée, et elle joue en dernier. Cette prestation requiert une posture d'écoute bien différente : après l'énergie débordante d'East affair, place à l'émotion. Je note : « empreinte du jazz très marquée », il n'y a « que « les paroles qui soient en turc ». Retour à la cabine du capitaine. Nous nous entendons assez rapidement sur deux lauréats plausibles : East affair et (dans la catégorie « peut-être ») Daud Khan.



Le club du Solendo à Dortmund.



Marché aux instruments.



Ouverture par le du groupe Pan Gang



Menschensinfonieorchester



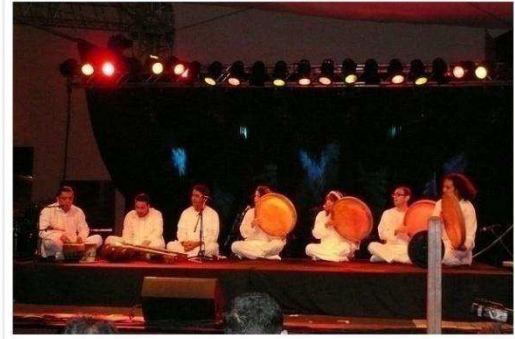
Katerina Pavlakis présente Concopa.



La « cabine du capitaine »



Klaus der Geiger et Salossi



Rumi Ensemble

Les trois soirées suivantes amènent chacune son nouveau lot de découvertes et de surprises supposant à chaque fois d'adapter la posture d'écoute et les critères d'appréciation.⁶⁷¹ De mon côté, occupée par mon travail de jurée, par les fiches d'évaluation (que j'abandonne, sur l'exemple des autres membres du jury, dès le troisième soir) et par les discussions qui ont lieu dans le cadre du congrès « Diversity unites », je ne prends plus aucune note sur les concerts ni les délibérations avant le troisième jour :

Samedi matin. Deux soirées sont passées. De l'intérieur, il s'avère en fait impossible de comparer en fonction de critères constants. Jusqu'ici, les discussions se déroulent dans une ambiance assez détendue, nous ne sommes pas concentrés sur les fiches d'évaluation : seul Jürgen et moi nous en servons, les autres ne les sortent pas. Marlon parle beaucoup, il prend très à cœur cette mission – comme souvent les musiciens que j'ai pu voir dans les jurys précédents. Il a une idée assez précise de ce qu'il nous faut trouver : il voudrait un groupe « capable de jouer sur des grandes scènes », de « réussir sur le marché libre », sans « tout ce système de subventions » qui favorisent les musiciens les plus savants. Il n'a pas l'air très passionné par ce qu'il découvre ici : qu'il appelle de la « *Kleinmusik* ». Burkhard, le président du jury, est très réservé, il écoute attentivement les autres, dit parfois son avis.

Hier, le cas de Furiosef a fait débat. Pour Jürgen, ils sont bons mais c'est plutôt de la « Music Comedy ». Volker trouve quant à lui qu'ils ne sont pas vraiment à leur place ici : « ce n'est pas la bonne compétition ». Je trouve quant à moi – peut-être parce que je suis la seule non-Allemande du jury – qu'ils relèvent de la *Weltmusik*, qu'ils sont très inventifs et qu'ils satisfont à tous les critères : leurs compositions sont bien agencées, elles se fondent sur une recette éprouvée consistant à reprendre des références ultra-connues (chansons enfantines ou Schlager) en les détournant, la performance est très bien rôdée et l'interprétation précise. Mais je reconnais qu'il s'agit plutôt d'un « spectacle de cabaret ». Finalement nous nous entendons pour garder ce groupe et lui attribuer une « mention spéciale », indépendamment des deux prix. [...]

Lundi matin [le lendemain des verdicts]. Hier soir, il n'y avait presque *que* des groupes qui nous paraissaient sortir du cadre de la compétition Creole. Et c'est ce qui a rendu la soirée vraiment intéressante ! Par exemple Klaus der Geiger et Salossi, un duo de folk allemand engagé dont nous avons visiblement tous apprécié la prestation (Jürgen trouvait que « le jeu de violon n'était pas à son goût » mais il a reconnu que « l'intérêt tenait surtout aux paroles » et au « charisme » du chanteur) et pourtant, il semblait aller de soi pour tous que c'est un groupe « hors compétition ». Lorsque je demande pourquoi il ne pourrait pas être choisi, Volker me répond que « Klaus est bien au dessus de tous les autres » et qu'il n'a « pas besoin de cela ». Burkard acquiesce d'un air entendu, je n'insiste pas. Autre cas : Adesa, pour lequel Jürgen s'est demandé : n'est ce pas plutôt un « spectacle pour les enfants » ? Ce qui est curieux dans la mesure où il y avait parmi les spectateurs surtout des adultes et qu'ils ont apprécié le concert. Autre cas : le Rumi Ensemble, un ensemble de musique traditionnelle soufie dont nous n'avons que très peu parlé. Il semblait aller de soi pour tout le monde (y compris moi) que ce groupe

⁶⁷¹ Anne Laure-Lemancel, journaliste envoyée par Mondomix, a rédigé un compte-rendu de chaque soirée que je reproduis en annexe (Source : <http://www.mondomix.com/reportages/creole-2008/fr/j4.htm>). Les vidéos et portraits des artistes sont en ligne sur le même site (consulté pour la dernière fois le 15 août 2012).

n'était pas vraiment « créolisé » et qu'il avait été sélectionné pour le « festival » plutôt que pour la « compétition ». Au total, il y a plus de la moitié des groupes que nous n'avons pas vraiment cherché à comparer parce qu'il semblait aller de soi qu'ils n'étaient pas des lauréats plausibles.

Au petit-déjeuner, nous parlons avec Martin et Birgit du problème des groupes « hors compétition » : et tombons d'accord sur le fait qu'« il faut garder cet aspect chaotique dans les pré-sélections » parce que cela « entretient la surprise ». « La scène elle-même est chaotique », dit Birgit, il faut donc que le festival rende compte de cela. Cela rejoint ce que me disait hier Catherine Zbinden de Mondomix : pour elle, l'intérêt de Creole est de « refléter ce qui se passe vraiment », de « donner une image de la société » – et non de dire qui sont les meilleurs.

Seulement voilà, les jurés sont bien obligés de faire leur travail (« un travail ingrat », a dit Leo vervelde). Ils ne peuvent choisir que deux groupes – à la limite trois, si l'organisateur accepte (comme cela a été le cas ici) que nous ajoutions une « mention spéciale ». Nous avons donc exclu la plus grande partie des candidats en arguant de diverses raisons : parce qu'ils ne nous semblaient pas assez bons, parce qu'ils n'étaient pas représentatifs de Creole, parce qu'ils ne relevaient pas de la *Weltmusik* ou encore parce qu'ils étaient « passés de mode » – sans avoir vraiment le temps, à chaque fois, de discuter de la pertinence de ces arguments. C'est lors de la phase finale des délibérations que le choix est devenu difficile. Nous étions tous d'accord sur un groupe (East affair). Pour le second, il nous a fallu au final – après avoir exclu tous les autres – faire un choix entre Seidenstrasse et Chupacabras, soit deux groupes qui n'avaient en fait rien à voir : un duo réunissant une joueuse virtuose de guzheng et un musicien multi-instrumentiste (tambour sur cadre, marimba, tambours chinois) qui se rattache plutôt au courant de la musique contemporaine et à la musique savante chinoise d'une part et un ensemble de « cumbia, reggae et hip hop » qui a fait danser le public d'autre part. Ces deux groupes étaient bons au regard des critères du règlement. Il nous a fallu donc prendre en compte d'autres critères pour les départager ce qui nous a très vite fait glisser vers des généralités : le dilemme revenait à choisir entre d'un côté une musique ambitieuse, requérant une écoute concentrée, une musique savante ou « intellectuelle » (ce que Marlon désigne, de manière péjorative, par l'adjectif *verkopft*), soit nous choissions une « musique qui fait danser », qui « peut attirer un public jeune ». Marlon et Jürgen penchaient pour les Chupacabras : ce serait une manière de « remettre la *Weltmusik* au centre de l'attention » (Marlon), de montrer qu'elle peut attirer un large public et de rompre avec l'exotisme. Selon Marlon, Seidenstrasse se résume à une recette pour séduire un public naïf : « une jolie femme avec un instrument exotique », c'est selon lui « *ein Blender* » (une imposture). Jürgen avance un autre argument : en choisissant East affair et les Chupacabras, nous produirions un verdict plus équilibré, avec d'une part une petite formation plutôt « savante », d'autre part une formation relevant plutôt des musiques populaires de danse. J'ai exprimé un point de vue opposé : le choix de Seidenstrasse étant selon moi une manière d'insister sur les critères de qualité et d'innovation et j'ai ajouté une pique : « tous les jeunes n'aiment pas ce qu'on imagine être la musique des jeunes. ». Ce groupe n'est peut-être pas « grand public » mais en tout cas il a plu aux spectateurs de Creole : il a même remporté le prix du public lors de la session précédente de la compétition en Rhénanie-Westphalie. Burkard penchait aussi pour Seidenstrasse bien qu'il ait trouvé le concert beaucoup moins bon que le CD (je suis d'accord avec lui, j'ai noté sur ma fiche plusieurs critiques que je me suis gardé de dire tout haut). Mais le CD, qu'il « écoute en boucle depuis trois mois dans sa voiture » suffit selon

lui à prouver que ce groupe a un « très grand potentiel ». Volker, le cinquième juré, était indécis : il ne voyait pas du tout qui choisir.

Par hasard, il s'est trouvé qu'un « jeune » était là : le fils de Burkard, âgé de quinze ans, qui est venu nous rejoindre dans la cabine du capitaine pendant que les spectateurs et musiciens attendaient notre verdict qui tardait à arriver. Marlon et Jürgen ont tenu à lui demander son avis. Il a commencé par dire (sur un ton aussi posé que son père) : « je ne pense pas que votre décision va changer le monde. Que vous choisissiez ou non les Chupacabras, vous ne changerez rien à la situation de la *Weltmusik* ». Puis il a donné son avis : « ce que je recherche dans un festival de musiques du monde, c'est surtout la diversité des instruments » et il a nommé ses groupes favoris – deux groupes que nous avions précédemment exclus. Finalement, Marlon a brusquement changé d'avis et a opté pour Seidenstrasse. Burkard est allé annoncer le verdict sur scène. Après cela, il est venu me voir et m'a dit quelque chose comme : « tu ne t'es pas laissé faire, c'est bien » – je ne suis pas sûre d'avoir compris mais je suppose qu'il voulait dire que j'ai gagné la bataille.

Puis je me suis mise à douter. Comment mesurer ce qui est « nouveau » ? En discutant après l'énoncé du verdict avec différents spectateurs, je me suis rendue compte que chacun avait des appréciations différenciées de ce qui est nouveau. Pour Anne Laure de Mondomix, Seidentrasse n'est pas si nouveau si l'on compare à ce qui se passe dans le milieu de la musique contemporaine. Mais selon elle, les Chupacabras n'ont rien de nouveau non plus. Elle a apprécié le concert, dansé avec les autres mais elle n'aurait en aucun cas choisi ce groupe : « il y en a déjà plein de ce genre ». Pour sa part, elle aurait préféré voir gagner (outre East affair) Taiga 8. Mais elle trouve que notre choix n'est « pas si mal ». Darek Roncoszek est quant à lui déçu : il soutenait les Chupacabras, et se demande si notre verdict n'apparaîtra pas comme trop partisan des musiques « sérieuses » (*E-Musik*).

Ce récit relativise donc en partie les principes que nous avons définis comme conditions d'une « juste » décision dans nos rapports d'expertise. En dépit de toutes mes bonnes résolutions, j'en suis venue à discuter avec les autres jurés de ce qui entrait ou non dans le cadre de la *Weltmusik*, de ce qui entrait ou non dans la catégorie de musiques « créoles », de ce qui entrait ou non dans le cadre de cette compétition. Nous avons évoqué des « considérations autres que musicales ». Nous nous sommes appuyés non seulement sur notre observation des concerts mais aussi sur ce que nous connaissions par ailleurs des groupes (le CD de Seidenstrasse pour Burkard, le fait qu'il ait remporté le prix du public en 2006 pour moi, la réputation de Klaus der Geiger qui faisait estimer à Volker et Burkard « qu'il n'avait pas besoin de ce prix »). Cela ne veut pas dire qu'il faille renoncer à ces principes. Mais ceux-ci ne vont pas de soi puisque chaque jury se compose de nouvelles personnes qui arrivent chacune avec leurs convictions et leurs positions respectives au nom desquelles ils ont chacun des raisons de se poser ces questions. De mon côté, il aurait donc été déplacé de considérer ces arguments comme « invalides » ou « irréfléchis ». Il m'a fallu les

prendre au sérieux, voire même en user parfois moi-même. C'est que la dynamique des délibérations fait aussi nécessairement émerger des considérations autres que ces principes de justice : nous ne sommes pas constamment occupés par la belle idée de produire une décision « juste » mais nous sommes aussi en train de nous livrer une bataille, en développant des stratégies pour convaincre. Pour mes collègues, le fait que j'aie observé pendant une année les jurys et produit des rapports d'expertise ne compte absolument pas (ils ne sont pas au courant et je n'ai pas cherché à m'en vanter). Ce qui compte, c'est surtout le point de vue que je défends sur tel ou tel groupe et les arguments que j'avance. De même, le fait que Marlon ait joué avec des musiciens de renommée internationale peut susciter mon respect mais ce qui importe dans le cadre de nos discussions, ce sont surtout les arguments et les justifications qu'il avance. Or sur ce point, je suis – malgré mon inexpérience plus grande dans le monde de la *world music* – un peu mieux « armée » que lui parce que j'ai observé d'autres jurys avant celui-ci et préparé quelques contre-arguments. Ce qui m'a fait écrire dans mon carnet, une semaine après la compétition : « peut-être ai-je été un peu dure avec Marlon ».

Dans le cadre de ce jury, je me suis trouvée dans la position de défendre la primauté du critère d'« innovation artistique » : ce principe même que défendait, dans une conférence prononcée quelques jours plus tôt à Dortmund, Claus Leggewie en prenant pour exemple le cas incommensurable de Mark Rothko. Mais est-ce un critère plus objectif que les autres ? Certainement pas. Il s'agit d'une prise de position parmi d'autres, qui ne vaut pas de manière inconditionnelle et requiert un arbitrage au cas par cas. Cette décision que j'ai défendue au moment des délibérations, je commence d'ailleurs déjà à en douter une semaine plus tard :

10 septembre. Le fait d'avoir été dans le jury change complètement la donne. Je me rends compte que je représente moi-même une certaine « position ». Alors qu'avec Martin et les autres experts scientifiques, nous faisons jusqu'ici comme si notre point de vue pouvait englober tous les autres. Le fait que j'aie défendu Seidenstrasse n'est pas anodin : c'est un choix « intellectuel » (*verkopft*, comme dit Marlon) et élitiste. Pour un journaliste dont j'ai trouvé avant-hier la recension sur internet [cf.annexe 7.3.2], ce verdict est simplement très « conventionnel ». Il reproduit les mythologies associées à la *Weltmusik* : « l'exotisme, le mal-être, le romantisme, l'appel du large ». Je ne me reconnais bien sûr pas dans cette interprétation. Mais après avoir lu cet article, je me suis remise à réfléchir et n'arrive plus à dormir.

19 septembre 2008. Nous avons eu un échange de mails avec Birgit. Elle est d'accord avec notre décision mais trouve que « la composition du jury n'était pas très réussie cette fois ci ». Selon elle, nous aurions très bien pu choisir certains candidats que nous avons placés « hors compétition » : comme Klaus der Geiger, Furiosef, ou Daud Khan. Elle m'écrit ceci :

Nous vivons en Allemagne et donc, il n'y a pas de raison que les musiciens ne s'occupent pas aussi des traditions musicales locales et qu'ils se tournent seulement vers des destinations

exotiques. Les *Volkslieder* de Furiosef tout comme les « *Krätzje* » rhénans de Klaus der Geiger font partie des traditions d'ici. Ce n'est pas parce qu'un jury ne connaît pas ces traditions qu'il est fondé à exclure de tels styles et formes musicales de son évaluation. Ceci concerne d'ailleurs tout aussi bien Daud Khan qui combine des traditions d'Inde et d'Afghanistan, dans un contexte qui a fait que la musique afghane n'est plus pratiquée dans ce pays depuis 30 ans, ne survit plus qu'en tant que « musique d'exil » et qui s'est développée comme une musique contemporaine. Tout ceci relève, bien entendu, de la musique créole. (mail du 18 septembre)

Elle commence aussi à douter de l'intérêt du projet Creole sur le long terme et pense qu'il faut se concentrer sur des instruments de promotion plus effectifs et durables. Par exemple le projet Metropolenmusik qu'elle a soumis dans le cadre des festivités de la Ruhr : qui prévoit une vaste entreprise de documentation et d'archivage des musiques du bassin de la Ruhr, l'organisation de tournées à l'étranger et la création d'une grande académie formant des musiciens, des journalistes, des chercheurs, des enseignants de musique.

Les doutes que j'ai pu avoir après coup sur le verdict ne constituent pas un cas isolé. Lors de mon enquête, la plupart des jurés que j'ai revus après les compétitions exprimaient des regrets sur leur décision : Chérif Khaznadar, beaucoup plus rompu que moi aux situations de délibérations avait un mois plus tard changé d'avis sur le groupe qu'il avait défendu. Etta Scollo disait, le soir de la cérémonie de clôture de la compétition berlinoise, qu'elle ne « participerait plus jamais à un jury ». A l'inverse, Martin Greve me disait lors du festival Creole Rhénanie-Westphalie 2008 qu'il était « agréable de pouvoir assister au festival sans être dans le jury ». C'est que ces situations de délibérations posent de fait des problèmes insolubles. Il n'est pas possible de comparer les Chupacabras, Seidenstrasse, Klaus der Geiger parce qu'ils ne constituent pas un même type d'objet. Le principe auquel nous nous accrochions dans nos rapports d'expertise, selon lequel les jurés devraient s'en tenir de manière fidèle aux critères officiels, n'est pas tenable et il n'est pas non plus *juste* dans la mesure où les cas singuliers imposent parfois d'autres critères. C'est ce qu'a bien compris Birgit Ellinghaus : « chaque jury est libre et peut décider de se donner des critères d'évaluation parce que ceux indiqués dans le cahier des charges ne sont pas suffisants ou parce que les groupes présentent des aspects qui requièrent une autre appréciation. On ne peut tout de même pas 'disqualifier' un jury sous prétexte qu'il ne se tient pas à la lettre à la liste des critères » (mail du 18 septembre, cf. **annexe 7.3**).

Ce qui rend ces situations de délibérations « difficiles » (au sens où Leo Vervelde l'entendait : « *manchmal wird es hart* ») c'est la nécessité dans laquelle se voient les jurés de réfléchir non pas seulement sur la base de leurs préférences personnelles mais aussi d'un ensemble de normes qui s'imposent à eux comme un ordre de nécessités : par exemple l'idée

qu'il faille choisir des groupes « créoles » (à laquelle j'ai souscrit bien que je fusse consciente de la difficulté à opposer « musiques créolisées » et « musiques pures »), des groupes qui plaisent au « public » ou aux « jeunes ». Que l'on souscrive ou non à ces critères, ils s'imposent comme des composantes systématiques des délibérations, contribuant à rendre plus plausibles certains verdicts que d'autres. C'est ce que je n'avais pas encore compris en observant le premier cycle de compétitions Creole et en m'offusquant de voir mes groupes préférés être exclus. C'est ce qu'a en revanche bien compris Ben Mandelson qui siège dans des jurys depuis 30 ans et qui sait bien que l'on peut dire qu'un groupe « est bon » même si on ne l'a pas aimé : l'évaluation se fondant alors non pas sur le plaisir ressenti par l'auditeur mais sur des critères valant de manière relativement consensuels dans le cadre de cette compétition (il faut trouver des représentants « d'une musique du monde d'Allemagne ») et dans le champ de la *world music* (dans lequel il importe de trouver des groupes pouvant jouer sur de grandes scènes, susceptibles de se produire dans différents pays, etc.).

C'est enfin ce qui explique les multiples doutes que nous avons ressentis, au terme du premier cycle Creole, quant à la nature de cette compétition fédérale. Au lendemain de la première soirée de cette finale, nous nous sommes demandé avec Martin Greve et Michael Rappe si le « niveau était vraiment meilleur » que lors des sessions régionales. Le journaliste Birger Gesthuisen (Folker 04/2007) évoque de même une réserve similaire en écrivant que de nombreux groupes rhénans non sélectionnés n'auraient pas démerité dans cette finale. Anette Schäfer, responsable des relations publiques, estimait quant à elle que les organisateurs de Creole devraient aller dans le sens d'une compétition « *mainstream* » comme le *Bundesvision Contest* – compétition télévisée qui a atteint des chiffres records d'audience (« mais ne leur dis surtout pas cela Talia, ils hurleraient ! »). Andreas Freudenberg, que j'ai interrogé lors du Womex à Séville, s'est demandé si les lauréats du prix Creole avaient « le niveau » pour évoluer dans le marché international de la *world music* et il en a conclu, de manière plutôt pessimiste que « Creole restait une compétition de seconde classe » – ce que je n'ai pu m'empêcher de trouver surprenant dans la mesure où les groupes entendus lors de cette manifestation « internationale » étaient de mon point de vue moins intéressants que ceux découverts lors des sessions régionales de Creole. D'autres membres du *Trägerkreis* se sont demandé s'il ne fallait pas revenir à un système de plusieurs prix distincts comme au temps de Musica Vitale (prix pour les ensembles / les solistes / prix honorifique etc.) ou comme dans les prix Ruth (*Global/Deutsch*), voire changer complètement le fonctionnement des jurys et confier toutes les sélections à un ou deux curateurs assistant à toutes les sessions régionales. Ils se sont aussi demandé s'il fallait organiser des prix du public comme cela avait été fait

dans certaines régions (Basse-Saxe et Brême, Mitteldeutschland, Bavière). Christian Rath, journaliste du magazine *Folker*, s'est demandé si Creole n'était pas un prix pour les « *Newcomer* » (en dépit des déclarations des organisateurs allant dans le sens contraire). Enfin, lors du débat sur les « prix de musiques du monde » organisé en parallèle de la seconde finale de Creole, ce sont encore d'autres questions qui ont surgi quant à la nature et l'objectif des prix Creole : Quel type de musiques veut-on promouvoir (Maik Wolter) ? N'est-ce pas un projet reposant sur une forme non avouée de « racisme » (Johannes Theurer) ?

Ces incertitudes découlent des multiples cadrages dans lesquels s'inscrit la manifestation. En tant que compétition, Creole fonctionne selon un principe pyramidal : le niveau général est censé monter au moment des finales – et les observateurs s'accordent en général à trouver que les prestations sont globalement « plus professionnelles », qu'il y a moins d'accidents techniques ou moins de cas apparaissant « hors compétition ». Mais ce type de jugement est indépendant du plaisir qu'un auditeur pourra éprouver à l'écoute *de tel ou tel groupe*. Il est aussi distinct de l'appréciation globale qu'il produira sur *le festival* – dans lequel il peut aussi trouver qu'il n'y a pas assez de surprises, qu'il manque tel ou tel aspect de la *Weltmusik*, que l'appareillage technique ou l'aspect compétitif sont trop saillants. Un morceau, une prestation scénique, un concert, un festival ou une compétition sont « bons » en vertu de différents critères. Et cette multiplicité de cadrages génère aussi des incertitudes sur l'identité de la manifestation. On ne sait plus très bien, au terme de ce processus de sélection, *ce que sont* les prix Creole (une fête *ou* une compétition ?), quel type d'objet ils récompensent (des musiques d'ailleurs ou d'ici ? des *Newcomer* au sens de groupes novices, par opposition à des musiciens plus experts ? ou des *Newcomer* au sens de musiciens inconnus qui méritent une reconnaissance et une visibilité plus grande ?) ni à quel type de public il s'adresse (élites / grand public, *Nische vs mainstream* etc.). Ces débats sur la nature et l'esprit des prix Creole peuvent alors légitimer, du point de vue des organisateurs, des entreprises de clarification destinées à réduire la diversité des interprétations possibles (l'édification de standards, la suppression du terme « *Weltmusik* ») mais elles entretiennent en même temps la dynamique de vicariance qui permet à cette manifestation de se renouveler. Même les organisateurs le disent : il est bon que les jurés fassent parfois des exceptions, qu'ils usent de leur « liberté » pour élire des lauréats moins plausibles. « Après tout », me dira Bettina Geile lors de la finale 2011, pour justifier la décision du jury de la dernière compétition Basse-Saxe et

Brême d'élire un duo de musiciens de tradition savante iranienne⁶⁷², « les musiques traditionnelles font bien aussi partie de la *Weltmusik* ». Même si Creole s'appelle désormais « Prix pour la musique globale d'Allemagne », il s'agit toujours de *Weltmusik* et donc aussi de musiques traditionnelles. En outre, ajoute-t-elle, « heureusement qu'il y a des surprises ».

Cette remarque me fournit une conclusion pour ce chapitre en même temps qu'une transition vers le huitième et dernier chapitre. La question des jurys a suscité depuis la fondation de Creole (et avant cela, de Musica Vitale), un certain nombre d'entreprises réformatrices, visant notamment les procédures d'organisation des jurys et l'intitulé (Musica Vitale / Creole, *Weltmusik* / *globale Musik*). Mais en dépit de ces réformes, la variabilité des appréciations s'est imposée comme une donnée constante dont les participants s'accommodent : comme dit Leo Vervelde, « cela fait partie du jeu ». L'uniformisation des cadres de la compétition n'a pas – heureusement pas – réduit la diversité des cas ni celle des critères d'appréciation. La permanence de malentendus et d'incertitudes montre combien cette compétition, tout en s'établissant dans des cadres plus stabilisés, s'est établie désormais comme une structure pouvant autoriser des transformations et faire émerger des découvertes inattendues.

⁶⁷² Décision qui avait été contestée par les musiciens d'un autre groupe qui s'étaient plaints auprès des organisateurs du caractère non « créole » de ce duo.

Chapitre 8

LE MOMENT DU FESTIVAL

Nous voici arrivés au point d'achèvement et d'aboutissement⁶⁷³ du processus de réalisation de l'événement : le moment du festival, pendant lequel les performances des musiciens rencontrent l'oreille et l'œil des spectateurs. Dans les mois précédents, les organisateurs ont défini un règlement de la compétition Creole puis réuni des dossiers de candidature qu'ils ont soumis à l'appréciation d'experts. Une fois les présélections effectuées, ils ont mis au point un ordre de présentation et des stratégies de communication permettant de rendre accessible l'événement à des publics pluriels. Ils ont choisi avec leurs partenaires une date et un lieu adéquats et organisé la mise à disposition d'un équipement technique. De leur côté, les candidats se sont préparés en mettant au point un déroulement pour leur prestation, en envoyant une fiche technique et en se familiarisant dans les heures précédant le concert avec l'espace scénique et les ressources du lieu. Les spectateurs et journalistes se sont équipés d'un discours d'escorte qui leur permet de mettre en mots ce qu'ils vont entendre.

Vient le moment de la rencontre, pendant laquelle cette boîte à outils paratextuels fournit un appui parmi d'autres à « l'oreille qui pense » (Laborde 2009). D'autres appuis sont induits, comme je l'ai montré au chapitre 1, par la localisation de la salle (« *Berlin Hermannplatz* »), par l'architecture et les habitudes du lieu (« Atelier des Cultures »), par les annonces et reportages diffusés dans la presse, par le dispositif technique, par les savoir-faire des musiciens, par les attentes que nourrissent les auditeurs à l'égard de la « *Weltmusik* » et par leurs compétences d'écoute différenciées : tous éléments qui contribuent à doter ce moment de festival d'une épaisseur collective. Seulement, l'ethnologue et le lecteur qui découvraient au premier chapitre la compétition Creole ne sont plus ici dans la même disposition. Chacun de nous a désormais acquis une familiarité avec l'arrière-plan complexe de la manifestation Creole : comprenant (entre autres aspects) des institutions militant pour la découverte des cultures du monde et la reconnaissance des personnes immigrées en Allemagne, des habitus gouvernant les échanges au sein d'un marché de la musique, des catégories structurant l'organisation de l'action publique et aussi de nombreux débats dont les enjeux dépassent le cas singulier de Creole et le petit monde de la *Weltmusik*. Tout cet arrière-plan contribue à faire de cet événement une expérience publique mettant en jeu les conditions du vivre-

⁶⁷³ Jacques Cheyronnaud distingue ainsi deux aspects d'une situation musicienne : d'une part son « achèvement dans le monde physique des rendus sonores », d'autre part, son « aboutissement » vers un « point d'écoute qui ouvre sur des élaborations descriptives, analytiques, évaluatives » (Cheyronnaud 2010, p. 9).

ensemble (Dewey 2003, Cefai/Terzi 2011). Mais qu'en est-il de cet objet placé au centre des programmes et sur le devant de la scène du festival : la « musique du monde d'Allemagne »? Et comment le décrire ?

Cette question de description génère une vaste littérature scientifique qui participe de l'espace de réflexivité que nos sociétés ont construit autour de « La-musique »⁶⁷⁴ et dont je me bornerai ici à évoquer quelques références. Pour décrire une occasion de musique (la finale de la compétition Creole en mai 2007 à Dortmund), je m'appuierai ici sur les écrits de chercheurs travaillant à une anthropologie pragmatique de la musique (Cheyronnaud 2002, Laborde 1997, 1999 et 2011) et à une écologie sociale de l'expérience musicale (Pecqueux/Roueff 2009) qui ont contribué à faire porter l'attention sur les situations appréhendées en termes d'épreuves plutôt que sur les œuvres ou performances considérées pour elles mêmes :

Il s'agit de décrire les enjeux et ressources investis par les divers participants à une situation musicale, et d'interroger la façon dont ils sont acheminés et coordonnés localement, à travers conflits et coopérations. De ce point de vue, l'expérience musicale apparaît comme une mise à l'épreuve des dispositions engagées dans l'action sous forme d'attentes et de ressources. [...] On peut considérer cette entrée intermédiaire de l'épreuve située comme un espace d'enquête heuristique car elle oblige à traiter l'articulation entre ce qui renvoie à des logiques structurales et ce qui advient en situation et qui plus est, de façon dynamique et non statique. (Pecqueux/Roueff 2009, p. 19)

Cet horizon d'enquête pragmatique nous fera retrouver certains des outils mobilisés tout au long de cette thèse : les notions de dispositif, de cadres d'interaction ou d'agencement qui correspondent plus largement à une optique d'enquête visant, selon l'expression de Jacques Cheyronnaud, la « dynamique organisatrice et instituante du musical »⁶⁷⁵.

Outre ces outils venus des sciences sociales, je m'adosserai ici en outre à divers travaux de philosophie qui, prenant à contre-pied la tradition de l'esthétique occidentale, ont résolu d'envisager la réflexion esthétique dans une perspective analytique, impliquant de :

⁶⁷⁴ Orthographié ainsi selon J. Cheyronnaud pour désigner « une dynamique d'attention et un espace de réflexivité. Une dynamique d'attention qui, dans nos sociétés, fixe et se fixe sur une certaine chose, l'organise : on découvre, invente, expérimente, calcule, classe, enseigne etc. à propos de cette chose. Bref, on la cultive délibérément, on la spécifie à travers notamment une encyclopédisation de savoirs, des célébrations ou des critiques. [...] Il y a donc, sous *La-musique*, un espace de réflexivité qui abrite des manières de penser la chose, en même temps que ces manières entretiennent cet espace de réflexivité, ou le conforment. » (« Le culte de musique », p. 2.)

⁶⁷⁵ « Pour une ethnographie de la « forme » Musique » in Pecqueux/Roueff 2009, p. 7.

- renoncer à une ontologie métaphysique qui accorde à la musique (ou à l'art en général) le statut d'un objet exceptionnel échappant aux conditions ordinaires de la vie humaine (Schaeffer 1996 et 2000)⁶⁷⁶

- opter pour une ontologie contextualisée des actions musicales (Darsel 2009, Davies 2001) prenant en compte les divers modes d'existence de la musique (en tant que composition, interprétation, performances etc.)

- décentrer l'attention des seules œuvres (*i.e.* interprétations ou performances) pour considérer les relations qu'entretiennent des sujets à ces œuvres.

- viser, au-delà de la seule question du jugement sur laquelle s'est focalisée toute une tradition de l'esthétique philosophique (notamment allemande), une description des faits et des conduites esthétiques⁶⁷⁷.

Cette induction analytique implique – et c'est là que peuvent se rejoindre certaines entreprises de philosophie et certaines descriptions des sciences sociales – de renoncer au dualisme ontologique qui fonde les conceptions traditionnelles de l'art (et plus généralement, de l'être humain) pour viser une description naturaliste des conduites esthétiques⁶⁷⁸. Elle est guidée par un idéal de neutralité axiologique impliquant de mettre à distance ses préférences subjectives – ici comme dans les chapitres précédents, je ne parlerai pas seulement des musiques que j'ai préférées – pour viser une description tenant compte à la fois de la dimension ontologiquement subjective des objets musicaux (dans la mesure où ils n'existent que relativement à un ou des observateurs) et de leur dimension épistémologiquement objective (en tant qu'états de fait inscrits dans des institutions sociales)⁶⁷⁹. Mais si cet idéal de neutralité constitue un horizon vers lequel doit tendre tout projet de connaissance, force est aussi de constater que le « détachement »⁶⁸⁰ qui est la clé de cette démarche entre en contradiction avec cette autre dimension, centrale pour les ethnographes (Favret-Saada 1990),

⁶⁷⁶ « L'Adieu à l'esthétique » (Schaeffer 2000) ne vise pas à réfuter l'idéal esthétique (qui constitue une constante anthropologique) mais à interroger la validité de la doctrine philosophique de l'esthétique qui s'est constituée depuis le XVIII^e siècle sur la base d'une opposition entre le domaine du quotidien et le domaine de l'art. Schaeffer propose quant à lui d'élargir la perspective pour considérer au-delà du domaine défini des objets d'« art », tous les objets suscitant un type d'attention esthétique : « ce qui importe pour définir une conduite esthétique ce n'est pas son objet mais l'attitude qu'on adopte face à lui » (*ibid.*, p. 12).

⁶⁷⁷ Cf Schaeffer (*ibid.*), p. 7 : « Conçue dans une perspective analytique, la tâche de la réflexion esthétique est d'identifier et de comprendre les faits esthétiques, et non pas de proposer un idéal esthétique ou des critères de jugement ».

⁶⁷⁸ Ce qui ne suppose pas une réduction des faits de culture à des faits de nature mais vise à mettre fin à ce dualisme en considérant les « interrelations entre les différents niveaux de complexité organisationnelle irréductible qui caractérisent l'espèce humaine » (*ibid.*, p. 10). Objectif que l'on peut rapprocher de celui de John Searle et de travaux en anthropologie cognitive.

⁶⁷⁹ Distinction développée par John Searle dans *La construction de la réalité sociale*.

⁶⁸⁰ Revendiqué par Nathalie Heinich et Jean-Marie Schaeffer en introduction d'un recueil d'articles commun (Heinich/Schaeffer 2004).

que constituent les affects : soit les émotions et réflexions affectant, selon des proportions et des modalités variables, tous les participants engagés dans une situation sociale. Pour cette raison, je ne peux ici décrire les événements auxquels nous avons participé, avec d'autres chercheurs et spectateurs, sans introduire un questionnement sur nos postes d'observation.

Je porte ici mon attention à différents aspects de la situation festivalière en me penchant sur le cas de la compétition fédérale Creole 2007 : pour évoquer d'abord le périmètre spatio-temporel dans lequel elle s'inscrivait puis son discours d'escorte, fondé sur une analogie entre le festival et un voyage. Je me penche ensuite sur les performances musicales pour décrire les logiques opératoires qui y sont enchâssées (jouer, chanter, danser, parler, raconter...) et mettre en lumière certains des codes sur lesquels elles s'appuient. La section suivante reprend la question des critères d'appréciation non plus du point de vue des experts du jury mais de celui des spectateurs qui apprécient l'événement en fonction de ses cadrages pluriels. Je me centre ici sur les moments où surgit un trouble quant à la nature des objets présentés (s'agit-il de *Weltmusik* ? de musique ? d'art ?) et quant à la nature de l'événement (un festival *ou* une compétition ? un enjeu de divertissement *ou* de culture ?). Enfin, je me penche sur les moments de clôture et sur la cérémonie qui a suscité une dispute au sein du collectif des organisateurs de Creole.

Un temps et un lieu : Creole 2007, 17-20 mai, *domicil* Dortmund

Un festival travaille et enchâsse des temporalités différentes, mais d'abord organise une unité de temps et de lieu – une durée et une continuité – qui épouse un calendrier civil, social voire religieux, investit une topographie, des lieux géographiques, architecturaux etc. Comme d'autres formats en d'autres secteurs, religieux par exemple comme la retraite ou le pèlerinage, le festival s'ouvre sur la césure du déplacement, du voyage, organise une continuité de temps forts et de moments latéraux.

Jacques Cheyronnaud, « Le culte de musique », p. 8

La finale de la première compétition Creole avait lieu à Dortmund en Rhénanie-Westphalie, une municipalité qui s'est distinguée depuis 2005 par l'organisation de « projets-pilotes » en matière d'action interculturelle et par une stratégie de spécialisation visant à établir Dortmund comme « ville de la musique » (*Musikstadt*) dans le cadre de la vaste

manifestation culturelle programmée sous l'intitulé de « Ruhr Capitale Européenne de la Culture 2010 ». Dortmund, c'est aussi une longue tradition de jazz qui a contribué à alimenter un ensemble de mythologies autour de ce que l'on appelle le « *Ruhr-Pott* »⁶⁸¹, un réservoir d'idées et de création associé dans l'imaginaire collectif au mouvement de mai 68 et à la culture libre, dont les administrations locales entendent aujourd'hui tirer parti pour asseoir la réputation de la métropole Ruhr sur la scène globalisée des biens culturels.

Pour la compétition régionale rhénane puis pour la finale, le bureau d'organisation local dirigé par Birgit Ellinghaus et Darek Roncoszek (alba Kultur Cologne) a arrêté son choix sur le *domicil*, un club de jazz situé en centre-ville qui organise régulièrement des concerts de *Weltmusik*. En choisissant ce lieu, ils misaient notamment sur la spécialisation générique qui a contribué à établir le *domicil* comme un des centres incontournables de la région en matière de *Weltmusik* (avec le Bunker Ulmenwall de Bielefeld et le Stadtgarten de Cologne) et qui est donc susceptible de générer un certain public : celui des fidèles du lieu, les « *Stammgäste* » qui se rendent régulièrement aux concerts ou aux scènes ouvertes *world* orchestrées les dimanches après-midi par Andreas Heuser. Pour ces habitués, l'événement programmé entre le 17 et le 20 mai 2007 prend notamment sens en vertu de cette continuité qu'ils pourront (ou non) établir entre leurs expériences passées au *domicil* et ce nouvel événement.

Mais ce public de fidèles n'est pas le seul attendu pour la finale de Creole. Les organisateurs de la compétition ont également constitué une longue liste d'invités (*Gästeliste*) incluant les représentants des institutions parrainant Creole (la Commission Allemande de l'Unesco) subventionnant l'organisation de cette session (le *Deutscher Musikrat*, le Fonds *Soziokultur*, le Bureau du délégué fédéral à la Culture et aux Médias, le Bureau pour l'intégration culturelle du gouvernement de Rhénanie-Westphalie, le Bureau culture de la municipalité de la ville de Dortmund), assurant sa couverture médiatique (WDR 3, *Die Tageszeitung*) ou soutenant le festival selon d'autres modalités (le festival *Weltnacht* de Bielefeld et le Théâtre du Brandebourg, les hôtels Park Inn, l'association Jazz World Partners, la Hochschule für Musik de Cologne). Ils ont également invité les représentants d'associations ou institutions oeuvrant dans le domaine interculturel, ainsi que des professionnels du monde de la musique ou de la culture (journalistes de la radio, de la presse écrite et de la télévision, organisateurs de festival, chercheurs et étudiants, directeurs de conservatoires et d'écoles de musique, producteurs), d'Allemagne et aussi d'autres pays d'Europe (les jurés, quelques journalistes) dont ils attendent qu'ils agissent comme des

⁶⁸¹ « *Pott* » est un terme familier qui désigne un pot ou un récipient utilisé à des fins culinaires.

multiplicateurs de l'événement. Sans oublier, bien sûr, les musiciens des vingt-et-un groupes programmés dans le cadre du festival qui viennent eux-mêmes accompagnés de leurs agents (lorsqu'ils en ont) et de leurs amis dont ils ont inscrit les noms sur la *Gästeliste*. Parmi toutes ces personnes, une part importante a déjà assisté ou participé à des titres divers à une session antérieure de Creole ce qui contribue aussi à nourrir certaines attentes : ce qu'ils vont voir et entendre entre le 17 et le 20 mai ne sera pas seulement vécu comme un événement isolé mais aussi en vertu de cette continuité qui les amènera éventuellement à penser que la manifestation Creole est restée la même ou qu'elle a changé.

Pour toutes ces personnes, qu'elles soient déjà venues ou non au *domicil* et qu'elles aient ou non assisté à une session de la compétition Creole, l'événement génère aussi des attentes particulières en tant que festival, en tant que compétition et plus singulièrement en tant que finale d'une compétition de « musique du monde d'Allemagne ». L'événement s'inscrit dans la continuité d'une série d'événements antérieurs dont il constitue l'étape ultime. En tant que finale, il est aussi censé donner à voir des prestations d'un niveau plus élevé que celui des sessions régionales. En tant que festival, il est censé (tout comme les sessions précédentes de la compétition) faire advenir des découvertes. En tant que manifestation organisée selon un principe fédéral, il doit illustrer la diversité des scènes musicales de chaque région d'Allemagne : ce ne sont pas seulement vingt-et-un groupes mais aussi les différents *Länder* qui entrent en concurrence par l'entremise de leurs « représentants ». Ainsi que le souligne un article paru dans une gazette du Brandebourg :

[La participation de Jacaranda à cette finale] est bien un signe que la ville de Brandebourg-sur-la-Havel peut acquérir une renommée au-delà des frontières de cette ville et du *Land* (Thomas Krüger, président de l'assemblée des municipalités, *BRAWO*, 19. Novembre 2006).

Le choix du lieu, la nature de l'événement et son organisation interne contribuent donc à générer un ensemble d'attentes et à rendre plausible la venue de différents spectateurs. Parmi la centaine de journalistes contactés par Anette Schäfer et Anne Sasson (chargées respectivement des relations publiques pour la presse fédérale et la presse régionale), cinq sont présents pour la conférence de presse organisée deux semaines avant le festival, le 3 mai 2007, dont l'un diffuse ensuite l'information dans le réseau des professionnels de l'agence nationale de presse dpa (*Deutsche Presse-Agentur*). Environ quatre-vingt demandent des informations dans les jours qui suivent. Vingt-trois se déplacent pour assister à des concerts.

Chapitre 8 - LE MOMENT DU FESTIVAL -

			17.05	18.05	19.05	20.05
Commer	Herr	Jüdische Zeitung, Kulturführer	X	X	X	X
Cords	Suzanne	DW, Folker	X	X	X	X
Daun	Thomas	WDR 3/Mitschnitt	X	X	X	X
Durand	Yann	Deutsche Welle	X	X	X	X
Friedrich	Grit	MDR – Figaro	X	X		
Fuhr	Werner	WDR 3		X		
Gensbittel	Aude	DW, frz. Programm	X	X	X	X
Gerner	Martin	DW-Kulturreport, DLF	X	X	X	X
Gesthuisen	Birger	Folker	X	X	X	X
Golle	Dagmar	BR2	X	X	X	X
Incoronato	Daniela	Fotografin	X	X	X	X
Lemke	Uli	Blue Rhythm	X	X	X	X
Maier	Tobias	Radio Multikulti				X
Mendiola	Mojo	Fotograf	X	X	X	X
Michel	Babette	WDR 3/Mitschnitt	X	X	X	X
Mittelstädt	Olaf	Freier Journalist			X	X
Pekalis	Helena	WDR	X	X	X	X
Rath	Christian	Freier Journalist			X	X
Rathert	Silke	Westfälische Rundschau	X			X
Ulke	Anke	Radio, freie	X	X	X	X
WDR TV Team						X
Wrenger	Barbara	WDR, diverse		X	X	X
		Intermusik	X	X	X	X
			17	18	18	21

Liste des journalistes présents lors de la compétition fédérale



Tous les spectateurs qui arrivent au club du *domicil* pour assister à une soirée du festival doivent composer avec la topographie particulière de ce lieu de concert.

Le *domicil* est installé dans un bâtiment appelé la « *Westfalenhaus* ». On y entre par un bar qui occupe tout le rez-de-chaussée : le *Caffeelounge*, géré par une entreprise indépendante

et ouvert en journée et en soirée. Au fond de ce bar, une cage d'escalier « historique »⁶⁸² mène vers le club du *domicil* : un autre espace bar et la salle de concerts séparés par des portes battantes. Le second étage est réservé aux visiteurs munis d'un badge (organisateurs, musiciens, techniciens et invités de la guest list). Il comprend, outre un espace « lounge » et les vestiaires, un accès à un balcon d'où l'on peut suivre les concerts⁶⁸³.

Les soirs du festival Creole, l'accueil des spectateurs se fait à deux endroits différents : une table pour les invités a été installée près de l'escalier au rez-de-chaussée, à laquelle les personnes inscrites sur la *Gästeliste* peuvent venir retirer les pièces disposées à leur intention (badges, programmes, dossiers de presse). Au premier étage dans le couloir, un guichet vend les billets pour les autres spectateurs : un « pass » de 25 euros pour les quatre jours de concert, des billets de 12 euros pour chaque soirée et des billets à tarif réduit pour les détenteurs de la carte *domicil* 100, les écoliers, étudiants et chômeurs. Tous les spectateurs obtiennent également le sésame qui leur permettra de s'orienter dans le festival : la version étoffée du programme (un livret de 50 pages) contenant les présentations de chaque groupe ainsi que diverses informations sur le festival. A côté de la billetterie, une table est disposée avec les CD amenés par les musiciens.

Après avoir passé le guichet, les spectateurs peuvent accéder à deux salles, séparées par des portes battantes : le bar muni d'un grand comptoir, de tables et de chaises et la salle de spectacle avec ses rangées de fauteuils alignés face à la scène. C'est dans ce dernier espace, situé à l'aboutissement du parcours qui mène de l'entrée du bâtiment jusqu'à la scène que se tiennent les concerts. Outre cette économie spatiale qui oriente la circulation des spectateurs vers les concerts, d'autres éléments contribuent à diriger l'attention vers la scène : son placement (au fond de la salle), sa dimension (c'est un espace pouvant être englobé du regard), sa morphologie (un rectangle noir entouré par des rideaux rouges), l'équipement technique (les lumières et micros centrés sur la scène), la disposition des sièges. Tout ce dispositif génère un confort d'attention tout en autorisant différents régimes d'attention (Pecqueux 2003), selon la place et la conduite choisie (devant / sur les cotés / sur le balcon, debout/assis etc.). Mais la scène n'est pas le seul point de focalisation possible. Pendant toute la durée des concerts, les spectateurs peuvent aussi se tenir dans un autre espace (bars, couloirs, cage d'escalier) et se livrer à d'autres activités que l'écoute (consommation de boissons, restauration, discussions, interviews etc.) tout en suivant ce qui se passe dans la

⁶⁸² Selon la description que propose le site www.domicil-dortmund.de.

⁶⁸³ Pour se faire une idée plus précise de l'architecture du lieu, le lecteur peut visionner la vidéo de la cérémonie de clôture du festival Creole 2007 dont la première partie consiste en un parcours musical à travers le bâtiment.

salle grâce aux hauts-parleurs du bar qui retransmettent le son des concerts ou aux écrans de télévision disposés dans les coulisses et rez-de-chaussée. Selon le lieu et la place qu'ils adoptent, ils perçoivent une multiplicité d'entités acoustiques qui s'imposent à eux plus ou moins malgré eux (des sons ou des « bruits »⁶⁸⁴) qu'ils peuvent en partie identifier (« j'entends de la musique », « des discussions », etc.) et qu'ils peuvent éventuellement choisir d'écouter de manière suivie⁶⁸⁵. Cette mobilité et cette variété des modes d'attention à la musique ne surprennent personne : ni les habitués du *domicil* ni ceux qui sont familiers d'autres lieux de ce type (un club se définit notamment par le fait que l'on peut écouter de la musique tout en se livrant à des discussions et à la consommation de boissons) – ni ceux qui ne sont pas coutumiers des clubs mais peuvent comprendre cet ordre de choses ordinaire dans un dispositif festivalier. Dans un festival, nul n'est forcé de rester à sa place ni de se concentrer sur la musique. La circulation incessante des spectateurs et la variabilité des conditions d'écoute font partie du jeu. Elle fait pendant au défilé des groupes de musique sur la scène.

De là l'importance particulièrement marquée dans le cadre d'un festival par rapport à d'autres formes de concert (par exemple un concert de *Weltmusik* à la Philharmonie de Berlin ou un concert de musiques du monde au Théâtre de la Ville à Paris) de procédés concourant à recentrer l'attention des spectateurs vers la scène. La sonorisation tout d'abord : qui se justifie selon les techniciens par la nécessité de garantir un « équilibre » entre les différents instruments d'une même formation et entre les différentes prestations⁶⁸⁶. Or cette sonorisation pourra être ressentie par les spectateurs-auditeurs d'une manière contradictoire – « c'est trop fort », diront certains, voire « c'est fort de manière incessante ! » (*ununterbrochen laut*, Urna, Creole 2009, cf. encadré) ou « ce n'est pas assez fort », ou le « son est brouillon » etc. La sonorisation, qui constitue une donnée aujourd'hui à peu près constante des festivals est aussi un aspect des plus controversés, qui ressort notamment dans les commentaires échangés en privé par les spectateurs et aussi, parfois, dans des débats publics.

⁶⁸⁴ « Rebut de sons. 'Bruit' comme terme de critique perceptive », *Ethnographiques.org* 19, publication en ligne, 2009.

⁶⁸⁵ Cheyronnaud, « Le culte de musique », p.4 : « Nous sommes tous des acouautes (notre oreille, organe physiologique ne fait jamais relâche). Cet état d'acouaute nous impose en permanence un poste que l'on pourrait appeler point d'*audire*. [...] [Le fait d'entendre] nécessite déjà une certaine disposition du siège de perception à identifier, c'est-à-dire à fixer ce qu'il capte en le localisant à partir, disons d'une 'texture acoustique' que nous catégorisons par exemple ainsi : « j'entends le tonnerre gronder ». [...] Point d'*audire* qui peut devenir, se stabiliser en point d'écoute ».

⁶⁸⁶ Voir en annexe un texte présentant le point de vue de Toshi Rösner, directeur de la technique pour le festival Creole 2009.

« Es ist ununterbrochen laut ! » : la sonorisation en question

Parmi les nombreux débats organisés en parallèle des festivals Creole entre 2006 et 2011, aucun n'était directement dédié à la question de la sonorisation. Cette question a cependant surgi au cours du débat organisé par le journal Folker sur les « Prix de musiques du monde » [cf. **annexe 4.5**] à l'occasion de la seconde finale qui se tenait en septembre 2009 au Huxley's Neue Welt de Berlin, une grande halle de concert pouvant accueillir 1500 spectateurs⁶⁸⁷. Lorsqu'Urna Chahar-Tugchi, chanteuse originaire de Mongolie et membre du jury de la compétition Creole 2009 prend la parole, la discussion s'oriente vers le thème des « musiques acoustiques ».

Urna – J'ai passé trois ans au Caire. Depuis que je suis revenue en Allemagne, j'ai eu très peu souvent l'occasion d'écouter de belles choses acoustiques. En 1994, lorsque je suis arrivée la première fois à Berlin, il y avait des concerts. Il y avait aussi Radio Multikulti qui diffusait des musiques pas seulement « mélangées » mais aussi vraiment diverses. Aujourd'hui, j'entends tellement de choses électroniques et je me demande : pourquoi ? A quoi cela tient-il ? J'ai pourtant fait l'expérience que les gens sont très attirés par la musique acoustique. Alors qu'ici, le son est fort de manière incessante. Je suis désolée de devoir dire cela mais c'est la vérité ! Je sors d'un concert et je me pose ce genre de questions – plutôt que : « était-ce beau ? » [...].

Maik Wolter (Pro Folk) – Je me pose moi aussi des questions sur la situation de présentation. Lorsque je suis rentré hier dans la salle [du Huxley's Neue Welt], l'endroit le plus clair n'était pas la scène mais le comptoir du bar ! Au beau milieu d'un concert à l'ambiance musicale intime, on entend le bruit des caisses de bière ! Cela ne va pas du tout ! J'ai exactement la même impression lorsque je suis au Womex. La commercialisation des musiques, c'est bien (*Vermarktung ist gut*) notamment pour les aspects visuels mais pour ma part, j'y perds complètement la perception des éléments acoustiques. [...] Nous devons en revenir à cette question : qu'est-ce que la musique ? De quoi les musiciens ont-ils besoin ? Et déjà : combien de bons techniciens avons-nous ?

Christoph Sure (Pavillon Hanovre, Creole Basse-Saxe & Brême) – Là, Maik, je dois t'interrompre ! J'ai vu beaucoup de concerts, notamment au Womex. Et ici [au Huxley's Neue Welt], dans cette grande halle, j'ai pensé au départ que cela n'allait pas fonctionner. Mais finalement, j'ai rarement, mais alors vraiment très rarement entendu un son aussi bon ! Lorsque l'on est assis au milieu, on peut très bien entendre, le son est très différencié. Jeudi, c'était encore mieux. Bien sûr que c'est parfois fort mais c'est la musique !

Maik Wolter – Mon problème, ce n'est pas le volume !...

Christian Rath – Avant que partions dans une discussion d'experts (*rires dans le public*), je dois préciser, pour ceux qui ne le connaissent pas, que Maik Wolter est président de la fédération Pro Folk. Il s'occupe donc de musiques plutôt douces...

Maik Wolter – Cela, c'est un préjugé sur le folk (*rires dans le public*). Le folk est folklorique mais pas particulièrement doux. Vous avez déjà entendu une cornemuse ? (*rires*) [...]

⁶⁸⁷ Certains musiciens ayant déploré en 2007 que la salle du *domicil* fût petite, les organisateurs de la seconde finale ont opté pour une grande halle vouée aux concerts de musiques amplifiées. Ce choix visait en même temps à sortir le projet Creole du cadre restreint des lieux dédiés à la *Weltmusik* pour atteindre un public plus large – mais celui-ci n'a finalement pas été aussi nombreux qu'en 2007.

Outre le dispositif scénique et la sonorisation, l'attention des spectateurs est également entretenue par des procédés de marquage discursifs. Les programmes ne suffisent pas, il faut qu'il y ait un modérateur : c'est là une nécessité qui s'est imposée pour tous les organisateurs des festivals Creole (de tous ceux auxquels j'ai assisté, aucun n'a eu lieu sans l'intervention d'un modérateur – le plus souvent d'une modératrice). Leurs interventions régulières répondent à plusieurs fonctions. Elles permettent d'informer les spectateurs sur la nature et les objectifs de l'événement, d'annoncer les groupes en leur accordant une forme de présentation équitable, d'expliquer les règles de la compétition, de combler les temps morts que génèrent les changements de scène, de ménager des temps de transition et des pauses pour les spectateurs, de relancer régulièrement l'attention. Elles participent aussi, avec les programmes et les commentaires journalistiques, d'une mise en intrigue bâtie sur ce ressort essentiel des récits que constitue le thème du voyage.

Un voyage en musiques

Les voyages dans le monde entier font aujourd'hui partie de notre quotidien et quasiment tous les langages musicaux du monde sont aujourd'hui disponibles en Allemagne (Dr. Martin Greve, *Programme du festival Creole 2007*)

L'ensemble Marammè nous emmène avec lui dans un voyage musical à travers l'Italie du Sud... (*Programme du festival Creole 2007*)

Äl Jawala est un terme qui désigne en arabe les voyageurs et peuples nomades... (*ibid.*)

Jacaranda Ensemble : un tour du monde expérimental (*ibid.*)

« Notre voyage continue avec l'ensemble Ahoar... » (Ulli Langenbrinck, modératrice du festival Creole 2007)

Dans un festival de musiques du monde, l'unité de temps et de lieu est combinée avec une attente de découverte et de révélation d'un ailleurs. Il s'agit d'organiser un voyage (« *Reise* ») voire un « tour du monde » (« *Weltreise* ») : termes qui reviennent de manière récurrente dans le discours d'escorte du festival qu'il s'agisse des programmes, des prises de parole de la modératrice et des organisateurs, des annonces et compte-rendus de presse. Mais c'est un voyage que l'on peut réaliser sans avoir besoin de se déplacer – mis à part le déplacement initial que fait chaque spectateur vers le lieu du festival. Une fois entré dans la salle, celui-ci peut prendre place à différents endroits et apprécier le nouveau, l'inconnu, l'étranger depuis ce lieu garantissant une stabilité et un confort d'écoute : « le

monde s'installe dans un club de jazz » (*Ruhr Nachrichten*, 4 mai 2007). C'est que, selon les termes de Jacques Cheyronnaud⁶⁸⁸, un festival de musiques du monde travaille « une certaine logique de confort d'attention à la musique qui consiste à combiner en exception spatio-temporelle un certain nombre d'avantages ou de commodités au regard des attendus de connaissance et de célébration de musique qu'il s'assigne : *combiner le voyage, l'accessibilité et l'être là* » [je souligne]. Un tel festival de musiques du monde permet de rendre accessibles des ailleurs multiples dans un site et une durée continue : une « périmétrie de l'*in praesentia* » (*ibid*).

Pendant chacune des trois premières soirées de la compétition fédérale Creole 2007 se sont succédées sept prestations (*Auftritte*)⁶⁸⁹ de vingt minutes chacune⁶⁹⁰. Les annonces et les descriptifs des groupes mettent bien souvent en avant l'origine culturelle des musiciens et/ou leur lieu de résidence en Allemagne, voire leur double origine (« tarentelle saxonne »). Le voyage annoncé est à la fois un voyage à travers le monde et à travers les différentes régions d'Allemagne, alimentant un imaginaire lié au nomadisme et aux espaces frontières – ainsi que le suggère souvent l'onomastique (Borderland, Ahoar, Äl Jawala, Nomad Sound System etc.).

Au-delà du discours d'escorte, la thématique du voyage informe aussi le contenu des performances musicales. Par exemple dans la chanson « Polka für die Welt » (« *La polka de par le monde* ») du groupe Hiss, contant les pérégrinations d'un *globe-trotter* moderne :

*'nen Finger hab ich in Taschkent verloren
ein Auge bei 'nem Streit in Jacksonville
man hat in Santa Cruz auf mich geschossen
in meinem Schädel steckt noch heut' das Projektil
Ich kämpfte in Luanda mit dem Messer
mit Worten und mit Fäusten in Cadiz*

⁶⁸⁸ « Le culte de musique », p. 9.

⁶⁸⁹ En allemand, le terme « *Konzert* » peut désigner un type de composition (*concerto*) ou l'événement public au cours duquel une suite d'œuvres est interprétée. Pour parler d'un concert d'un groupe lors d'un festival, on emploiera en revanche plutôt le terme de *Auftritt* (prestation publique). On dira donc que la soirée de concert (*Konzertabend*) ou le concert du 17 mai (*das Konzert*) comportait sept prestations (*Auftritte*) différentes.

⁶⁹⁰ Annoncées de la manière suivante dans la version courte du programme : « Maramme : tarentelle saxonne », « Niniwe : quadrophonie de Weimar », « Sophie Wachendorff et le trio Iki Dünya : voix nordique avec une âme turque », « Egschiglen : jodel mongol », « El Houssaine Kili : gnawa trance dance », « Hiss : polka souabe », « Jamaram : reggae-pop latine ». Le second soir, sept autres ensembles étaient programmés : « Jacaranda Ensemble : marches et méditation », « Enkh Jarghal : avant-garde mongole », « Kaschu : New World Jazz », « Ahoar : jazz de Mésopotamie », « Borderland – Mariana Sadovska & Band : chants de sorcières d'Ukraine », et le « Balagan Band : chaos sonore ». Pour la troisième soirée enfin : « Los Dos y Compañeros : salsa bavaroise », « Äl Jawala : Brass'n Bass'n Beat », « ulman : folk freestyle », « Trillke Trio : folk de la rivière⁶⁹⁰ », « Indigo : Indie Masala », « Nomad SoundSystem : electro groove arabe », « Tapesch 2012 : crossover persan », suivis d'une « world beat party » animée par deux DJ du collectif TaxiMundJal.

*das steife Bein bekam ich in Odessa
und in Amsterdam die Syphilis*

(Refrain)

*Ich hab die ganze Welt bereist,
ich kenn die Tropen und das Eis
und ich weiß, die Welt ist groß
und fremd und wild
hab' von der Heimat mich entfernt
und auf die harte Tour gelernt
dass keiner so wie ich die Polka spielt!*⁶⁹¹.

Les textes et le style vestimentaire des artistes jouent sciemment sur les clichés d'une certaine identité masculine, celle d'un aventurier bagarreur et fier, et l'accompagnement musical reprend sur un mode décalé des marqueurs de différents styles musicaux : ici un rythme de polka mêlé à une instrumentation rock-country, dans la chanson suivante, un rythme de reggae associé à des paroles sur un thème *a priori* universel (« amor ») mais jouant des décalages entre les cultures hispanophones et germaniques. Les langues et les styles musicaux voyagent autour du globe et les musiciens en jouent avec une conscience aiguë de la mise en scène des identités.

Chez d'autres groupes, la mise en scène des migrations peut prendre des accents tragiques. C'est par exemple le cas de l'ensemble Borderland dont la chanteuse Mariana Sadovska a collecté des chants en Ukraine et au sein de la diaspora ukrainienne, qu'elle a retravaillés avec une formation de jazz. La chanson « *Immigrant Song* » basée sur un chant collecté aux-États-Unis, met en scène le thème de l'expatriation de manière particulièrement dramatique en jouant sur la multiplicité des langues (anglais, ukrainien, allemand) et l'alternance du chant et de la parole. Le prologue en anglais, accompagné d'un ostinato (au piano, batterie et contrebasse) permet aux spectateurs de s'immerger dans cet univers fictionnel :

I want to go to America... America... For a year or... or maybe for two !... America, for two years... I hope not forever ! Oh no no no, not forever... In two years I come back !...

⁶⁹¹ « À Tachkent, c'est un doigt que j'ai perdu / Puis ce fut un œil, lors d'une rixe à Jacksonville / À Santa Cruz, je me suis fait tirer dessus / Et dans mon crâne se trouve encore le projectile / À Luanda, je me suis battu au couteau / À coups d'insultes et de poings à Cadix / À Odessa je suis devenu manchot / Et à Amsterdam, ce fut la syphilis / (Refrain) J'ai voyagé dans le monde entier / J'ai vu les tropiques, les étendues glacées / À présent, je connais le monde tel qu'il est / Vaste, étrange, plein de dangers / J'ai pris congé de mon pays natal / Mais j'ai appris, dans cette dure tournée / Qu'à la polka, personne ne m'égale ! » (source : www.hiss.net)..

A ce prologue succède une séquence chantée en ukrainien et accompagnée par les instrumentistes d'une manière qui souligne la tonalité désespérée de ce discours d'auto-persuasion et suggère par antiphrase le contraire de ce qui est dit : ce migrant, comme beaucoup d'autres, ne reviendra pas dans son pays natal. L'alternance entre chant, parole et sons vocaux non articulés (souffle, cris...) et le changement constant de rythme concourent à rendre compte de l'expérience de l'exil avec une intensité croissante⁶⁹².

Ces deux exemples montrent que les performances musicales ne font pas qu'illustrer la diversité des régions du monde et de l'Allemagne mais qu'elles mettent en scène de manière consciente et souvent distanciée la mobilité des personnes et des styles musicaux⁶⁹³.

Je me centrerai dans la suite de ce chapitre sur quelques cas : et tout d'abord, les quatre premières prestations de la soirée du 17 mai. Pour la description de ces performances, je m'appuierai sur plusieurs sources : les textes des programmes, les commentaires et observations faits par les étudiants de la *Musikhochschule* de Cologne (reproduits dans Bachir/Greve/Rappe 2007), les DVD édités par l'agence alba Kultur (quatre disques documentant chacun une soirée du festival, cf. DVD annexe) ainsi que mes notes de terrain. Il s'agit à chaque fois de rendre compte des logiques opératoires enchâssés dans ces performances (soit des « agir » et des actions qui y sont enchâssés : chanter, jouer, parler, raconter, danser etc.) et de l'effet qu'elles induisent en termes de postures d'écoute et de conduites (faire danser, émouvoir etc.).

Le postulat sur lequel repose ces descriptions est que les œuvres d'art en général et les performances musicales en particulier constituent des structures intentionnelles dont les composantes objectives génèrent certaines formes d'attention. Il ne s'agit jamais de « simples objets »⁶⁹⁴ descriptibles dans leurs pures composantes physiques :

Leur identité comporte toujours des aspects intentionnels – et donc conventionnels – qui ne sont accessibles qu'à travers des savoirs latéraux concernant le statut intentionnel de l'objet en question (Jean Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique* p. 33)

⁶⁹² Chaque séquence du concert thématise une forme de passage ou de transition : le passage du statut de jeune fille à celui de mariée (*Wedding Song*), l'émigration (*Immigrant Song*), la transformation d'une jeune fille en sorcière (*Midsummer Night*). La totalité du concert peut être visionnée sur le site de Borderland : http://www.borderlandmusic.de/inhalte-en/borderland-downloads_en.html.

⁶⁹³ J'ai développé cet aspect dans une communication orale lors du colloque "Music and migration" à Southampton: « Displaying the migration of sound. A comparative approach to concert performances of "World music from Germany" »

⁶⁹⁴ Selon le terme employé par Arthur Danto dans son essai *La transfiguration du banal*

Pour chacune des performances que je considère dans la suite de ce chapitre, il s'agit donc de préciser de quelle nature sont ces « savoirs latéraux » ou ces codes partagés mais aussi de se demander dans quelle mesure ces savoirs et ces codes sont réellement partagés par les auditeurs. De par leur « identité stratifiée » (*ibid.*), les performances musicales présentent en effet une multiplicité d'aspects qui peuvent être perceptibles de manière variable selon les attentes et les compétences des personnes qui les apprécient. Le morceau « Havada Bulut Yok » interprétée par le trio Iki Dünya (cf. analyse *infra*) ne fonctionne pas de la même manière pour des auditeurs familiers de la culture turque, pour des musiciens allemands qui le reprennent en l'adaptant aux codes de la chanson, pour des auditeurs de festival qui n'en comprennent pas les paroles mais peuvent éventuellement en imaginer le sens ou apprécier la mélodie pour elle-même, ou pour un ethnomusicologue qui connaît le contexte d'origine de ce morceau et en fait un enjeu de connaissance. Or c'est justement sur cette question des compétences que s'opposent les amateurs et experts de *Weltmusik*⁶⁹⁵ tout comme les chercheurs en (ethno)musicologie : pour apprécier une musique dans le cadre d'un festival de musiques du monde, que faut-il en connaître ? Suffit-il de les analyser comme des morceaux de musique ou faut-il également intégrer l'analyse du contexte ? Suffit-il de pouvoir apprécier l'art du concert dont font preuve les musiciens ou faut-il apprécier ces musiques selon les critères qui ont cours dans le contexte d'origine ? Plutôt que de chercher à formuler une norme d'écoute, je prendrai ici acte de la pluralité des appréciations possibles : puisqu'un festival de musiques du monde implique une décontextualisation des objets musicaux, il génère aussi avec lui une multiplicité d'appropriations possibles qui, certes, ne se valent pas toutes (sur le plan de la connaissance des arts et des cultures) mais qu'il serait problématique (sur le plan de l'analyse anthropologique) de disqualifier à l'avance au nom d'une prétendue vérité des œuvres.

⁶⁹⁵ Voir par ex. le débat de la *Hafenwerkstatt* sur les médias (Dortmund, septembre 2008, annexe 7.4) qui opposait Johannes Theurer (Radio Multikulti / Funkhaus Europa) et Werner Fuhr (WDR3) et dans lequel le premier s'insurge contre une vision « savante » de la musique du monde et demande à son confrère : « Est-il possible d'apprécier la musique sans avoir lu un livre ? »

« *Marammè !* » ou la mise en scène du tempérament italien

Les musiciens de l'ensemble Marammè sont présentés dans le programme du festival Creole 2007 comme un ensemble de « tarentelle saxonne »⁶⁹⁶. Le terme de « tarentelle » ne renvoie pas à un style musical identifié mais il évoque un ensemble d'associations propices à susciter la curiosité des spectateurs. La tarantelle est réputée venir d'Italie d'où le contraste avec cette autre appellation d'origine que constitue la référence à la région « saxonne », dont on peut inférer quelque chose comme ceci : « leur musique vient d'Italie mais les musiciens viennent de (ou : résident en) Saxe ». La tarentelle, c'est surtout une danse que l'on dit héritée de rituels thérapeutiques, associée dans l'imaginaire collectif aux thèmes de la folie, de la possession, de la transe : ce par quoi on en arrive à la musique⁶⁹⁷ même si les musiciens de Marammè revendiquent quant à eux une forme de folie plutôt maîtrisée. Il s'agit d'entraîner les auditeurs dans un « voyage musical » à travers des répertoires musicaux doublement éloignés (venant d'Italie et de différentes époques du passé : « Renaissance », « baroque », « chansons du 16^e au 19^e siècle » jusqu'au « folk italien ») en visant une interprétation qui à la fois exigeante sur le plan artistique et « libre ». Il s'agit de « transformer la scène en une *piazza* animée ou encore, selon le descriptif que l'on trouve sur le site de Marammè, l'atmosphère de « la rue »

Les sonorités provenant de traditions sacrées et profanes forment une musique qui vient de la rue : on soupire, on crie, on y meurt, on y bondit – le tout sans aucune mesure, sans règle et sans la moindre honte. (« concept musical », *Dossier de candidatures de Marammè*)

Voici comment la modératrice Ulli Langenbrinck annonce l'entrée en scène de Marammè, premier groupe programmé dans le cadre de la compétition Creole 2007 :

Si un Italien est énervé ou agacé, il dira peut-être : « *Madonna mia !* ». A Naples, on dira plutôt : « *Marammè ! Ah mon Dieu !* ». Et ce n'est bien sûr pas un hasard si les musiciens de l'ensemble italo-allemand (*deutsch-italienisch*) qui ouvre ce soir la compétition Creole 2007 ont choisi de s'appeler Marammè. Car non seulement ils interprètent leur chant dans les dialectes de Naples et de Sicile. Mais en outre, leurs chansons parlent aussi de morts qui ressuscitent – et pour cela, il faut comme on sait une bonne dose de consentement divin – mais aussi de vivants qui, en mourant, laissent la place à d'autres. Ce sont les deux faces d'une même médaille que l'on pourrait peut-être résumer ainsi : l'ironie en tant que principe de vie. Soyez les bienvenus sur la scène du *domicil* : Marammè, *Benvenuti ! (Applaudissements du public)*

⁶⁹⁶ Cette dénomination n'a pas été choisie par les musiciens mais par les organisateurs de cette finale qui mettent en avant, du fait du caractère fédéral de l'événement, les régions d'origine des musiciens. Dans d'autres textes de présentation (comme le dossier de presse), ils ont en revanche gardé l'appellation que proposaient les musiciens : « Maramme : délires musicaux d'Italie du Sud ».

⁶⁹⁷ Sur les liens entre transe, extase et musique, cf (entre autres) Rouget 1990.

Présentation de Marammè dans le programme du festival Creole 2007 :



L'ensemble Marammè nous emmène avec lui dans un voyage musical à travers l'Italie du Sud et transforme la scène en une *piazza* animée. Des chansons entraînantes dans les dialectes de Sicile, des Pouilles et de Naples content des histoires qui n'ont pas changé depuis des siècles. Sur le plan musical, Marammè se situe entre la Renaissance, le baroque et le folk italien avec des influences de différentes cultures.

Le sextuor se compose d'Allemands et d'Italiens qui laissent libre cours à leur passion pour la musique d'Italie du Sud. Au programme, des danses traditionnelles comme la *tammuriatte* et la tarantelle aussi bien que des chants religieux et profanes du 16^e au 19^e siècle. Marammè signifie quelque chose comme « oh là là » – l'équivalent napolitain de « Oh Gott ! » (*Mon Dieu !*) : c'est une de ces expressions que l'on entend dans la rue mais qui ne se trouve dans aucun dictionnaire.

Les membres se sont rencontrés à la *Musikhochschule* de Dresde. Ils ont fondé l'ensemble en 2003 à l'occasion d'une manifestation culturelle sur l'Italie. La réaction du public fut si enthousiaste qu'ils décidèrent de poursuivre l'aventure. Leur premier CD, *Frate Nunzio*, paru l'année dernière, ressuscite toute une époque : une musique jouée avec un grand art et manifestant une authenticité historique et géographique.

Fabio Antoci : guitare et voix
Johannes Gries : trombone et tamburello
Hans-Ludwig Raatz : violoncelle, tammora
Annegret Rodig : chant
Mario Sollazzo : chant, tammora, piano
Letizia Turini : flûte
www.maramme.de

Les musiciens de Marammè qui se trouvent ici en position d'« *Opener* » (groupe ouvrant le festival)⁶⁹⁸ ont mis au point une entrée particulière :

⁶⁹⁸ Terme anglais entré dans le langage des professionnels de la musique en Allemagne.

Au début du premier morceau [Sette Mariti], le violoncelliste est seul sur scène et joue un ostinato. Les autres musiciens entrent ensuite un à un et se placent en arc de cercle. Ils n'avaient pas cette entrée à Leipzig (où ils jouaient en fin de soirée). (*Notes de terrain*, Creole 2007)

Pour la suite du concert comme pour la compétition régionale, les musiciens ont repris des extraits d'un spectacle de deux heures intitulé *Frate Nunzio*⁶⁹⁹ à partir duquel ils ont composé une version raccourcie de vingt minutes. Entre les séquences musicales, le musicien et conteur Martio Sollazo conte les aventures rocambolesques de Frate Nunzio et d'autres personnages de fiction dans lesquels les auditeurs allemands peuvent reconnaître de grands types de la littérature populaire européenne (l'aventurier séducteur, le mari cocu, la jeune première). Il insère à chaque fois une nouvelle péripétie : une série de morts sensationnelles, l'apparition d'une belle demoiselle, l'arrivée impromptue du mari surprenant les amants, la résurrection d'un mort. Il joue ici en outre de cette contrainte singulière que constitue l'impératif du temps : puisque la règle prescrit ici de ne pas dépasser les fameuses « vingt minutes », le conteur parle à toute vitesse, sans pause, en regardant sans cesse sa montre, avec un accent italien bien prononcé et en multipliant les interjections, les soupirs, les cris et les grands gestes : bref, en mettant en scène de façon ostensible la figure d'un Italien volubile.

Sur cette intrigue et cet art de conter se greffent les morceaux de musique pour la plupart composés par les musiciens de l'ensemble avec des paroles en italien, reprises ou adaptées de sources littéraires diverses. Le morceau choisi ici en ouverture, « Sette mariti » (*Les sept maris*) est composé sur un ostinato à deux temps. Le chanteur Mario Sollazo parodie la technique du chant lyrique, fait de grands gestes pour accompagner l'onomatopée du refrain : « Vrrim Vrroum Vrram » (qui mime la chute des maris)⁷⁰⁰. Vient ensuite le morceau « A Madonna de' mandarini », une ballade plus lente sur un rythme 3/8 (alternance croche / noire, la noire portant l'accent) composée sur un texte du poète de Fernando Russo et interprétée en duo par Mario Sollazo et Annegret Rodig (qui joue ici le personnage de la belle madone). Puis « Munaciello » qui commence par une improvisation lente et parfois dissonante (correspondant sur le plan du récit à l'évocation d'une oraison funèbre) et se poursuit par un dialogue mené sur un rythme effréné (mesure à 12/8, rythmes jouant sur des effets d'hémiole⁷⁰¹) par les deux même solistes dont les voix alternent ou se superposent

⁶⁹⁹ Spectacle conçu entre 2004 et 2006. Le premier CD du groupe, achevé juste avant la compétition Creole Mitteldeutschland est paru sous le titre *Frate Nunzio e la sua storia* (label Phonector) et se présente comme un support dérivé du spectacle, contenant l'histoire de Frate Nunzio et les photographies du spectacle.

⁷⁰⁰ Lors du concert à Leipzig (Creole Mitteldeutschland, janvier 2007), ce morceau avait été placé à la fin du concert et non pas au début. L'aspect délibérément « outré » de l'interprétation a pu gêner ici certains spectateurs encore « froids » alors qu'à Leipzig, il a suscité une ovation.

⁷⁰¹ Procédé consistant à insérer des rythmes ternaires dans une mesure binaire ou vice-versa.

(technique de tuilage). Enfin, le concert se clôt sur le morceau « La Ninfa d'amuri », une chanson composée sur un rythme 4/4 dans un style plus proche du folk italien moderne et interprétée par le troisième chanteur soliste (également guitariste) Fabio Antoci, basée sur l'alternance entre une ritournelle virtuose à la mélodie descendante jouée à la flûte, les couplets de chant et un second thème mélodique ascendant⁷⁰².

Outre le récit qui évoque les aventures d'un héros itinérant, d'autres procédés concourent à évoquer l'atmosphère d'une « piazza animée » sur la scène du festival. Il y a d'abord le tableau d'ensemble que forment les musiciens sur scène, décrit de la manière suivante par des étudiants de la *Musikhochschule* : « ils sont assis en arc de cercle, tous placés sur un pied d'égalité »⁷⁰³ (sous-entendu : à l'inverse de la hiérarchie qui prévaut dans d'autres ensembles). S'y ajoutent d'autres signaux visuels et sonores comme les habits décontractés (jeans, couleurs dépareillées, chapeau et béret), l'usage de certains instruments associés à la culture populaire (guitare, *tamburello*, *tammora*), les interjections multiples (entre les morceaux et dans les paroles de ceux-ci) et d'autres formes d'expressions verbales (cris, soupirs) ou non verbales (un bras qui descend pour mimer la chute des maris, les deux bras au ciel pour souligner l'effet de surprise...) et surtout, l'accent italien et la mise en scène qui va avec. Les effets de rythme enfin : *ostinati*, anacrouses, accents rythmiques placés sur le deuxième ou troisième temps, changements de *tempi*, appuyés par l'usage simultané de plusieurs tambours sur cadre (*tamburello*, *tammora*).

L'intrigue du récit et les procédés musicaux concourent donc à évoquer une certaine idée de « liberté » et/ou de « folie » que l'on peut associer à un imaginaire de « la rue ». Mais cette folie et cette animation ne se conçoivent que par rapport (et par opposition) aux conventions gouvernant d'ordinaire la présentation de la musique dite sérieuse (« *E-Musik* ») : dont les musiciens prennent soin de suggérer, dans leurs textes de présentation, qu'ils en viennent (ils sont tous passés par le Conservatoire de Dresde) mais vis-à-vis duquel ils soulignent aussi leur distance en multipliant les infractions ou les signaux ironiques vis-à-vis des conventions du genre (habits décontractés, disposition en arc-de-cercle sur scène, échanges de parole pendant le concert, imitation parodique de techniques vocales lyriques, usage des tambours sur cadre etc.). Ce sont « des classiques, *mais* » – plus fous, plus libres, moins sérieux que (ce que l'on conçoit d'ordinaire être) les musiciens classiques. C'est sur ce raisonnement implicite, fréquent dans le champ des musiques du monde et aussi dans les

⁷⁰² Outre les séquences reproduites sur le DVD annexe, d'autres extraits du concert sont visibles sur le site Youtube <http://www.youtube.com/watch?v=qaG5tyxMvVM>.

⁷⁰³ Bachir/Greve/Rappe 2007, p. 40.

secteurs plus spécifiques de la musique ancienne ou du folk, que se fonde le portrait que les musiciens font d'eux-mêmes dans le DVD du festival Creole (cf. annexe) : « Nous sommes ici parce que nous nous sommes fait virer de la Philharmonie de Leipzig, nous étions de trop bons musiciens... ». Ou encore cette lettre aux spectateurs postée sur le site du groupe en 2008 : dans laquelle on reconnaît l'éloquence particulière de Mario Sollazo (qui a étudié, parallèlement à la musique, la philosophie) et qui souligne l'aspect quelque peu « informel » mais d'autant plus « sensible » de leur musique.

« Ne nous catégorisez pas – surtout pas dans la Weltmusik ! ».

Ce texte se trouvait dans la rubrique Actualités du site internet du groupe Marammè (www.maramme.de). Il a été posté le 23 janvier 2008, un an après la victoire de l'ensemble lors de la compétition Creole. Preis für Weltmusik aus Mitteldeutschland.

Benvenuti! Marammè grüßt Euch!!!!

Liebe Freunde, die ihr uns besucht, wir möchten versuchen Euch zu erklären wer wir sind. Also, ein Neapolitaner, eine Livorneserin und ein Sizilianer zusammen mit drei Sachsen bilden den pulsierenden Körper von Marammè. Ein etwas unförmiger Körper aber, lasst uns es sagen, sehr sinnlich! Aus einem solchen Körper entsteht Musik, dessen Herz in einem unendlichen Meer musikalischer Traditionen des süditalienischen Lebens schlägt. Dazu kommen noch Einflüsse aus dem Jazz, aus der klassischen Musik und aus den italienischen Cantautori wie De André, Guccini und Capossela.

Und was ist mit den Texten? Sie und die Musik schreiben wir selbst. Dazu, während der Konzerte wird sehr viel erzählt und erklärt. Auf den ersten Blick scheinen die Erzählungen etwas seltsam aber wenn man genau hinhört, haben sie doch Sinn, und wie!

Wir möchten in keine Kategorie rein gequetscht werden (als Letztes, in die perverse Erfindung »Weltmusik«), nein bitte nicht! Wir spielen unsere Musik und wenn sie Euch gefällt, seid Ihr mit Singen, Spielen und Zuhören willkommen. Wenn sie Euch nicht gefällt, seid ihr geküsst, umarmt und wir können weiterhin Freunde bleiben. Wir bitten Euch aber, keine Gedanken zu verschwenden, in dem Ihr versucht unsere Musik zu kategorisieren, wir wären nur traurig drüber.

Gut, jetzt ist alles und nichts gesagt worden... deswegen Bitte schön, hereinspazieren und bis bald
Marammè

En dépit de cet argument rhétorique revendiquant un aspect non conventionnel, le concert de Marammè est apprécié par les spectateurs sur la base de codes partagés. Il peut être apprécié sur plusieurs plans : comme un « voyage en Italie » (descriptif du programme) mettant en scène des répertoires musicaux et aussi certains stéréotypes associés à cette culture (l'accent, la verve intarissable, les grands gestes), comme un morceau de « littérature populaire » contant les aventures de personnages à la fois inconnus (Frate Nunzio, les sept

maris...) et familiers (puisqu'il s'inscrit dans de conventions partagées au-delà des frontières de l'Italie), comme une performance de théâtre musical où chaque chanteur, tout en chantant, interprète aussi un rôle (et les auditeurs qui comprennent l'italien porteront alors probablement davantage leur attention au rapport entre texte et mélodie) et où les instruments et procédés compositionnels évoquent aussi par imitation certains aspects de l'action contée. Et aussi comme de « la musique jouée avec un certain art » (*kunstreiche Musik*, ainsi que l'annonce le programme) – mais un art qui, pour être identifié, suppose la reconnaissance de conventions de plusieurs genres. Le chanteur-conteur Mario Sollazo interprète ses parties en jouant d'une variété de timbres, d'effets d'accentuation (vocaux et gestuels) et de dissonances qui peuvent se comprendre par rapport aux conventions du théâtre populaire ou encore (c'est ainsi que je l'ai compris pour ma part) par rapport au mouvement de réinvention de la musique ancienne qui se définit notamment par opposition aux conventions du chant lyrique classique et préconise une hétérogénéité de registres vocaux. Mais ils peuvent aussi être perçus comme déplacés si l'on ne connaît pas ces conventions ou si on ne les reconnaît pas comme valables⁷⁰⁴. La chanteuse Annegret Rodig reste quant à elle plus proche des conventions du chant lyrique classique (une belle voix claire, soprane, qui correspond à son rôle de jeune première). Fabio Antoci interprète ses parties en accord avec les valeurs qui ont cours dans la chanson et le *folk* (« sincérité », mise en avant du texte). Pour chacun de ces chanteurs, l'art vocal se mesure donc à des conventions différenciées et même pour une part contradictoires. S'y ajoutent les compétences instrumentales des musiciens, spécifiques selon l'instrument et le genre (flûte traversière, violoncelle, guitare folk) et aussi l'usage de cet instrument fédérateur que constituent les tambours sur cadre, le *tamburello* et le *tammorra*. Au-delà de leur origine régionale, ces tambours sont des instruments qui suscitent aujourd'hui un intérêt dans le secteur des musiques du monde et dans celui de la musique ancienne parce qu'ils sont particulièrement propices à la musique d'ensemble : ce sont, comme le dit un des maîtres enseignant cet instrument dans divers pays d'Europe, des « instruments d'agrégation sociale et d'esprit collectif »⁷⁰⁵.

A ces caractéristiques internes de la performance s'ajoutent enfin les contraintes situationnelles en termes de format et de situation dans le programme, qui ont aussi leur effet sur les appréciations des auditeurs-spectateurs. En assistant à ce concert, je l'ai comparé d'emblée à la prestation de Marammè lors de la session de la compétition Creole

⁷⁰⁴ Les étudiants qui ont enquêté sur les réactions du public lors de ce concert ont noté que des spectateurs manifestaient une « incompréhension lorsque le chanteur faisait de grands gestes ». (cf. annexe 8.1)

⁷⁰⁵ Expressions employées par Salvatore Meccio dans le descriptif du cours qu'il propose aux Ateliers d'ethnomusicologie de Genève : <http://www.adem.ch/archives/Cours/tammorra.html>

Mitteldeutschland 2006 pendant laquelle l'ensemble avait pu jouer trente minutes (au lieu de vingt ici) et où ils jouaient en dernier (alors qu'ils jouent ici en premier). Voici donc ce que j'ai noté dans mon carnet de terrain :

L'effet n'est pas le même. Il est 20h10, la salle est encore à moitié vide. L'aspect très théâtralisé ressort ici davantage. Dans le premier morceau, les grands gestes de Mario tombent à vide (il nous manque l'intrigue, qu'il avait racontée à Leipzig : l'histoire des infortunés maris !). Dans la suite du concert, il raconte tellement vite que je n'arrive pas, cette fois-ci, à suivre le récit. La circulation des spectateurs gêne aussi l'attention.

Placé en position « d'Opener », les musiciens de Maramme ont dû faire face à un public moins nombreux, moins attentif et donc à des conditions de performance moins favorables que lors de la session régionale de la compétition Creole. Les musiciens interrogés par deux étudiants le lendemain estimai ent pour cela après coup avoir fait un mauvais concert » : parce que le public n'était « pas chaud » et parce que « vingt minutes, c'est trop court. Normalement, le récit compte beaucoup plus ».

Dans les jugements formulés par certains spectateurs, ce sont surtout les effets de mise en scène qui suscitent l'attention, plus encore que les compositions et la technique musicale. Pour une des étudiantes de l'équipe de la *Musikhochschule* avec laquelle je discutais le lendemain du concert, la performance du chanteur-conteur était trop « outrée ». Quant à François Bensignor (membre du jury), il ne comprenait pas l'allemand (tout comme trois autres des membres du jury) et n'a donc pas pu suivre l'intrigue ni comprendre pourquoi le chanteur Mario Sollazo faisait de grands gestes en chantant. Pour ces deux auditeurs, les signaux participant (du point de vue des musiciens) de l'expression d'une certaine « folie » ne faisait donc pas sens : ils constituaient plutôt un défaut ou, comme disait François Bensignor, une « maladresse ». Au contraire, pour une spectatrice du festival Creole Mitteldeutschland, l'ensemble Marammè méritait de gagner parce qu'elle était « vivante » : les décalages et les « imperfections » étaient ce qui la rendaient intéressantes.

Le cas de Marammè nous apprend donc ceci : qu'une performance musicale, même lorsqu'elle est réalisée dans une intention de rupture ou un esprit « non conventionnel », se définit toujours par rapport aux conventions existantes (ici par rapport à un partage opposant le domaine savant et populaire et par rapport à des codes gouvernant différents styles musicaux : Renaissance, baroque, folk). Les spectateurs qui assistent à cette performance peuvent s'appuyer, selon leurs compétences linguistiques, musicales, historiques ou culturelles et selon leur degré d'attention (distract / concentré), sur différentes sortes de savoirs pour apprécier ce qu'ils entendent : des savoirs qui ne sont pas spécifiques à la

« *Nische Weltmusik* » ou à l'objet singulier de connaissance que constitue pour des ethnomusicologues les traditions musicales d'Italie du Sud mais qui s'alimentent plus largement d'un système général de classification des objets de culture (savant / populaire), de codes valant dans le cadre de certains répertoires musicaux (musique ancienne, chant lyrique, folk etc.), de références à d'autres arts (théâtre, conte), d'un art de mise en scène des spectacles (faisant notamment porter l'attention sur les entrées et les sorties de scène) et d'un système de représentation du monde peuplé de personnages stéréotypés (l'Italien, l'Allemand, le musicien classique) et fondé sur la reconnaissance de valeurs communes (la valeur de l'art musical, la sage « folie », l'égalité des musiciens). Tous ces savoirs latéraux et ces valeurs ne sont pas actualisés effectivement ni dans la même mesure par tous les spectateurs. Mais ils rendent en tout cas la description des conduites festivières irréductibles à l'application de normes constantes. Non seulement la performance peut être appréciée en fonction de normes variables. Mais en outre, un spectateur peut aussi décider de trouver beaux ou intéressants des aspects qui sont des défauts au regard de normes⁷⁰⁶, sans que cette appréciation ne soit invalide pour autant.

Un art de la re-composition : le quatuor vocal Niniwe

– *Nous avons choisi les morceaux qui correspondent le mieux [à un festival de Weltmusik] : un morceau d'Afrique, un autre du Brésil, un de Bulgarie, un d'Irlande et un morceau breton.*

– *C'est un peu exagéré de parler de musique bretonne...*

– *Oui disons que c'est un morceau d'inspiration bretonne (bretonisch-inspiriert).*

Entretien avec Niniwe (Leipzig, janvier 2007)⁷⁰⁷

⁷⁰⁶ Cf. Sur ce point Schaeffer, commentant Yves Michaud : « Dans le cadre du canon de beauté fixé par le *studbook* international (qui définit les normes d'appréciation de la beauté équine), les jugements ne se valent pas tous, ils 'sont plus ou moins informés, plus ou moins justes, et peuvent donc éventuellement être disqualifiés'. Mais en tant que spectateur des concours ou d'autres prestations équines, rien ne m'oblige à juger un cheval en vertu de ces normes. Je peux trouver beau tel cheval que tous jurés trouvent laids. Certes, cela me disqualifie pour participer à des jurys. Encore faut-il avoir envie de participer à des jurys. » (Schaeffer 2000, p. 68)

⁷⁰⁷ Entretien retranscrit au chapitre 5.



Niniwe est un quatuor vocal formé de quatre femmes : Winnie Brückner, Caroline Krohn, Hanne Schellemann, Lena Sundermeyer, qui ont étudié toutes les quatre le chant jazz dans les classes des conservatoires de Weimar, Leipzig, et Berlin et qui ont également eu des cours de composition dans le cadre de ces cursus. Elles interprètent des chants de divers répertoires (classique, jazz, chansons enfantines et chants de Noël allemands, musique bretonne, musiques d’Afrique...) qu’elles recomposent à leur manière et qu’elles interprètent *a capella*, en variant les techniques vocales et en intégrant des boucles sonores enregistrées en concert (« live loop sampling »).

Voyons en quoi consiste ce travail de recomposition à partir du morceau qui se trouve sur le DVD du festival Creole 2007 (cf. DVD annexe). C’est le dernier des quatre morceaux du concert de la finale (pour lequel Niniwe a repris le même programme qu’à Leipzig, avec le morceau de Bulgarie en moins) et il est annoncé par Winnie Brückner comme une « chanson populaire de la Bretagne ». Il se trouve que cette chanson est en langue française et que j’en comprends les paroles – contant l’histoire édifiante d’une infortunée « jeune fille de quinze ans ». Pourtant, dès le deuxième couplet, je ne prête plus attention au sens de ces paroles parce que l’interprétation qu’en propose Niniwe fait surtout porter l’attention sur un autre aspect : la variation des techniques vocales.

Analyse de la chanson « Une jeune fille de quinze ans » interprétée par l’ensemble Niniwe (Creole 2007, Dortmund, 17 mai).

Structure de la chanson :

La chanson se compose d’une suite de sept quatrains d’alexandrins. Chaque strophe est répartie sur deux thèmes mélodiques : le thème a qui est répété deux fois (pour les deux premiers vers),

le thème b qui occupe les deux derniers vers. La mélodie est composée sur un pentacorde mineur (ré mi b fa sol la) avec un intervalle de sixte présent dans la seconde partie du thème a et dans le thème b.

Phr1 : ré ré ré la la sol fa / fa sol fa si b (ou si) la sol fa mi ré – (reprise)

Phr 2 : ré la la la sol sib la fa fa sol sol la / ré ré la la sol sib la – fa la sol mi fa ré

a. Paroles de la chanson :

Une fille de quinze ans, belle comme une rose⁷⁰⁸
Elle a eu un enfant, personne n'en est la cause,
Ne sachant comment faire, pour s'en débarrasser
Dans la rivière de Nantes, elle s'en va l'y jeter

Personne ne l'avait vu, que sa plus proche voisine
S'en va directement prévenir la justice
O gens de la justice, ne savez-vous donc pas
Ce qui se passe en ville si on ne vous le dit pas.

Les gens de la justice sont allés chez la belle
L'ont trouvé dans son lit, sa mère est auprès d'elle
Bonjour bonjour l'enfant, comme vous portez vous
Les gens de la justice ils ont à faire à vous

Si j'ai eu un enfant comprenez ma détresse
De mon corps innocent je n'étais pas maîtresse
Allons, allons la belle, pas tant de boniment
Montez vite à cheval, suivez-nous promptement

La mère qui était là, pleurant, versant les larmes
En voyant son enfant mener par les gendarmes
Prenez mon or et mon argent
Mais rendez-moi ma fille, mon enfant

Reprenez votre argent, pour nous ne compte guère
Nous emmenons votre fille qui est devenu fille-mère
Elle a commis un crime, il faut donc la punir
Et demain elle devra mourir.

Jeunes filles de quinze ans, sur moi prenez exemple
Ne fréquentez pas tant ces voix aussi [?]⁷⁰⁹
Ne fréquentez pas tant ces bals de minuit
Car c'est ici la cause, que je meurs aujourd'hui.

⁷⁰⁸ Chanson connue en Bretagne sous le nom de la « fille-mère meurtrière ». On trouve d'autres versions de cette chanson dans les compilations et manuels de musique bretonne. Voir par exemple la version et le commentaire qui en est fait dans un numéro de *L'Accueil breton*, journal édité par une association bretonne, disponible sur <http://www.bretagne-accueil.com/journal/13056d29d124f2b5c7a02f445d4793d4.pdf/>

⁷⁰⁹ Je n'ai pas réussi à comprendre ici les paroles chantées par Niniwe. Dans d'autres versions, le vers est formulé ainsi : « N'allez pas dans les bals, ni dans les soirs de danse »

Procédés de variation :

Premier couplet : Winnie, Hanne, Lena chantent une note tenue (bourdon sur ré) puis Caroline entonne le premier couplet sur un tempo libre (la mesure n'est pas perceptible, point d'orgue à la fin de chaque vers). Intervalle de sixte légèrement augmentée dans la reprise du thème *a* (« personne n'en est la cause » : le *si b* tend vers un *si bécarre*). A partir du troisième vers, une des trois voix passe à la quinte puis accompagne la fin du couplet par une cadence descendante (la-sol-fa-sol-ré).

Deuxième couplet : Pendant que Caroline entonne le deuxième couplet, les trois autres chantent en isorythmie deux syllabes [« oum - ma »] répétées sur chaque hémistiche des deux premiers vers du couplet (5 et 6). L'une des trois voix reste sur la tonique (*ré*), les deux autres chantent à la quinte un intervalle de seconde mineure (*la la – si b sib*). A partir du vers 7, l'accompagnement se différencie encore : une voix sur la note fondamentale, une autre à la quinte, la dernière à l'octave.

Transition : Sur la dernière note du second couplet, effet de tuilage introduisant un net contraste : deux des voix accompagnatrices montent à l'octave et la mélodie la chanson sur de la chanson sur de nouvelles onomatopées (« Dulu dulu dulu ») et en doublant le tempo. La mélodie plus aiguë, le tempo rapide, le volume sonore, la voyelle aiguë [y] tranchant sur la voyelle grave [u] soulignent l'effet de surprise.

Troisième couplet : Lorsque la voix soliste revient (début du troisième couplet), les trois autres baissent dans un premier temps le volume et le niveau mélodique, pour revenir au premier plan entre le début et la fin de chaque vers. L'accompagnement est plus rapide et beaucoup plus saillant qu'aux strophes précédentes. Il est aussi plus différencié : Winnie chante une ritournelle descendante tandis que les deux autres voix accompagnatrices (Lena et Hanne) entonnent une autre ritournelle en isorythmie, tout en étant différenciées sur le plan mélodique. La logique d'ensemble est polyphonique et non plus d'accompagnement harmonique de la mélodie. Les effets de tuilage contribuent à souligner le caractère dramatique de l'histoire contée (la justice entre en scène).

Quatrième couplet : Après quatre mesures de transition, le quatrième couplet reprend les mêmes procédés de variation (superposition du couplet chanté, de la ritournelle descendante et de l'ostinato à deux voix).

Transition : reprise de cette séquence sur les mêmes onomatopées. A partir de la troisième mesure (DVD, 3:07), la quatrième voix quitte le registre du couplet chanté et se superpose aux trois autres en entonnant des onomatopées. Suit une séquence plus lente (à partir de 3 :16) avec une nouvelle onomatopée chantée par Hanne dans les tons graves (*ré –ré –do –la*) tandis que Winnie enregistre une séquence chuchotée sur les consonnes « ks », samplée et mise en boucle. Lena ajoute ensuite une autre voix qui introduit une modulation (3 :30 : « Pa – pa – pa », sur *la – si bécarre – do*). Reprise et variation de cet enchaînement. Caroline entonne là-dessus le cinquième couplet.

Cinquième couplet : superposition des quatre voix dans la continuité de la transition précédente. A partir du vers 20 (« Prenez mon or et mon argent »), les trois voix accompagnatrices se calent sur certaines syllabes, ce qui contribue à accentuer les sonorités mais non le sens des mots.

Sixième couplet : Même procédé, mais Winnie entonne cette fois-ci également le couplet de la chanson à l'octave.

Septième couplet : paroles chantées par les quatre chanteuses en isorythmie, sur des mélodies différentes. Lena et Hanne reprennent dans les interstices leur accompagnement sur les onomatopées. Descrescendo, introduction d'un nouveau thème puis clôture.

L'analyse de cette interprétation de la chanson bretonne « La fille-mère meutrière » par l'ensemble Niniwe fait donc apparaître ceci : une différenciation croissante des voix et un déplacement progressif de l'attention de la voix soliste à ce qui apparaît, au fil du morceau, non plus comme un simple accompagnement mais comme un système de voix organisé selon un principe polyphonique. Parallèlement, l'attention se déplace des paroles chantées (que ne peuvent de toute manière comprendre qu'une portion réduite des spectateurs) aux sonorités de ces paroles et des effets musicaux qui y sont associés. La superposition de différentes parties en hétérorythmie et l'utilisation de plus en plus saillante d'onomatopées font que même un auditeur francophone ne prête plus attention aux paroles de manière aussi attentive dès le second couplet. Pendant les deux concerts de Niniwe auxquels j'ai assisté, mon attention s'est surtout centrée sur les procédés musicaux de variation. C'est que mon « oreille » s'est d'emblée ajustée aux codes qui gouvernent ici la recomposition de cette chanson bretonne. Ce qui importe ici, ce n'est pas l'authenticité d'une interprétation fidèle au contexte d'origine : la Bretagne, et plus spécifiquement le pays de vannes, dans lequel cette chanson est associée à une danse spécifique (le hanter dro) faisant l'objet d'une pratique collective et à un ensemble de valeurs – la « morale » de l'histoire (« Ne fréquentez pas tant ces bals »), qui est en même temps ironiquement contredite par le fait qu'on danse sur cette chanson. Le travail des chanteuses de Niniwe se comprend ici en fait surtout en vertu des codes qui ont cours dans le domaine du chant jazz (*Jazzgesang*) et notamment de ce secteur plus spécifique du chant *a capella*, au sein desquels les chanteuses se sont illustrées en participant à des festivals spécialisés (festival de musique *a capella* de Leipzig, Semaine du chant *a capella* à Hanovre, festival Voice Mania à Vienne etc.) et en remportant déjà quelques récompenses : le Prix Jeunesse pour le Jazz de Leipzig (2002), le prix de chant jazz/pop à Finsterwalde en 2002, le prix pour la musique vocale (Leipzig, 2004), le « Ward-Swingle Award » lors de la compétition internationale de chant *a capella* qui avait lieu à Graz en 2004) puis le premier prix lors de cette même compétition internationale à Taipeh en 2005, le prix spécial du jury

lors de la compétition d'ensembles vocaux à Tampere (Finlande) en 2005 etc⁷¹⁰. Au sein de ce réseau international de festivals et de prix se sont stabilisés un ensemble de codes et de critères d'évaluation qui impliquent notamment de porter l'attention sur la variation des techniques vocales, sur la complexité de l'organisation polyphonique d'un point de vue harmonique et rythmique, et plus largement sur l'art de la (re)composition dont font preuve les solistes plutôt que sur la seule mélodie ou sur le sens des paroles (comme dans le genre chanson).

Mais du coup, cette référence marquée aux codes du « chant jazz » et du chant « a capella » peut aussi induire, chez les spectateurs et auditeurs qui sont ici rassemblés dans un festival de *Weltmusik*, un trouble sur l'appartenance générique de cette performance. S'agit-il vraiment de *Weltmusik* ? Pour les jurés de la compétition Creole Mitteldeutschland, il n'y avait pas lieu de se poser la question : Niniwe est apparue très vite comme un ensemble « très professionnel » et à ce titre comme un digne « représentant » de la région pour la compétition fédérale. Mais pour certains spectateurs de cette compétition fédérale, l'appartenance au genre *Weltmusik* apparaissait ici comme moins plausible que pour d'autres ensembles. Par exemple pour Yann Durand, journaliste réalisant une émission francophone pour la Deutsche Welle : « Niniwe qui a chanté un air d'Afrique, un air d'Allemagne, un air de Bretagne et un air d'Angleterre n'est pas pour moi de la *Weltmusik* . Elles seraient plus à leur place dans un festival de jazz ». Pour les étudiants de la *Musikhochschule* qui faisait partie du group chargé d'évaluer les musiciens, la même question s'est posée. Voici la description qu'ils proposent de la performance dans leur rapport :

Niniwe a chanté des compositions de jazz *a capella* relativement caractéristiques, avec certaines tournures plus typiques de la musique de la Renaissance. La question suivante s'est posée : est-ce de la *Weltmusik* ? Il y avait des bases rythmiques enregistrées en live sur un appareil HD, et reproduites en boucle. Les chanteuses se distinguaient par de très bonnes voix. La combinaison de leur voix était réussie, et l'intonation très nette (*sauber intoniert*). En somme, c'est un groupe très musical et professionnel.

Et les notes qu'ils ont attribuées à Niniwe, toutes excellentes – sauf celles qui évaluent le facteur « Creole » (soit : « l'évaluation du degré et la qualité du mélange interculturel »⁷¹¹) :

⁷¹⁰ Informations tirées du dossier de candidature de Niniwe. Voir également l'entretien retranscrit au chapitre 5, dans lequel elles expliquent qu'elles jouent d'ordinaire dans des festivals de jazz et de chant *a capella* et que Creole est leur premier festival de musiques du monde.

⁷¹¹ Bachir/Greve/Rappe 2007, p. 28.

Niniwe					
	B.S.	D.T.	D.S.	J.Ch.	Gesamt
Creole-Faktor	6	3	5	3	4,25
Kreativität/ Komposition/ Interpretation/ Improvisation	9	8	8	8	8,25
Groove/ Feeling/ Tightness	8	8	9	8	8,25
Timing/ Präzision	8	9	10	9	9
Ausdruck/ Emotion/ musikalische Präsenz	10	9	10	10	9,75
techn. Können/ Virtuosität/ Vielfalt der Spieltechniken	9	9	9	9	9
(Gruppen)-Dynamik	9	8	8	9	8,5
Sound/ Klang	8	8	8	9	8,25

Tableau de notation du groupe Niniwe. *Creole Bericht*, p.33.

A l'inverse, pour une autre spectatrice interrogée par un étudiant du groupe travaillant sur le « public », Niniwe constituait au contraire l'ensemble le plus en accord avec le concept d'une musique « créole » :

– *Quel est votre favori jusqu'ici ?*

– Sans hésitation : Niniwe !

– *En quoi les trouvez-vous « créoles » ? Est-ce de la Weltmusik pour vous ?*

– Tout d'abord, ce sont des musiciennes professionnelles, elles ont fait une performance très soignée. Quant au concept « créole » [...] il faut qu'il y ait quelque chose de nouveau qui soit créé. Donc la nouveauté est un critère important. [...] Hier le niveau artistique était souvent bon mais je me suis souvent demandé ce que ces groupes reliaient et s'ils reliaient vraiment plusieurs choses. Aujourd'hui aussi, avec le dernier groupe avant la pause : c'était simplement de la « musique de Piazzolla ». [...]

Le concept de *Weltmusik* n'est pas vraiment défini de manière précise. Il faudrait en théorie qu'il y ait des musiciens de différents pays [...] et dans ce cas, Niniwe n'entre pas dans cette catégorie. Mais il ne faut pas voir les choses de manière si étroite, la musique ne colle pas toujours aux catégories...⁷¹²

Si l'appartenance de Niniwe au genre *Weltmusik* apparaît aux étudiants comme moins plausible, c'est à cause de leur inscription dans un genre spécifique qu'ils considèrent comme extérieur à la *Weltmusik* : ce sont des « compositions de jazz *a capella* relativement caractéristiques ». Pour d'autres auditeurs, Niniwe ne relève pas vraiment de la *Weltmusik* parce que l'empreinte des contextes d'origine n'est pas assez perceptible : par exemple pour cette spectatrice habituée des concerts de la *Lutherkirche* à Hamm, qui se figure plutôt la *Weltmusik* comme les « musiques interprétées par les locaux venus d'un village africain ou indien avec leurs propres instruments » (citée in Bachir/Greve/Rappe, p. 57). Ce qui compte pour elle, c'est que l'empreinte locale ressorte de la manière la plus authentique possible : soit

⁷¹² Entretien cité dans Bachir/Greve/Rappe 2007 2007, p. 56.

que les musiciens changent le moins de choses par rapport au contexte d'origine tel qu'elle se l'imagine – et tel que le présente les programmes de concert de « musiques traditionnelles ». Au-delà de la langue des paroles ou de l'origine des morceaux, il faut que d'autres éléments (voire tous les éléments de la performance) contribuent à marquer l'origine : des instruments, des techniques vocales spécifiques (comme le chant diphonique, cf. *infra*), des danses ou des performances rituelles, de préférence jouées et interprétées par des musiciens qui sont eux-mêmes des « locaux » (*Einheimischen*).

C'est sur cette ambiguïté que repose bien souvent l'appréciation de l'appartenance au genre *Weltmusik* : pour tous les auditeurs, il va de soi qu'il faut dans tous les cas qu'il y ait quelque chose d'étranger, mais quoi ? Suffit-il de puiser un morceau dans un répertoire étranger et de le reprendre ? Faut-il le reprendre d'une manière fidèle au contexte d'origine, voire que les musiciens viennent eux-mêmes de ce pays d'origine ? Là-dessus, les interprétations diffèrent, générant des controverses infinies sur la question de l'authenticité des prestations musicales. Le plus souvent, les auditeurs ne spécifient pas explicitement ce qui doit venir d'ailleurs. Mais le problème ressort dès lors que se présente le cas d'un groupe composé exclusivement d'autochtones (en Allemagne, des « Allemands » ou des personnes prises pour telles). Un auditeur habitué à concevoir les musiciens de *Weltmusik* comme des « locaux » venus d'ailleurs trouvera alors que l'appartenance d'un groupe « allemand » au genre *Weltmusik* est moins plausible – quitte à nuancer ensuite son jugement en percevant à quel point cette distinction est finalement délicate :

En fait, cette compétition ne devrait pas s'appeler compétition de *Weltmusik*, c'est plutôt une compétition pour des musiques issues de pays étrangers (*Musik mit ausländischem Hintergrund*). Quoique, d'un autre côté, il y a aussi des groupes entièrement allemands (*komplett deutsch*). [...] Mais Niniwe, par exemple, qui a chanté un air d'Afrique, un air d'Allemagne, un air de Bretagne et un air d'Angleterre n'est pas pour moi de la *Weltmusik*. Elles seraient plus à leur place dans un festival de jazz. Mais d'un autre côté, je fais aussi parfois des émissions de jazz et il y a, dans ce genre aussi, énormément de sonorités étrangères, très orientales. Je trouve en fait la distinction entre ce qui relève ou non de la *Weltmusik* très délicate... Yann Durand, entretien retranscrit dans le *Creole Bericht*, p. 106

Il y a donc un flou relatif qui règne quant à la question des critères d'appartenance au genre : sur *ce qui* doit venir d'ailleurs (les morceaux, les instruments, les musiciens etc.), sur le degré d'invention qu'autorise la reprise d'éléments étrangers et sur la question de savoir si les musiques « locales » d'Allemagne (*Volksmusik*, Folk, *Deutsch-Rock* etc.) peuvent en faire partie⁷¹³. C'est grâce à ce flou que la catégorie de *Weltmusik* peut continuer à exister : parce

⁷¹³ Voir sur ce point le chapitre 4

que dès lors que l'on se met à en expliciter ou clarifier les fondements, une foule de problèmes politiques et éthiques surgissent qui la font apparaître comme bancal ou intenable. A cela s'ajoute le fait que vus depuis l'Allemagne, tous les « ailleurs » ne sont pas sur le même plan. Ils sont plus ou moins proches ou lointains dans l'espace géographiques et aussi chargés de connotations différentes du fait des résonances qu'ils suscitent en termes de débats publics. Et de ce point de vue, la « musique turque » occupe bien sûr un statut à part.

« Iki Dünya » et la question de la musique turque en Allemagne

Pour ce qui est d'Iki Dünya, personne ne doute qu'il s'agisse de « *Weltmusik* ». Les appréciations des étudiants (qui accordent une note moyenne de 8 pour le facteur « créole ») concordent sur ce point avec la description que donne la chanteuse du trio dans le portrait réalisé pour le DVD *Creole 2007*⁷¹⁴ : une « musique du monde acoustique avec des chants en turc » (« *akustische Weltmusik mit türkisch-sprachigem Gesang* »). Les textes des programmes et les descriptifs que l'on trouve de cet ensemble sur internet insistent sur la jonction de « deux mondes » (selon le sens d'« Iki Dünya » en turc). C'est « une musique du monde entre Orient et Occident ». Plus spécifiquement, une « voix nordique avec une âme turque » : celle de Sophie Wachendorff dont le nom et le physique évoquent plutôt une origine allemande ou « nordique » mais dont la passion va à la musique turque, notamment à « ses deux grands modèles : les icônes de la chanson turque Sezen Aksu et Sertab Erener »⁷¹⁵. Sophie Wachendorff, nous dit encore le programme, est « la voix allemande de la chanson turque ». Mais au-delà de ce répertoire spécifique, cette musique s'élèverait aussi, du fait de ses parentés avec d'autres genres, à une forme de langage universel :

La sonorité intemporelle de ce minimalisme acoustique ne correspond à aucune catégorie : cette musique est à la fois une forme de fado turc, de chanson occidentale-orientale, de pop-folk acoustique.

Le trio réunit d'une manière unique et fascinante les éléments de différentes cultures. Dans les chansons d'amour turques résonnent des mélodies irlandaises, la mélancolie de chansons portugaises, l'énergie du klezmer, le groove d'une belle chanson pop (*Pop-Song*) ou la nostalgie d'une chanson française (*Chanson*). Des éléments du folk, de l'ethno, du jazz et de la pop se fondent en une unité sonore homogène et unique. (*Programme du festival Creole 2007*)

⁷¹⁴ Voir en annexe le DVD *Creole 2007* 1, soirée du 17 mai 2007.

⁷¹⁵ Sezen Aksu, née en 1954 à Denizli, est une auteure-compositrice et interprète très connue en Turquie, qui a notamment le titre qui a rendu Tarkan mondialement célèbre à la fin des années 1990 (« *Şımarık* ») ainsi que des chansons pour Sertab Erener, gagnante de l'Eurovision en 2003.



La prestation d'Iki Dünya lors de la finale de Creole 2007 se compose de quatre chansons entre lesquelles la chanteuse insère des commentaires. Par exemple avant la deuxième chanson : « Je ne suis pas turque... mais la prochaine chanson m'a été inspirée par ma voisine turque de Brême ». Pour la troisième (« Şinanay », une chanson de Sezen Aksu), elle enjoint le public de participer en chantant le refrain (« *Şinanay da yavrum şinanay* ») qui, précise-t-elle, veut dire quelque chose comme « tralalala » en turc. Je me pencherai ici sur la dernière séquence du concert (qui se trouve sur le DVD du festival⁷¹⁶) avant de m'interroger sur les critères d'appréciation de cette performance dans le cadre d'un festival.

Analyse du morceau « Havada bulut yok bu ne dumandır » interprété par Sophie Wachendorff et le trio Iki Dünya :

Dès les premières secondes, un tableau s'impose aux yeux des spectateurs : la chanteuse est assise au centre, sur un tabouret haut, les yeux fermés, avec un grand *daf* posé sur les genoux. Elle est entourée de deux musiciens (deux hommes) en retrait sur le plan visuel et sonore. C'est un tableau que j'associe sur le moment à une « ambiance années 1980 » (carnet de terrain) et qui rappelle également les mises en scène cinématographiques et télévisuelles de la chanson turque moderne⁷¹⁷. Le tambour *daf* est utilisé à la fois pour son aspect visuel (le fait qu'il s'agisse ici d'une vraie peau et non d'une peau de plastique joue beaucoup dans la création d'un effet d'authenticité), sonore (comme instrument de percussion et comme surface de projection de la voix⁷¹⁸) et postural (comme appui pour la chanteuse).

La chanson⁷¹⁹ est connue en Turquie sous l'intitulé « Yemen Türküsü » (chanson du Yémen). C'est une plainte relevant du genre de l'*ağıt*⁷²⁰, dont les paroles évoquent la souffrance d'une jeune mariée originaire de la ville de Muş et à travers elle, le traumatisme collectif qu'a

⁷¹⁶ Cf. DVD annexe Creole 2007, DVD 1 (soirée du 17 mai 2007), séquence 3, à partir de 00:38'.

⁷¹⁷ Dans le documentaire *Crossing the Bridge* de Fatih Akin, on voit par exemple la chanteuse Sezen Aksu se produire dans un dispositif très similaire.

⁷¹⁸ Dans certains répertoires d'Asie centrale ou du Caucase (comme le mugham d'Azerbaïdjan), les chanteurs usent également d'un tambour sur cadre pour diriger le son de la voix. Cette fonction tend à s'atténuer lorsqu'ils utilisent un micro.

⁷¹⁹ Composée en 1944 par Düriye Keskin (textes) et Muzaffer Sarısözen (musique) pour un programme de la radio nationale TRT.

⁷²⁰ Genre poétique populaire qui consiste en l'évocation d'événements marquants de l'Histoire du point de vue de témoins participants.

constitué pour les Turcs la guerre du Yémen à la fin du XIX^{ème} siècle. La mélodie est composée dans le mode *busalik* (mode basé sur une échelle mineure) sur un rythme à cinq temps. En voici la partition telle qu'on peut la trouver dans de nombreux manuels de chanson populaire ou sur des sites internet spécialisés :

Muş

Ha-va-da bu-lut yok bu ne du-man-dir

Mah-le-de ö-len yok bu ne fi-gan-dir

Şu Ye-men el-le ri ne-de ya-man-dir

A-nom Ye-men-dir gü-lü çe-men-dir gi-den
Bu-ra-sı Muş-tur yo-lu yo-kuş-tur gi-den

gel-mi-yor a-cep ne-den-dir
gel-mi-yor a-cep ne-iş-tir

L'ensemble *Iki Dünya* en propose une interprétation singulière. Sophie Wachendorff chante les deux premiers vers *a capella* (les autres versions que je connais de cette chanson commencent toutes par une introduction instrumentale⁷²¹) en marquant des points d'orgue à la fin de chaque vers. Ce début *a capella* s'apparente à un *taksim* (séquence improvisée instrumentale ou vocale placée en introduction ou comme transition entre plusieurs morceaux). La suite de la chanson est interprétée sur un tempo lent (croche à 90 contre 120 à 180 dans d'autres versions).

A partir du vers 3, on entend la guitare acoustique (Paddy Maindock) qui accompagne la mélodie dans un style *folk* : les accords sont harmonisés selon une logique tonale, dans l'échelle de ré mineur, sur une ligne mélodique ascendante faisant ressortir l'intervalle de quarte (*ré-fa-sol*)⁷²². L'accompagnement est discret et très en retrait par rapport à celui d'autres versions accompagnées au *saz*, dont le timbre métallique et les articulations rythmiques ressortent davantage.

La clarinette entre en scène à la troisième strophe. Elle joue d'abord de longues notes tenues sur le degré fondamental du mode (ré), puis le degré de seconde (à l'octave) introduisant une tension résolue par le retour au degré fondamental (mi-fa-mi-ré). Suit une ligne mélodique descendante sur des notes longues (*la-sol-fa-ré-do-la*) et un rythme libre (qui ne cadre pas avec l'articulation du cycle rythmique). Dans les strophes suivantes, l'accompagnement à la guitare et la clarinette reste discret et plutôt « libre » par rapport à la

⁷²¹ Par exemple une version interprétée par la chanteuse Safiye Ayla, célèbre interprète de « musique classique turque » (*Klasik Türk Müziği*) dans les années 1950, qui se produisait dans les cabarets distingués d'Istanbul (gazinós). Toutes les autres versions que j'ai trouvées sur internet, interprétées par les stars modernes du style populaire de l'arabesk (Ibrahim Tatlıses, Bülent Ersoy...) , commencent également par une introduction instrumentale.

⁷²² Même si l'échelle du mode *busalik* correspond à notre gamme mineure, l'accompagnement à la guitare ne cadre ici pas avec les conventions définissant le mode *busalik* qui supposerait de développer ce mode de manière monodique, en appuyant d'autres degrés (notamment le degré de la quinte qui constitue le *güçlüü* ou degré fort du mode), en suivant un certain parcours mélodique et en utilisant des motifs mélodiques spécifiques (« signatures » du mode).

mélodie chantée⁷²³. Dans la dernière strophe, la chanteuse reprend le dernier vers au ralenti, avec une pause avant la dernière syllabe. Après un silence, les spectateurs applaudissent. Elle sourit, rouvre les yeux. Les trois musiciens viennent saluer sur le devant de la scène.

Paroles du « Yemen Türküsü » (strophe 1 et refrain)⁷²⁴ :

Havada bulut yok bu ne dumandır / Dans le ciel il n'y a aucun nuage, d'où vient cette fumée ?

Mahlede ölü yok bu ne figandır / Il n'y a pas d'enterrement, d'où viennent ces gémissements ?

Şu Yemen elleri ne de yamandır / Ce Yémen est tellement horrible

Ano yemendir güllü çemendir / Tel est le Yémen, ses roses sont comme le trèfle

Giden gelmiyor acep nedendir / Ceux qui sont partis ne reviennent pas, pourquoi donc ?

Burası Muş'tur yolu yokuştur / Et ici, c'est la ville de Muş, avec ses rues en pente

Giden gelmiyor acep ne iştir / Ceux qui sont partis ne reviennent pas, quelle est la raison ? [...]

« La plainte de tout un peuple » : la signification du « Yemen Türküsü » pour un auditeur turc aujourd'hui⁷²⁵

Une chanson, une histoire, voici celle du « Yemen Türküsü »

Une des chansons préférées d'Atatürk, mais aussi de Turgut Ozal, et surtout de tout un peuple, *Yemen türküsü* fait vibrer tous les cœurs...

Pendant la première guerre mondiale, le Yémen, jusque là, territoire appartenant à l'Empire Ottoman depuis 400 ans, devient la cible des pays Arabes. Avec l'aide de l'Angleterre, le Yémen fut pris d'assaut. Dès lors, des milliers de soldats turcs furent envoyés à la bataille...

La chanson retrace l'amertume de beaucoup de familles ayant perdu leur proches durant cette guerre... Nous pouvons d'ailleurs, la caractériser de plainte tellement la douleur et la tristesse se font ressentir à l'écoute même de la mélodie dont les paroles suffisent à vous emporter loin, très loin dans l'histoire mais aussi à vous faire revivre le chagrin de ces personnes... Elle vous fait partager la douleur de cette jeune mariée qui fut séparée de son mari, le lendemain de son mariage... de cette mère et de ce père qui envoyèrent leur fils pour qu'il ne revienne probablement pas...

Voilà comment est né « Yemen Türküsü »... La plainte de la jeune mariée de la ville de Muş, a fait pleurer les quatre coins de Turquie. Reprise et interprétée par de nombreux artistes, elle eut d'ailleurs beaucoup de succès. Parmi les grands noms de la chanson turque, nous pouvons citer des interprètes talentueux tels que Ruhi Su et Barış Manço qui ont su apporter une authenticité à la chanson. Şebnem Ferah, chanteuse rock, a elle aussi rajouté récemment la chanson à son répertoire. Une version différente de celle de Barış Manço mais qui permet ainsi à la jeunesse turque de découvrir ou redécouvrir les « türküs ».

Tout en rédigeant cet article, j'ai versé ma petite larme...

Un frisson vous gagne, la mélancolie vous prend, Yemen Türküsü est aujourd'hui la plainte de tout un peuple... La plainte est malheureusement d'actualité à une époque où la Turquie se bat encore sur le front et où de nombreux soldats turcs risquent toujours leur vie...

⁷²³ Libre au sens au sens où il ne cadre pas avec les conventions valant dans la musique turque pour une improvisation dans le makam *busalik* ni avec les conventions d'harmonisation d'une mélodie dans les styles de jazz (comme le *be bop*) ou de chanson traditionnelle.

⁷²⁴ Paroles citées d'après Wikipedia, traduites par moi-même.

⁷²⁵ Je reproduis ici la présentation que fait un internaute de la chanson « Havada bulut yok » sur le site

Pour des personnes turques ou d'origine turque, le Yemen Türküsü est un symbole national : réputé pour avoir été le chant préféré d'Atatürk et pouvant chez certains auditeurs susciter un ressentiment toujours vivace à l'égard de tous les ennemis de la nation turque (cf. encadré ci-joint) ou, pour d'autres, être apprécié avant tout pour sa dimension poétique et nostalgique caractéristique du genre de l'*ağıt*. Mais même pour ceux qui ne parlent pas turc ou ne connaissent rien de l'histoire turque, cette interprétation qu'en donne ici la chanteuse Sophie Wachendorff et le trio Iki Dünya peut avoir du sens : le tempo lent, l'échelle apparentée à la gamme mineure occidentale, le choix d'instruments acoustiques, les postures des interprètes (yeux fermés, tabouret évoquant l'atmosphère du cabaret) font que cette chanson peut être catégorisée dans la catégorie des « plaintes » (*Klagelieder*). En effet, ces différents procédés ne sont pas spécifiques au genre de la chanson turque mais ils relèvent plus largement d'une mise en scène visuelle et sonore de l'émotion pouvant évoquer chez les auditeurs des rapprochements tels que ceux annoncés (et suscités) par le programme : dans ces « chansons d'amour turque résonnent [selon les termes du programme] la mélancolie puissante des chants portugais, l'énergie du klezmer, le groove d'une belle chanson pop ou la « nostalgie d'une chanson française (*Chanson*) ». Le descriptif et la performance d'Iki Dünya reposent ainsi sur le postulat qu'il existe quelque chose comme un genre transculturel appelé « chanson », « chant populaire » (*Volkslied*⁷²⁶) ou plus spécifiquement, « plainte » (*Klagelied*). Selon ce postulat attesté par une vaste littérature ethnomusicologique et poétologique, la voix ou le chant constituerait un canal permettant d'exprimer et susciter certaines émotions communes à tous les êtres humains : par exemple des émotions apparentées à la nostalgie ou la mélancolie qui jouent un rôle central dans de nombreuses cultures musicales et que des musicologues se sont employés à comparer sous la catégorie de « sentiments doux-amers » (Demeuldre 2004). Ou encore cette fameuse « *Sehnsucht* » allemande réputée intraduisible mais que les programmeurs et musiciens d'Allemagne s'emploient eux aussi à rapprocher de notions étrangères pour organiser des cycles de concert interculturels⁷²⁷. Par delà les différences entre les systèmes sonores et les significations que

⁷²⁶ Rappelons que ce terme est né à l'époque des Lumières allemandes avec les premières anthologies éditées par Herder (*Stimmen der Völker in Liedern*, 1778 puis les *Volkslieder* de 1779). Dans les textes accompagnant ces anthologies, Herder expliquait que l'origine du langage et de la parole était une ce qui permettait donc de supposer que les autres humains pouvaient exprimer par la musique à la fois leur parenté commune et leurs cultures distinctes. Sur l'impact qu'a pu avoir cette pensée dans l'émergence de la Volkskunde allemande (Arndt, Riehl), du folklore britannique (Thoms, Gomme) et des études folkloriques dans d'autres pays d'Europe, voire notamment les ouvrages de Hermann Bausinger (*Volkskunde ou l'ethnologie allemande*, Paris : Editions de la MSH, 1993 [édition allemande : 1971], l'anthologie éditée par Alan Dundes (*International Folkloristics : Classic contributions by the Founders of Folklore*, Lanham, Maryland : Rowman and Littlefield Publishers, 1999 [1965] et les ouvrages de Nicole Belmont (*Paroles païennes. Mythe et folklore*, Paris : Imago, 1986).

⁷²⁷ Un cycle de *Weltmusik* de la Philharmonie de Berlin organisé par Martin Greven portait en 2009 sur le thème de la « *Sehnsucht* ». et mettait en scène une rencontre entre un chanteur kurde et une chanteuse de fado.

peuvent avoir ces émotions dans les différentes cultures, ces chercheurs et programmeurs postulent donc que la musique peut constituer un pont reliant les hommes sur la base d'une parenté que l'on situe communément quelque part en-deçà des appartenances culturelles, au niveau de la nature humaine. La musique et plus particulièrement le chant permettrait d'atteindre une strate commune de l'humanité. C'est ce qui permet aux auditeurs et journalistes de se retrouver dans la musique d'Iki Dünya :

Iki Dünya s'empare des cœurs du public [...] Il n'est pas besoin de comprendre la langue turque pour saisir les contenus émotionnels des chansons (*songs*). Les chants mélancoliques et instinctifs (*aus dem Bauch heraus*) chantés sur une tonalité mineure parlent de chagrins d'amour, de nostalgie, de fierté blessée et de deuil. Ces chants pleins de magie et d'intensité parlent un langage international... (*Nordwest Zeitung*, 08.03.03)

Comment cette universalité postulée se traduit-elle sur le plan des stratégies d'interprétation ? Les musiciens de l'ensemble Iki Dünya mettent en œuvre une conception du son que le texte de présentation décrit comme une forme de « minimalisme acoustique ». L'adjectif « acoustique » (qui revient à trois reprises dans le texte de présentation) ne s'oppose ici pas à la sonorisation mais il évoque une certaine représentation du son liée à la valeur de la « sobriété » (Welz 1996). Le choix d'un effectif réduit, d'une guitare acoustique (par opposition à la guitare électrique), guitare qui est certes amplifiée – comme c'est presque toujours le cas dans le genre *folk* – mais dont le volume sonore est relativement en retrait, le choix d'une clarinette (plutôt que d'un cuivre ou d'un hautbois d'extérieur comme la *zurna*) qui joue elle aussi *piano* et dans un style fluide (notes liées, souvent longues) : tous ces choix concourent *a contrario* à mettre en avant « la voix » – soit précisément cet élément que l'on conçoit être le canal privilégié d'expression d'une émotion personnelle. Même ceux qui ne comprennent pas les paroles pourront ici percevoir le rôle central de « la voix » et éventuellement imaginer le sens des paroles en y associant des images ou des représentations évoquant pour eux la nostalgie, la mélancolie, l'amour. Si les auditeurs non familiers de musique turque peuvent percevoir et imaginer le « contenu émotionnel » sans même « comprendre la langue turque », c'est parce qu'ils sont en mesure de faire le lien avec d'autres formes de chanson ou de chant reposant sur une mise en scène similaire. Or cette mise en scène, contrairement à ce que suppose le texte du programme, n'est assurément pas « intemporelle » mais elle mise sur des effets qui sont apparus au XX^{ème} siècle avec les technologies d'enregistrement et de diffusion sonores et (audio-)visuelles (micro, disque, affiches, cinéma, télévision etc.), qui ont contribué à modifier en profondeur le rapport des auditeurs de différentes cultures aux « voix » des interprètes et à faire émerger de grandes

figures de « la chanson » (figures notamment féminines) sur la scène internationale⁷²⁸. Ce sont ces croisements et ces dynamiques de transfert qui expliquent que la catégorie de « chanson » (*das Chanson*⁷²⁹) désigne aujourd'hui en Allemagne non pas seulement la chanson française mais un genre transnational dans lequel on regroupe les répertoires et styles qui se sont constitués dans d'autres pays (la chanson italienne, la chanson portugaise, la chanson d'amour turque etc). Ces différents répertoires étrangers peuvent être diffusés dans la catégorie *Weltmusik* – même si certains experts iront parfois les opposer⁷³⁰. Mais il demeure que leur appréciation ne repose pas sur les mêmes bases selon que l'auditeur comprenne ou non les paroles et selon qu'il dispose ou non d'une compétence culturelle plus large lui permettant d'identifier des allusions à des événements ou d'apprécier la qualité des textes. En ce sens, les chansons d'Iki Dünya – tout comme les *chants a capella* de Niniwe ou les compositions baroques et *folk* de Maramme – s'inscrivent dans des formes d'art vocal qui ont ceci de commun qu'elles autorisent la décontextualisation l'accent n'est pas mis sur la communication d'un message ou d'un texte mais sur des formes d'expression vocale dont *il est déjà établi* (dans les usages et dans les représentations) que les auditeurs peuvent les apprécier sans comprendre le sens des paroles.

Enfin, la performance d'Iki Dünya est aussi indissociable, pour les auditeurs du festival Creole, de cet arrière-plan social et politique spécifique que constitue ce que l'on appelle en Allemagne la question « turque-allemande » (*deutsch-türkisch*) : un adjectif composé qui désigne non pas des objets ou personnes issus d'une forme de métissage mais qui renvoie d'abord à ce que l'on se figure être « les Turcs vivant en Allemagne »⁷³¹. A ce terme est donc associé un certain mode de thématization de la question d'immigration envisagée comme une question d'« intégration » : il s'agit d'intégrer « les Turcs », considéré comme un groupe homogène et unifié, à ce corps plus large (également considéré comme homogène) que

⁷²⁸ Par exemple : les artistes de la chanson française dans les années 1920 et 30 (Edith Piaf, Marie Dubas etc.) ou ceux de la chanson égyptienne dans les années 1960/70 (Oum Kalsoum, Asmahan, Farid al Atrache). En Turquie, le genre de l'*arabesk* s'est notamment constitué en référence à des modèles arabes, non sans susciter des controverses quant à l'identité « turque » du genre (cf. Stokes 1992).

⁷²⁹ Le dictionnaire *Duden* (éd.1996) distingue entre « *die Chanson* » (nom commun féminin) qui renvoie à des formes poétiques françaises anciennes (« chanson de geste », « chansons d'amour ou chansons à boire du XVème au XVIIème siècle ») et le terme « *das Chanson* » (nom commun neutre) qui ne se définit pas par son origine mais par l'importance des paroles et leur contenu : c'est un « chant récitatif dont le contenu est souvent actuel ou critique sur le plan social et politique »

⁷³⁰ Voir par exemple le cas d'e la Luna présenté au chapitre 5, dont un juré (Creole Berlin Brandebourg 2006) estimait qu'il « relevait de la chanson plutôt que de la *Weltmusik* ».

⁷³¹ Dans les usages qu'en font par exemple les personnalités politiques ou les médiateurs du secteur interculturel, l'adjectif composé « *deutsch-türkisch* » désigne d'abord ce qui est « turc en Allemagne » et non – ou de manière moins fréquente – une dynamique d'échanges (comme cela peut être le cas avec l'adjectif composé « *deutsch-französisch* »).

constitue la « population allemande ». Comme on sait, ce problème a fait couler beaucoup d'encre depuis les années 1990 et c'est notamment sur le cas « turc » (réputé majoritaire⁷³²) que se sont focalisés les débats autour de la question d'immigration. Quel rapport avec les chansons d'amour interprétées par l'ensemble Iki Dünya ? Les paroles de ces chansons n'évoquent pas du tout ce problème actuel, et le texte de présentation du concert non plus. Et cependant, le simple fait d'associer dans un même projet les « mondes » turc et allemand, même si c'est un projet de « musique », suscitera nécessairement chez un spectateur allemand des associations avec cette question politique. L'arrière-plan implicite qui contribue à donner sens à ce projet de liaison, c'est précisément le postulat qu'il y a quelque chose comme « deux mondes » distants ou en conflit (turc /allemand, Orient / Occident) et que la rencontre « interculturelle » a donc ici d'autant plus de sens. Ainsi que le soulignent de nombreuses recensions des concerts d'Iki dünya dans la presse, cette musique sera donc jugée belle non pas seulement en raison de ses sonorités mais aussi parce qu'elle est vertueuse sur un plan éthique et politique, en tant que moteur de rencontre et d'ouverture⁷³³ :

Voilà un concert qui a *mis fin aux préjugés* selon lesquels la musique orientale ne serait pas audible pour des oreilles européennes... (Exposition universelle de Hanovre, *Journal Live*)

A la *compréhension pour cette autre culture* s'ajoute ici une compétence instrumentale convaincante... cette manière de retravailler des matériaux turcs rencontre aussi une reconnaissance chez le public turc. (*Weser kurier*, Brême)

Iki Dünya est un exemple fantastique de *musique multiculturelle*, opérant la fusion entre des rythmes et mélodies d'Occident et d'Orient. L'avenir leur appartient et la notion de « passage des frontières » prend avec un sens réel *dans le contexte de l'eupérisation (Strange Ways)*⁷³⁴

La présence d'Iki Dünya dans le cadre de la finale de Creole entre donc en écho avec cette attente d'ordre politique qui fonde en partie ce projet pour les organisateurs venus du réseau de l'action socio-culturelle et interculturelle. Il s'agit d'œuvrer à une intégration des artistes issus de l'immigration dans le monde de la culture publique. Mais la présence d'Iki Dünya ne suffit pas à combler cette attente, au contraire : de nombreux commentateurs de la

⁷³² Pour ce qui est de la Rhénanie-Westphalie, *Land* qui a débloqué de nombreux fonds pour la réalisation de statistiques documentant le fait « interculturel », le groupe le plus présent n'est pas celui des Turcs mais celui des personnes originaires de l'ex union Soviétique (21% des personnes d'origine étrangère vivant en Rhénanie-Westphalie), suivi des personnes originaires de Turquie (19%), d'Europe du Sud (12%), de Pologne (11%) et de l'ex-Yougoslavie (10%).

⁷³³ Ajoutons ici que cette vocation de rencontre s'accommode plus facilement sur le plan des dispositions émotionnelles avec des répertoires associés à des sentiments connotés positivement (comme l'amour) ou à des émotions douces (comme la mélancolie ou la nostalgie). Alors que d'autres genres musicaux associés à des émotions plus agressives (comme le *hard-rock*, le *rock punk* ou le *hip hop* turcs) seront considérés comme des candidats moins plausibles – quoique non impossibles – à l'appellation *Weltmusik*.

⁷³⁴ Cités d'après le dossier de candidature d'Iki Dünya (sans nom d'auteur ni date).

finale de Creole 2007 remarquent – malgré ou peut-être à cause de la présence de cet ensemble Iki Dünya – l'absence de « musiciens turcs » lors de cet événement. C'est de cette question que nous discutons avec Martin Greve et Birgit Ellinghaus au lendemain de la finale : « comment faire en sorte que les musiciens turcs soient plus présents ? »⁷³⁵. C'est aussi une des premières questions que m'a posée François Bensignor, journaliste français venu assister à la finale : « y avait-il des musiciens turcs lors des sessions régionales ? ». C'est aussi la question que se pose Birger Gesthuisen, journaliste et expert de la scène des « musiques migrantes » d'Allemagne qui a rédigé un compte-rendu détaillé de la finale pour la revue *Folker* (*Folker* 04/2007, **annexe 2.7**) et qui s'essaie à une entreprise de catégorisation globale avant d'en arriver à ce constat :

La part des musiciens orientaux était relativement élevée : avec Kaschu et Ahoar, deux formations de jazz formés d'Allemands et d'Irakiens (*deutsch-irakisch*), les formations modernes Nomad Sound System et Tapesh 2012, [...] l'ensemble Äl Jawala dont les musiciens ne se réfèrent pas seulement aux Balkans mais ont probablement déjà écouté les disques de la collection *Ethiopiques*. [...] Si l'on inclut dans les catégories des musiques d'Orient (*Osten*) la musique indienne d'Indigo, la musique mongole d'Egshiglen et le trio d'Enkh Jarghal, les musiques des Balkans (avec le Balagan Band) et le trio du marocain El Houssaine Kili), alors cet Orient comprend en tout environ plus de la moitié des ensembles participants.

Etant donné cette part de la culture orientale, il est d'autant plus surprenant de noter ce qui manquait : parmi les 21 finalistes, il n'y avait pas un seul ensemble avec des musiciens turcs – alors que l'Allemagne compte tout de même 1,8 Millions de Turcs. Est-ce un signe de désillusion ou de repli volontaire ? Est-ce parce que les jurés ne voulaient pas donner des prix de complaisance – en Rhénanie-Westphalie se sont le Transorient orchestra, Kara Deniz, Araname se sont portés candidats mais sans succès ? Même s'il y avait dans le trio Enkh Jarghal un chanteur kurde venu avec son luth à long manche (*saz*) et même si la chanteuse allemande Sophie Wachendorff a repris des chansons anciennes et nouvelles de Turquie, les accents de ceux que l'on appelait les migrants manquaient au festival (« *so fehlten hier die Akzente der ehemaligen Migranten* »).

Cette absence peut être expliquée de différentes manières. Pour Martin Greve, c'est la confirmation d'un fait qu'a mis en lumière dans son étude *Die Musik der imaginären Türkei* : un décalage entre les cadres de la *world music* internationale et ceux de la « Migrantenmusik », soit des formes musicales qui ont cours au sein de la communauté turcophone d'Allemagne. La plus grande partie des musiciens turcs d'Allemagne évoluent au sein d'un réseau diasporique muni de ses propres médias et fédéré autour d'occasions de rencontre spécifiques (mariages, fêtes nationales, meetings politiques). Parmi ces mêmes

⁷³⁵ Notes de terrain, 20 mai 2007.

musiciens, certains jouent dans des groupes de musique diffusés en Turquie ou dans des réseaux internationaux – voir par exemple le cas de Turgay, présenté au chapitre 1 – mais ils adoptent alors en général une posture de défiance à l’égard de la « niche *Weltmusik* » et des représentations qui y sont associées (un discours « politiquement correct », une vision trop « sérieuse » de la musique) et préfèrent miser sur des catégories moins confidentielle : la chanson pop (dans laquelle se sont illustrés Tarkan ou, plus récemment, Muhabbet), le rock, le punk rock ou le hard rock ou encore le hip hop turcs (Cartel, Aziza A.) – tous genres réputés « actuels » ou « jeunes », qui ont connu un regain de popularité en Allemagne avec le succès des films de Fatih Akin. A ce décalage et cette défiance à l’égard de la catégorie *Weltmusik* s’ajoutent d’autres raisons. Comme le souligne Birger Gesthuisen (cf. citation *supra*), les ensembles composés (en majorité ou en partie) de musiciens turcs n’étaient en fait pas absents des compétitions Creole mais ils ne sont pas parvenus jusqu’en finale, pour diverses raisons : parce qu’ils n’étaient « pas assez bons » (Birgit Ellinghaus, qui parlait ici des candidats de Rhénanie-Westphalie), parce que les jurés les ont évalué selon des critères de qualité et non sur des raisons de « complaisance » (Birger Gesthuisen), parce qu’ils étaient « trop modernes » pour les « vétérans de la *Weltmusik* » (Anette Schäfer, qui faisait ici référence au cas de Phunk Mob, cf. chap. 5) ou parce que les jurés n’ont pas su les apprécier à leur juste valeur (c’est ce que pensait par exemple Birgit Ellinghaus lors du festival Creole Bade-Wurtemberg, à propos des ensembles Fisfüz et Kent Masalı. C’est aussi ce que j’ai pensé en découvrant l’ensemble d’Ahmet Arslan lors du festival Creole Hesse⁷³⁶).

Cependant, ces différentes explications ont été produites sur des cas très différents et il est en fait délicat de les généraliser dans la mesure où la catégorie même de « musique turque » pose problème – de même que celle de « musique orientale » qui conduit Birger Gesthuisen à amalgamer des cas dont il souligne lui-même le caractère « incomparable ». Plutôt que de poser le problème en postulant la généralité de cette catégorie (« la musique turque ») ou l’homogénéité d’un groupe social (les « musiciens turcs »), mieux vaut donc à l’inverse partir des cas singuliers pour voir comment ceux-ci font (ou ne font pas surgir) une forme de montée en généralité et de quel ordre. Chaque cas de musique « turque-allemande » ne suscite pas le même type de questionnement : les musiciens de l’ensemble Iki Dünya, qui interprètent des chansons turques en Allemagne, suscitent (malgré eux) un questionnement sur l’intégration des musiciens turcs dans la scène musicale allemande. Mais dans d’autres

⁷³⁶ Un ensemble que les jurés ont jugé « peu créole » alors qu’il s’agissait (selon moi) d’une fusion très singulière entre des formes de chant alévi, le genre folk et la chanson populaire turque.

cas, la présence ou absence de musiciens turcs (ou d'origine turque) n'a même pas été remarquée⁷³⁷ ou elle n'a pas suscité les mêmes questionnements.

Ce que montre l'examen du cas Iki Dünya (que l'on peut rapprocher de celui, examiné plus haut, de Niniwe), c'est que dans un festival de *Weltmusik*, les performances des musiciens ne sont jamais appréciées en vertu de leur seul aspect sonore ou musical mais que la perception de ces musiques implique aussi toujours des considérations relatives à l'identité des personnes qui interprètent ces musiques (soit en fait : leur origine culturelle) et à la manière dont une société envisage sa propre composition. Parce que l'on postule communément en Allemagne l'existence d'une frontière culturelle entre le monde turc et allemand, on présentera par exemple une forme de musique turque jouée par des musiciens « allemands » comme une exception paradoxale (« Sophie Wachendorff est la voix allemande de la chanson turque ») mais aussi comme un contre-exemple allant à l'encontre des attentes fondant un festival de *Weltmusik* sur un plan politique -on dira alors qu'il y avait bien de la musique turque mais que les musiciens turcs ou « migrants » (cf. *supra*, Birger Gesthuisen) manquaient à l'appel. C'est que la qualité de ce type d'événement n'est pas seulement mesurée à l'aune de critères esthétiques (axés sur le plaisir musical) mais aussi en vertu de sa capacité à renforcer la cohésion sociale. Il s'agit d'œuvrer à l'intégration des musiciens étrangers dans le monde de la culture et, à travers eux (suppose-t-on) à celle de tranches plus larges de population : ces nouveaux publics potentiels que visent les études de certains experts en médiation interculturelle qui classifient les migrants en différentes catégories (milieux bourgeois, milieux traditionnels, milieux précaires, élites etc.) dont ils documentent ensuite les pratiques culturelles en se fondant sur les réponses aux questionnaires : quels types de manifestations culturelles les intéressent et lesquelles fréquentent-ils effectivement⁷³⁸ ? A travers les « musiciens turcs », on espère aussi toucher ce vaste groupe que constitue les « migrants turcs », réputés étrangers ou réfractaires aux cadres de la culture légitime ou aux manifestations de cultures autres que celles de leur pays d'origine. Or ce postulat repose sur

⁷³⁷ Pour l'ensemble Phunk Mob (cf. *supra* chap.5), qui s'inscrit dans le cadre d'un métissage revendiqué et dont les musiciens sont issus de la «troisième génération», le métissage va davantage de soi et personne ne songe donc à s'arrêter sur l'origine ou la nationalité des musiciens. Alors que pour Iki Dünya, qui revendique de s'inscrire dans une culture musicale spécifique (la culture turque), l'origine allemande constitue à la fois un marqueur de distinction (c'est « la voix allemande de la musique turque ») et un problème pour ceux qui voient dans cette compétition un vecteur d'intégration de musiciens tures.

⁷³⁸ Selon les résultats de la *Sinus Studie* publiés dans la brochure *Von Kult bis Kultur. Von Lebenswelt bis Lebensart* (Land NRW/ Interkultur.Pro, 2010) : pour le milieu dit « *bürgerlich-adaptativ* » (18 % des migrants de Rhénanie-Westphalie), qui s'accommode des codes et valeurs de la classe moyenne bourgeoise, l'intérêt se porte notamment vers les spectacles de musical (36%), les musées (34%), le théâtre (26%), les concerts de *Weltmusik* (17%), la danse (14%), la littérature (10%) et la musique traditionnelle allemande (9 %). Pour le milieu des migrants dit « traditionnels », caractérisé par un fort attachement à la culture d'origine, l'intérêt va en priorité aux concerts de la région d'origine (58%), aux manifestations sportives (23%), au cinéma et au film (23%), à des concerts de musique religieuse (13%).

un pari plutôt incertain. Même une fois trouvé un ensemble constitué de musiciens turcs susceptible de remporter le prix Creole⁷³⁹, il est peu probable que ce groupe parvienne à lui seul à faire venir des spectateurs qui ne se sont jamais déplacés (pour des raisons culturelles ou religieuses) à un festival ni à surmonter les frontières socio-politiques, très vivaces, qui opposent différentes communautés et différents genres musicaux de Turquie (kurdes / turcs, alévis / musulmans / chrétiens, musiciens savants / populaires). Le rêve d'intégration par la musique rencontre ici nécessairement ses limites, imposées par le système de compétition : la reconnaissance ne peut aller qu'à certains élus qui seront ensuite parfois présentés comme les représentants de certains groupes culturels ou de certaines régions d'Allemagne mais qui n'en ont pas moins été élus pour des raisons qui vont (bien heureusement) au-delà de ces critères de « complaisance » (cf. *supra* Birger Geshuisen).

Mais comment expliquer cette prégnance des identités culturelles dans le cadre d'un festival intitulé Creole ? L'idée de créolisation ne suppose-t-elle pas au contraire une dissolution des cultures telle que l'ont prédite depuis quelques décennies les théoriciens de la globalisation ?

Humour sonore : la blague bavaro-mongole d'Egshiglen et la question des identités culturelles

Après les prestations de Maramme, de Niniwe et d'Iki Dünya, le quatrième ensemble qui entre en scène au *domicil* de Dortmund le soir du 17 mai 2007 est Egshiglen, un ensemble de huit musiciens mongols présenté de la manière suivante dans le programme du festival :

L'ensemble Egshiglen joue de la musique mongole contemporaine en misant sur la finesse et la transparence d'une formation de musique de chambre tout en faisant preuve d'une force originelle et entraînante. Les instruments traditionnels – la vièle à cheval Morin khuur et le luth (Schwanenhalslaute) tobshuur ainsi que les techniques vocales asiatiques et le chant de gorge mongol (khöömi) évoquent la culture fascinante de leur lointaine patrie et font de ces musiciens les ambassadeurs de leur pays.

Ce sont aussi des influences de la culture bavaroise qui imprègne leur musique : le tympanon / cymbalum et la vièle à cheval dialoguent sans complexe de manière harmonieuse. Et l'interprétation de chants populaires de Franconie fait aussi partie de leur répertoire, produisant une forme de jodel mongol.

⁷³⁹ C'est chose faite en 2011, avec la victoire de Kavpersaz.

Egshiglen a été fondé en 1991 par des élèves virtuoses du conservatoire d'Ulan-Bator. Quatre des membres constituent jusqu'à aujourd'hui le noyau du groupe. Leur nom signifie « harmonie ». Avec leurs arrangements soigneusement peaufinés, ils explorent de manière approfondie les dimensions sonores de la musique traditionnelle mongole.



Dans la présentation qu'elle fait du groupe juste avant le concert, la modératrice Ulli Langenbrinck ajoute encore quelques informations sur leur parcours – et une petite plaisanterie sur leur origine :

Comme vous pouvez l'imaginer en regardant les instruments qui se trouvent sur cette scène, le prochain groupe vient de... Bavière ! (*rires dans le public*). Ils se sont rencontrés en 1991 au Conservatoire d'Ulan-Bator et jouent depuis ce jour ensemble. L'ensemble Egshiglen (le mot signifie « mélodie harmonieuse ») a commencé par faire des tournées en Mongolie. Puis ils ont été invités en Europe par l'Unesco en 1993. Ils habitent aujourd'hui à Röthenbach, au bord de la Pegnitz, en Franconie près de la ville de Nuremberg. Ils sont venus avec leurs chants marqués par des traditions chamaniques et bouddhistes, représentatifs de la modernité classique. Egshiglen combine la musique populaire de Mongolie avec le répertoire de chants traditionnels de Altmühltal : *Oberton-Jodeln*. Souhaitez la bienvenue avec moi à l'ensemble Egshiglen ! ce qui, en mongol (pardonnez mon accent), se dit...

Ainsi que l'annonce la modératrice, l'ensemble Egshiglen se singularise d'abord par le tableau visuel qu'il offre aux spectateurs, celui de six musiciens vêtus de costumes folkloriques et munis d'instruments exotiques (étrangers à l'instrumentarium occidental) : deux vièles à tête de cheval (*morin khuur*), une troisième vièle de la taille d'une contrebasse⁷⁴⁰ (*ih khuur*), un luth à long manche sans frette (*tobshuur*), un cymbalum (joochin). S'y ajoute un tambour décoré de motifs colorés et un jeu de cymbales. Tous ces éléments contribuent à offrir un spectacle particulièrement imposant sur le plan visuel – « la

⁷⁴⁰ Dont je n'ai pas trouvé de descriptif dans les ouvrages spécialisés. Il s'agit probablement d'une invention récente, résultant de la combinaison organologique entre la vièle *morin khuur* et la contrebasse.

scène est remplie ! », note un étudiant de la *Musikhochschule* dans sa description du concert (Creole bericht, p.40) et sonore : aux instruments sonorisés s'ajoutent les voix des musiciens qui usent de techniques vocales particulièrement saillantes, comme le chant rauque diphonique (khöömi) et des polyphonies à deux ou trois voix.

La première séquence du concert⁷⁴¹ commence par une introduction instrumentale : un ostinato (évoquant le galop d'un cheval) sur lequel la cithare joue une mélodie. Les « voix » entrent ensuite en scène : les trois voix masculines en *tutti*, puis une partie solo chantée-parlée sur un rythme soutenue, suivi d'une séquence mélodique interprétée par la chanteuse. Les deux voix alternent puis se superposent à la fin du morceau. La seconde séquence consiste en une longue improvisation vocale variant avec virtuosité les différentes techniques vocales (l'aspect diphonique ressort de manière très saillante du fait de l'écart entre les hauteurs de son), accompagnée par une des vièles Morin Khuur sur un rythme évoquant le galop d'un cheval. Sur le troisième morceau, interprété par tout l'ensemble, un danseur entre en scène vêtu d'un costume de chamane. Le quatrième morceau commence par un solo au luth accompagné du chant diphonique, qui fait sensation parmi les spectateurs (une clameur à la fin, suivie de longs applaudissements). Enfin, le cinquième morceau, annoncé par un des chanteurs par une boutade (« Nous venons de Mongolie... mais aussi de Bavière ») est une chanson dont la mélodie est d'abord interprétée par deux instruments (la cithare et la vièle morin khuur) à la tierce puis chantée dans le dialecte bavarois (ce qui déclenche l'hilarité des spectateurs), avec une variation des techniques vocales à chaque couplet (ce qui relance les rires et applaudissements). Le sous-titre du concert (Mongolisches Oberton-Jodeln) prend ici son sens : le chant diphonique de Mongolie étant ici rapproché du jodel alpin (une technique vocale apparentée, sur le plan du mode d'émission sonore – même si elle n'a pas la même signification culturelle), sur une mélodie que l'on chante traditionnellement à deux voix.

Voici les paroles de cette chanson, que je n'ai pas comprises sur le moment (il est probable que tous les Allemands présents ne les aient pas comprises non plus) et que m'a traduites une amie bavaroise⁷⁴² :

Bäurin hat d'Katz verlorn,
Katz verlorn,
Woaß net, wo's is,
Schreit im Haus ummadum,

*La paysanne a perdu son chat
Perdu son chat
Elle ne sait pas où il est
Elle l'appelle dans la maison*

⁷⁴¹ Disponible sur Youtube (<http://www.youtube.com/watch?v=cOkomlkosOM>), à partir de 1 :00.

⁷⁴² Theresa Schmitz, que je remercie de son aide. Des transcriptions de cette chanson à deux voix (*Zwiefacher*) sont disponibles sur internet, par exemple sur le site de l'association autrichienne Stammtisch Musik : <http://www.stammtischmusik.at/noten/baeurinhatdkatz.shtml>

Muzerl, wo bist?

Hock'st in da Schupfa drin,

Schupfa drin,

Oder am Mist?

Minou où es-tu?

Es-tu dans la grange,

Dans la grange

Ou bien sur le tas de fumier?

Pourquoi fait-elle rire les spectateurs ? Au-delà de la pointe schatologique (qui fait rire les enfants) et au-delà du jeu sur les techniques de « double-voix » qui n'est compréhensible que pour les experts, l'effet humoristique tient ici surtout au contraste entre deux univers d'ordinaire conçus comme distants, la Mongolie (évoquée ici par toute une série de symboles nationaux bien connus des amateurs de musiques du monde : *morin khuur*, chant diphonique, allusions à la culture bouddhiste et aux rituels chamaniques) et la Bavière, évoquée à travers le symbole que constitue le dialecte bavarois, aisément reconnaissable pour tous les Allemands – même s'ils n'en comprennent pas tous le sens. Ce qui fait rire ici, c'est – si je puis dire – une forme de « choc des cultures » produit par l'association entre ces divers marqueurs d'identité qui renvoient à des univers conçus comme distants : la « lointaine patrie » des musiciens (selon les termes du programme), la Mongolie, et leur « seconde patrie » (comme ils le disent dans le portrait vidéo du DVD Creole), la Franconie, située dans le Nord du *Land* Bavière. Si la boutade prend ici plus que dans d'autres pays, c'est parce qu'elle fait jouer une dimension « locale » et pas n'importe laquelle puisque la Bavière est, comme tous les Allemands le savent, une région qui revendique sa différence culturelle, où la « *Volksmusik* » (notamment le répertoire alpin associé à toute une série de stéréotypes : le jodel, les costumes folkloriques, les décors rieurs d'émissions de télévision bavaroises etc.) est particulièrement prisée – pour le meilleur et pour le pire puisque ce genre fait aussi la risée des journalistes, des chercheurs et de tout Allemand soucieux d'avoir une certaine exigence en matière de « culture ». C'est ce qui rend la plaisanterie d'Egshiglen plus drôle pour des auditeurs allemands que pour d'autres : en arrière-plan joue ici cette question de la « *Volksmusik* », genre qui était déconsidéré depuis 1945 au point que certains le jugeaient « disparu »⁷⁴³ mais qui est entré depuis quelques années dans un processus de relégitimation fondé notamment sur des réappropriations distanciées ou ironiques de marqueurs du genre. Pour que les allusions à la culture locale apparaissent comme légitimes hors de la sphère de la *Volksmusik*, il faut que les musiciens mettent en œuvre une forme de métissage visible, propice à souligner leur distance des interprètes vis-à-vis de cette composante locale : par exemple en les combinant avec des éléments musicaux venus d'un lointain ailleurs, comme le

⁷⁴³ A tort puisque le succès des festivals, concerts et émissions de télévision spécialisées n'a cessé de s'accroître depuis cette époque. Voir sur ce point l'étude de Julio Mendivil *Ein Stück musikalischer Heimat* (op. cit.).

fait (outre Egschiglen) l'ensemble Los Dos y Compañeros, également finaliste en 2007 (cf. DVD de la troisième soirée) qui interprète des chansons de salsa avec des paroles en allemand et en bavarois, ou bien en soulignant l'aspect comique ou incongru de ces reprises, ainsi que le fait le duo Furiosef (candidat à la session régionale Creole Rhénanie-Westphalie en 2008) qui reprend des chansons pour enfants allemandes pour en faire un spectacle mêlant codes du cirque et du jazz. Ou alors, il faut qu'ils domestiquent cette composante locale en l'adaptant aux conventions d'un genre réputé plus sérieux ou actuel : le jazz (comme l'Edgar Knecht Trio, ensemble finaliste en 2011 qui reprend aussi des mélodies de chansons enfantines allemandes mais pour en faire un enjeu sérieux de jazz), les musiques électroniques ou le folk (pour l'ensemble Ulman, qui a remporté le prix Creole en 2007). Dans ce cas, leur musique n'apparaîtra plus comme relevant du genre *Volksmusik* (ce genre local qui n'intéresse que les Allemands) mais comme une forme de musique qui reprend des éléments du répertoire local tout en s'intégrant dans les conventions de genres diffusés à l'international (folk, jazz, musiques électroniques...) et donc comme une candidate plus plausible à l'appellation d'une « *music made in Germany* » : une musique locale dont la dimension locale peut être perceptible pour des personnes qui ne connaissent rien de la langue ou de la culture allemande.

Comment interpréter cette forme d'humour sonore que met ici en œuvre l'ensemble Egschiglen ? Le fait qu'un musicien extra-européen incorpore dans ses prestations une allusion à une musique locale (du lieu dans lequel il joue) n'est pas isolé. Il s'agit là d'une forme de boutade qui est devenue fréquente avec la multiplication de festivals de musiques du monde en Europe et ailleurs. Elle peut, du point de vue d'un musicien, avoir plusieurs significations (remercier les hôtes de leur invitation, les honorer en montrant à quel point leur musique est connue à l'étranger, leur montrer sa compétence à s'adapter à d'autres langages musicaux etc.) et, du côté des spectateurs, susciter des réactions divergentes : les spectateurs qui attendent une mise en scène authentique des « traditions » jugeront parfois déplacée ou de mauvais goût l'allusion à l'hymne national ou à une chanson enfantine locale⁷⁴⁴. Dans le cadre des festivals Creole, ces réactions négatives ont moins de chance d'arriver (encore que

⁷⁴⁴ Voir par exemple l'anecdote rapportée par Laurent Aubert dans son essai sur « La vie d'artiste » : « Je me souviens des soupirs consternés d'une partie du public assistant à un concert du maître du *sarod* indien Ali Akbar Khan quand ce dernier jugea bon d'inclure des extraits de « Greensleaves » ou d' « Au clair de la lune » dans ses improvisations, par ailleurs d'une beauté fulgurante. Ce qui n'était pour lui qu'un trait d'humour passager, un clin d'œil malicieux, fut perçu par une partie du public comme un acte iconoclaste intolérable, et les commentaires entendus dans le foyer après le concert tournaient essentiellement autour de l'influence jugée néfaste de sa résidence californienne sur le génie de cet artiste, sans parler de celle, présumée, de l'alcool et des femmes... » (*La musique de l'autre*, p. 70-71).

leur possibilité ne soit jamais exclue) : la plupart rient ou ont au moins un sourire, ce qui manifeste une forme d'entente partagée avec les musiciens. La reprise de la chanson « Baurin hat d'Katz verlorn » apparaît ici, malgré l'effet de surprise, comme plausible pour plusieurs raisons : parce qu'il s'agit d'un festival mettant en avant des formes musicales « créoles », parce que tous les musiciens de ce festival résident en Allemagne et qu'on leur reconnaît aussi une compétence culturelle locale (de par leur double origine : « de Mongolie... et de Bavière ») et aussi parce que cette reprise est cantonnée à la toute fin du concert : ce n'est que le « bis » dont il est communément attendu qu'il autorise et encourage même une incartade par rapport à ce qui précède⁷⁴⁵ et que les ensembles extra-européens tournant depuis plusieurs années sur la scène internationale des festivals ont donc appris à intégrer à leur programme⁷⁴⁶. Tout ceci fait que la boutade d'Egshiglen est ici comprise et admise. Elle fait figure d'humour « bon enfant » : soit d'un humour que l'on admet d'autant mieux que l'objet est considéré comme suffisamment insignifiant pour ne blesser personne – ce n'est qu'une chanson enfantine, dénuée de toute signification politique ou religieuse⁷⁴⁷. Et elle rencontre aussi cette idée qui fonde la compétition Creole en tant qu'elle prétend montrer des musiques qui soient à la fois d'ici et d'ailleurs. Comme les musiciens d'Egshiglen mettent ici en oeuvre une juxtaposition particulièrement contrastée de répertoires de Mongolie et de Franconie, ils sont aussi un des ensembles les plus cités pour illustrer l'idée d'une musique du monde faite en Allemagne :

Un homme d'environ 45 ans, travaille à l'Atelier des Cultures :

Je trouve que la *Weltmusik* doit amener une combinaison nouvelle de différents styles musicaux. C'est ce que j'ai trouvé particulièrement bien chez Egshiglen, notamment dans le deuxième morceau qui sonnait comme un quatuor de Vivaldi.

Femme, environ 50 ans :

La *Weltmusik*, c'est d'abord une musique du monde (*Musik der Welt*). Lorsque les Mongols ont chanté une chanson bavaroise, j'ai trouvé cela génial. Lorsque différentes nationalités font ensemble de la musique, avec des instruments de différents pays, c'est de la *Weltmusik*.⁷⁴⁸

⁷⁴⁵ Les exemples sont multiples, je n'en citerai qu'un : celui du « Trio Fado », candidat à Berlin en 2006, dont la performance se composait de plusieurs morceaux de fado interprétés par une chanteuse et un chanteur soliste, accompagnés par deux guitares, et qui a clos son concert par une séquence polyphonique interprétée *a capella*, où le guitariste s'est aussi soudainement révélé maîtriser la technique du chant diphonique (qui n'existe pas au Portugal). Cette séquence, appréciée du public, a en revanche été considérée comme « inutile » par un des jurés, pour qui ce n'était « plus du fado »

⁷⁴⁶ François Picard, professeur d'ethnomusicologie à la Sorbonne a fait cette remarque concernant les groupes d'Asie suite à une présentation que j'ai faite dans son séminaire à la Sorbonne : les ensembles qui tournent dans les festivals de musiques du monde d'Occident ont tous mis au point un morceau de « bis » particulier.

⁷⁴⁷ Sur la caractérisation d'humour bon enfant, cf. Cheyronnaud 2006.

⁷⁴⁸ Cités d'après Bachir/Greve/Rappe 2006, p. 56.

Un article des *Ruhr Nachrichten* du 19 mai 2007 intitulé *Die bayerische Mongolei* (La Mongolie bavaroise) prenait explicitement parti pour ce favori :

Ce quintette était la formation la plus originale de la première soirée. Les musiciens en costumes, avec leurs instruments traditionnels, jettent un pont entre la musique contemporaine de Mongolie et la musique populaire de Bavière. Ils ont fasciné le public avec le chant de gorge rauque de Mongolie et ils ont fait rire avec leur hymne de l'Altmühltal, rappelant la musique pour cithare bavaroise.

De même que de nombreux autres articles publiés à l'occasion de la finale ou de la session régionale bavaroise qui avait lieu trois mois plus tôt, mettent en avant dans leurs intitulés cet exemple bavaro-mongole (« Frankenland trifft auf die Mongolei » *Westphälische Rundschau*, 19 mai 2007, « Mongolen an der Pegnitz », *Abendzeitung Nürnberg*, 2 février 2007) ou bien celui, bavaro-cubain, de Los Dos y Compañeros (« Unsere Kubaner sind die besten », *Der Neue Tag*, 13 février 2007, « Die kubanisch-oberpfälzische Revolution », *Süddeutsche Zeitung*, 12 mars 2007 etc.). C'est que ces deux exemples sont particulièrement dans l'air du temps. Ils entrent en résonance avec l'idée que l'on se fait des identités culturelles à l'époque de la globalisation comme d'un répertoire de symboles disponibles pour des réappropriations multiples permettant de surmonter les frontières entre les cultures, entre le « local » et le « global », entre les « centres et les périphéries ». C'est sur cette vision post-moderne de l'identité que se fondent les textes rédigés par les experts scientifiques associés au festival (Martin Greve, Michael Rappe⁷⁴⁹) et qu'une journaliste de la *Tageszeitung*, Natalie Wiesmann, reprend à son compte dans un article intitulé « Des identités étrangères d'emprunt » (« Fremde Identitäten leihen », 23 août 2006) dans lequel elle cite Michael Rappe, professeur à la *Musikhochschule* de Cologne. Celui-ci parle des « politiques de l'identité » (*Identitätspolitik*) chez les musiciens contemporains : « De plus en plus, il apparaît normal de se procurer une origine d'emprunt (*sich Herkunft zu leihen*) et d'user de plusieurs langages musicaux ».

Si l'exemple d'Egshiglen est si souvent cité et si la boutade bavaro-mongole fonctionne particulièrement bien, c'est donc parce qu'elle entre en résonance avec cette représentation des identités comme d'un répertoire de ressources dont des individus peuvent

⁷⁴⁹ Outre le texte de présentation rédigé par Martin Greve, il y a par exemple le texte intitulé *Zum Begriff des Politischen in der Weltmusik* rédigé par Birgit Ellinghaus et Michael Rappe et présenté à l'occasion du colloque « Politisches Lied heute ? » à Düsseldorf le 21 janvier 2004 dans lesquels les auteurs concluent : « S'il est une chose que nous pouvons apprendre des musiques du monde, c'est que les notions d'identité ou d'authenticité ne sont jamais fixées une fois pour toutes. Ces deux notions sont toujours ancrées dans un contexte, dans un moment ou une situation de communication spécifique. Les musiques du monde, du fait de leur caractère construit et hybride, nous font clairement comprendre que les phénomènes que nous observons et le jugement que nous portons sur eux sont soumis à des fluctuations, et qu'ils sont toujours à renégocier » (Source : <http://www.michael-rappe.de/wp/wp-content/uploads/2009/07/vortragWeltmusik.pdf>).

disposer librement. Et cependant, cette vision des choses, malgré son caractère d'évidence, ne permet de décrire *qu'un aspect seulement* des situations réelles de pratique et elle doit donc être relativisée, pour plusieurs raisons. D'une part, les cultures auxquelles se réfèrent les musiciens ne sont (de leur point de vue) jamais n'importe lesquelles : ce sont celles de leur pays d'origine (qu'ils ont parfois découvertes une fois devenu migrant), de leur région d'adoption ou d'autres cultures auxquelles ils témoignent un attachement particulier et qu'ils considèrent donc comme irremplaçables et certainement pas interchangeables. D'autre part, qu'elles que puissent être les combinaisons auxquelles ils procèdent, celles-ci n'ont de sens qu'en vertu de cette frontière (variable selon le point de vue de l'observateur mais nécessairement prégnante pour tous) qu'ils traceront entre un « ici » et un « ailleurs ». En dépit de tout ce que peuvent annoncer les programmes, il est impossible de supprimer cette distinction qui découle à la fois de la situation objective d'écoute (en Allemagne, à Dortmund, dans le club *domicil*) et des parcours singuliers des auditeurs-spectateurs (qui placeront la frontière entre le familier et l'étranger différemment, selon leurs origines et leurs compétences culturelles). Enfin, ces stratégies de distanciation qui focalisent l'attention des chercheurs et sur lesquelles je me suis moi-même focalisée dans la première année de mon enquête, ne constituent qu'une part finalement assez minime des performances musicales. La plupart du temps, les musiciens qui se produisent sur les scènes des festivals de musiques du monde font plutôt preuve d'un certain sérieux à l'égard de la culture ou des cultures qu'ils représentent – dont ils n'iraient en tout cas probablement pas dire eux-mêmes qu'elles sont « construites » ou « inventées ». De même, la plupart des spectateurs – qu'ils apprécient ou non le jeu sur les identités que mettent en œuvre certains musiciens – attendent aussi de ces performances qu'elles satisfassent à un critère d'authenticité, quel qu'il soit. Pour certains, l'authenticité se mesure à la fidélité au contexte d'origine (ou à ce qu'ils imaginent comme tel), pour d'autres à la capacité de ces performances à représenter l'idéal d'une société plurielle, pour d'autres encore à l'inventivité des artistes et à leur capacité à créer du « nouveau ». Dans tous les cas, personne ne renonce à concevoir quelque chose comme une « vérité » des œuvres qu'ils apprécient à l'aune de la représentation qu'ils se font des cultures étrangères et de la société dans laquelle ils vivent. Si elles sont jugées bonnes ou belles, c'est notamment en vertu de leur capacité à s'ajuster à des connaissances et des valeurs partagées au sein de cette société.

J'ai décrit jusqu'à présent les quatre premières prestations présentées lors de première soirée de la compétition fédérale Creole 2007 (17 mai 2007), qui occupaient la première partie

de cette soirée. Après l'entracte de 30 minutes suivaient encore trois autres prestations : un concert de « gnawa trance dance » par l'ensemble d'El Houssaine Kili, chanteur et joueur de guembri et de guitare accompagné de Rhani Krija (percussion et chant) et Abdel-Allah Hajim (oud) qui mêlait les sonorités des rituels « gnawa, du rai, du chaabi, de la musique berbère et de la chanson pop des années 1960 et 1970 » (descriptif du programme), qu'un auditeur assis à côté de moi a identifié comme une forme de « Pink Floyd marocain » et qui a fait danser un certain nombre de spectateurs (dont le technicien de la salle, dont j'ai noté qu'il « était en transe »⁷⁵⁰). Puis un concert du groupe Hiss, annoncé le « meilleur groupe live de chanson traditionnelle du Sud-Ouest allemand » (selon une citation du journal *Folker* reprise dans le programme) dont les textes « soignés, corsés et cyniques » (*ibid.*) ont fait sourire certains auditeurs bien que le son fût très fort (certains se bouchaient les oreilles) et qu'une auditrice a identifié comme une forme de « divertissement pour les masses », correspondant peu à l'idée qu'elle se faisait de la *Weltmusik*⁷⁵¹. Enfin, l'ensemble Jamaram, formé de huit musiciens combinant les styles du reggae, de la musique *soul*, de la samba et du ska a clos la soirée sur une ambiance festive, ainsi que l'annonçait le programme : « Là où Jamaram débarque, c'est la fête (*die Party*) ! ». De nombreux spectateurs se lèvent pour danser. Pendant le dernier morceau, les musiciens font faire la « hola » au public. Suivaient encore les trois autres soirées du festival, chacune amenant avec elle son lot de découvertes et de questions. Mais il est temps pour moi de marquer ici un arrêt. Qu'y a-t-il de commun entre toutes ces performances programmées sous l'intitulé « Creole. Preis für *Weltmusik* aus Deutschland » ? Et selon quels critères les spectateurs de festival apprécient-ils leur qualité ?

De la beauté d'un concert, d'un festival, d'un morceau de musique : les cadres de l'expérience

Le lendemain de la première soirée, les étudiants de l'équipe de la Musikschule de Cologne se retrouvent en salle de séminaire et donnent leurs impressions sur la première soirée de concert :

– Je ne sais plus du tout ce que veut dire « *Weltmusik* » ! Mais en tant que spectateur, j'ai trouvé cette soirée agréable.

⁷⁵⁰ Il s'agit là d'une forme de « transe » désacralisée, ce pour quoi un certain nombre d'anthropologues et sociologues ont insisté à juste titre sur les limites de l'analogie entre les spectacles et les rituels religieux. Voir, notamment Fabiani 2003.

⁷⁵¹ Bachir/Greve/Rappe 2007, p. 57. Cf. citation reprise *infra*.

- Pour moi, il n'y avait qu'un seul ensemble qui était vraiment interculturel, celui des musiciens mongols.
- Il y a certains concerts que je n'ai pas trouvés bons sur le moment mais en discutant avec les autres, j'ai changé d'avis.
- Il y a des concerts dans lesquels je me suis trouvé entraîné dès le départ alors que pour d'autres, il m'a fallu plus de temps, bien que les musiciens soient meilleurs !
- Moi je ne vois pas du tout comment évaluer la « virtuosité » sur un *guembri*. J'ai apprécié son jeu, c'est peut-être parce que je n'y connais rien ?
- La diversité rend la comparaison impossible. Mais elle contribue à l'aspect divertissant du festival (*unterhaltsam*). On ne s'ennuie pas... (*Notes de terrain, Dortmund, 2007*)

Plusieurs cadres sont enchâssés dans cette première soirée de l'événement intitulé *Creole. Preis für Weltmusik aus Deutschland 2007* : celui d'une compétition, celui d'un festival, celui de soirées de concert elles-mêmes composées d'une série de performances musicales et de prises de parole qui fonctionnent sur la base de codes pluriels. Cet emboîtement de différents cadrages se traduit notamment par des opérations régulières de requalification⁷⁵² qui permettent de diriger l'attention des spectateurs vers tel ou tel aspect pertinent de la situation. Mais il contribue aussi à alimenter une certaine « vulnérabilité » des expériences (Erving Goffman) perceptible dans les moments d'embarras et de malaise⁷⁵³ ou dans les doutes ou les réserves qu'expriment parfois les auditeurs : « ce n'est pas un festival mais plutôt une compétition », « ce n'est pas de la *Weltmusik* mais plutôt du jazz, de la musique classique... », « ce n'est pas de la musique mais plutôt du spectacle, du divertissement etc. ». Ou encore : « c'était une belle prestation (bien agencée, professionnelle) mais pas vraiment ce que je conçois être une « belle » musique ».

⁷⁵² Les programmes et les interventions de la modératrice, des organisateurs et des musiciens participent de cette organisation de l'expérience. Dans la terminologie goffmanienne, on parlerait ici de modalisation : qui permet d'amener une transformation de cadre sans que celle-ci soit perçue comme problématique ou inauthentique (à la différence de la « fabrication » qui met en jeu une illusion ou une tromperie).

⁷⁵³ Voir sur ce point le chapitre « L'embarras et l'organisation sociale » dans les *Rites d'interaction* (Paris : minuit, 1974, p. 87-100) où Goffman propose de partir de ces situations d'embarras pour révéler les « conditions nécessaires » d'une interaction. « A l'écoute de ces dissonances, le sociologue peut porter des généralisations sur ce qui fait que les interactions avortent et, par implication, sur les conditions nécessaires à leur bonne marche. [...] En matière d'interaction, l'aise et la confusion sont diamétralement opposés. Plus l'un est grand, moins, dans l'ensemble, l'autre est ressentie. Il s'ensuit que ces deux modes de comportement peuvent s'éclairer mutuellement par contraste. Dans toute culture, semble-t-il, l'interaction face à face requiert précisément les capacités que l'émoi détruit à coup sûr. C'est pourquoi l'examen sociologique des événements générateurs d'embarras et des méthodes qui permettent de les éviter et d'y remédier peut constituer un cadre d'analyse transculturel. » (p. 89-90)

Commençons par cette question : qu'est ce qu'un concert bien agencé⁷⁵⁴ ? La comparaison des performances que j'ai décrites plus haut permet de dégager quelques points communs quant à la situation de performance (l'unité de temps et de lieu du festival) et quant aux « règles du jeu » de la compétition (le format des vingt minutes). Sur la base de ces conditions communes, les musiciens mettent en œuvre un art du concert qui consiste à ajuster les divers aspects de leur prestation à des codes et des normes qui n'ont pas besoin d'être explicités dans le règlement mais constitue plutôt un arrière-plan partagé. Des codes gouvernant sur le plan visuel la disposition des corps et des instruments sur scène (en arc de cercle / en ligne, sur le devant / à l'arrière de la scène, fixe / mobile, centrée sur une figure ou non etc.), les postures et gestes des musiciens (debout / assis, sur un tabouret haut / une chaise, jouant d'un instrument et/ou dansant), le choix des costumes ou habits de scène (folkloriques / décontractés, sombre / colorés etc), le réglage des lumières (pour lequel les musiciens s'en remettent en général au technicien⁷⁵⁵). Sur le plan sonore : la facture des instruments (par exemple les matériaux des peaux et des cordes), les choix de sonorisation (équilibre des volumes des divers instruments électriques ou acoustiques, mise en avant de la voix ou d'un instrument etc.), la composition des morceaux (selon des règles variables en fonction du répertoire et du genre), les choix d'interprétation (rythmé / non rythmé, *a capella* / accompagné, nuances etc.). Sur le plan de l'organisation temporelle enfin : les musiciens veillent à organiser leur prestation de manière à ce qu'elle manifeste, selon le critère défini par le règlement de la compétition, la « variété de leur répertoire » (rapides / lents, de différents répertoires, visant à susciter différentes émotions, etc.) mais aussi une intrigue générale : prenant parfois la forme d'un récit explicite inséré entre les morceaux ou alors d'un parcours implicite à travers différents univers (culturels et/ou émotionnels), qui débouche sur un dénouement particulier : un morceau que les musiciens estiment particulièrement efficace ou original, qu'ils réservent d'ordinaire aux rappels (les « bis ») mais qu'ils intégreront ici en guise de clôture. Ces différents aspects sur lesquels portent le travail d'agencement du concert constituent un ensemble de conventions partagées, partiellement explicitées par le règlement de la compétition, qui permettent aux musiciens de mettre au point des stratégies visant un certain effet et aux jurés de comparer les prestations des différents groupes en fonction de ces

⁷⁵⁴ J'emploie ici le terme de concert au sens de la performance publique (*der Auftritt*) et non du cadre dans lequel elle s'insère (la soirée de concert, *das Konzert*).

⁷⁵⁵ Selon Angelo, technicien chargé des lumières à l'Atelier des Cultures de Berlin : certains musiciens arrivent parfois avec des instructions précises (sur l'ordre des morceaux, les couleurs ou ambiances souhaitées) mais cela ne concerne en général qu'un à trois groupes sur la vingtaine des groupes présentés lors du festival. Tous les autres se focalisent sur les réglages sonores.

critères. Selon ces conventions, un « bon concert » est un concert qui satisfait aux normes gouvernant la production d'un concert dans le réseau professionnel de la *Weltmusik*.

Mais cet art du concert peut aussi être perçu comme trop saillant par les auditeurs (amateurs ou experts) voire contradictoire avec ce qu'ils estiment être la *Weltmusik* ou la musique. Ils parleront alors de « recettes », de « combines » (*Tricks*) ou diront que la prestation de tel ou tel groupe relève d'une forme de « spectacle » ou de « divertissement » plutôt que de *Weltmusik* ou de musique :

Une spectatrice de 35 ans : Dans le cas de Hiss, l'accent était mis sur le divertissement (*Entertainment*). Je peux très bien me les représenter dans un concert en plein air, pour les grandes masses. Mais pour moi, il leur manque une certaine intériorité... *Pour vous la Weltmusik a-t-elle trait à l'intériorité ?* Oui [...] L'ensemble Kaschu est pour moi un exemple de cette intériorité, de cette manière très intense de faire de la musique ensemble, de ce travail au-delà des cultures faisant émerger des sonorités vraiment nouvelles et passionnantes... »

Un spectateur à propos de Balagan : C'est de la comédie... un groupe pour mettre l'ambiance (*Stimmungsgruppe*)

Un autre spectateur, à propos de Los Dos y Compañeros : C'est un bon groupe, sur le plan du divertissement (einen hohen Unterhaltungswert). Un groupe de gala...⁷⁵⁶

« Ce n'est pas de la musique mais... » (un spectacle de cirque, de gala, de variété, un divertissement pour les masses etc.) » Il s'agit là d'une forme de raisonnement fréquent, surissant également dans les délibérations des jurys⁷⁵⁷, qui tend à opposer l'aspect fabriqué des spectacles et l'authenticité ou le sérieux de la musique. Mais les performances que ces spectateurs ressentent comme de la (vraie) musique ne sont pas moins « fabriquées » que les autres. Simplement, les stratégies de composition et d'interprétation y sont perçues comme moins saillantes. Ils y croient davantage parce que les interprètes sont assez experts pour faire oublier l'aspect travaillé de leur performance et parce que les auditeurs leur attribuent du coup une « intériorité » particulière : un esprit d'ouverture et de rencontre ou encore une capacité à improviser ou à créer au-delà des répertoires qu'ils mobilisent.

Prenons le cas d'Ahoar, un ensemble réunissant des interprètes de jazz et de makam irakien qui a remporté un des prix Creole 2007 et qui a aussi (outre les jurés) également conquis de nombreux spectateurs. C'est ce que montrent la description qu'en proposent les

⁷⁵⁶ Cités d'après le *Creole Bericht*, p. 56-57.

⁷⁵⁷ Par exemple, lors du jury auquel j'ai participé à Dortmund en 2008, sur les cas de Furiosef et d'Adesa. Cf. chap. 7.

étudiants musicologues chargés d'évaluer leur performance⁷⁵⁸, les commentaires que nous avons relevés avec les étudiants du groupe travaillant sur le public (cf. *infra*) et aussi l'attitude des spectateurs pendant le concert – beaucoup se sont rapprochés de la scène et ont suivi avec une attention soutenue la prestation de ce groupe jusqu'au bout. La performance d'Ahoar se fonde sur des procédés idiomatiques de la musique savante irakienne et du jazz qui sont agencés ensemble de manière singulière, par exemple dans la seconde séquence de leur concert, intitulée « Bat »⁷⁵⁹ :

Introduction non rythmée au piano (par Free Desmyter), correspondant à la fonction d'un *taksim* dans la musique irakienne, introduisant l'échelle du mode mélodique *hidjaz* ici basé sur le ton ré⁷⁶⁰ en usant de techniques pianistiques du jazz (notes liées, effets de pédale, effets d'harmonisation). A la fin de cette séquence d'introduction, le pianiste introduit le cycle rythmique dans une mesure en 6/8 à travers un ostinato sur lequel se calent les trois autres instruments : le djoza (Bassem Hawar) qui joue d'abord sur des notes longues et avec des effets de mélisme, le daf (Saad Thimir) qui ajoute des articulations à la double croche tout en marquant les accents (« Doum » joué au centre du daf) et la contrebasse (Dietmar Fuhr) qui marque les accents principaux et le ton fondamental (ré) du mode.

Le djoza introduit une première phrase mélodique (A : la sol la sol fa# sol, ré la sol la sol fa# sol) jouée deux fois, puis il est rejoint à l'unisson avec le pianiste (main droite) pour la suite du thème suivantes (B : do si do sib la etc., également jouée deux fois, puis la descente C : ré do ré do sib suivie de D : phrase ascendante sur des intervalles de tierce ré fa# mib sol etc.).

Suit un solo du *djoza* développant le mode à l'octave puis redescendant en modulant (do réb do réb do sib la, qui évoque le mode *saba kurdi* sur la) et en insistant sur les degrés mobiles par des effets de glissando et des appoggiatures. Reprise du thème avec effets de glissando plus appuyés sur les notes d'attaque (la puis do). Suit un solo du pianiste qui continue son ostinato à la main gauche et développe l'échelle du mode à la main droite : tout d'abord sur une ligne descendante pour revenir sur le degré fondamental du mode (ré), puis (après un silence) puis un leitmotiv ascendant-descendant joué lié, puis (après un nouveau silence) une série de phrases de plus en plus longues et à l'amplitude de plus en plus grande. Pendant ce temps, le djoza adopte un mode

⁷⁵⁸ Bachir/Greve/Rappe, p. 33. « Ahoar a présenté une synthèse qui aurait pu être insignifiante mais s'est avérée très réussie entre des traditions d'Irak et d'Occident, incluant des éléments de styles différents du jazz et de la musique classique. La nappe sonore (*Soundteppich*) produisait un effet sphérique et transcendant. Tous les musiciens étaient virtuoses (chant avec des quarts de ton, colorations très fines, travail d'imitation) et étaient réunis par une très belle dynamique de groupe : un groupe à la hauteur des attentes et qui, malgré les origines très différentes, produisait un effet homogène. » Les notes des étudiants sur les différents critères qu'ils ont retenus (facteur créole, créativité, groove, expressivité, virtuosité, dynamique de groupe, son) sont toutes comprises entre 9 et 10. Le vote effectué le troisième soir parmi les étudiants et professeurs a également confirmé cette position de favori (Ahoar étant le second groupe le plus cité, après Borderland).

⁷⁵⁹ Qui se trouve sur le DVD du festival et sur internet (<http://www.bassemhawar.com/>). Cet intitulé n'a pas été prononcé pendant le concert (aucun musicien d'Ahoar ne prenant la parole entre les morceaux) mais il se trouve sur le CD « *Between Rivers* », paru en 2008 chez le label *Heaven and Earth*. On y trouve l'explication suivante : « Le *bat* est un jeu traditionnel irakien auquel participent des centaines d'habitants originaires de deux régions différentes, pour lequel on cache une bague dans la main d'une personne. L'excitation et le calme associés de la recherche font place à une mélodie énergique dès que la bague est découverte. La forme *Mraba'*at fournit ici le cadre de cette mélodie ».

⁷⁶⁰ Le terme *hidjaz* désigne un ensemble de modes dont la première quarte (dite quarte *hidjaz*) est basée sur les intervalles : ré – mib – fa # – sol. La partie supérieure du mode comprend ici un degré mobile (sib / si ♮).

de jeu plus percussif, marquant les levées du cycle en frappant les cordes avec son archet au niveau de la touche et en les pinçant avec la main gauche (*pizzicati*), sur le ton ré. Le solo du piano se clôt sur une série d'accords sur le degré de quinte (la) signalant la reprise du thème joué crescendo, dont les premières phrases sont nettement détachées (chez le joueur de djoza notamment) puis de plus en plus liées et ornementées, jusqu'à la clôture parfaitement synchronisée et soulignée sur le plan visuel par le mouvement amplifié du dernier coup d'archet.

Ces techniques de composition et d'interprétation n'ont pas été inventées sur le moment, elles sont le fruit d'un long travail qui a permis de sélectionner et d'ajuster ensemble certains éléments plus aisément compatibles⁷⁶¹ des deux répertoires du jazz et de la musique irakienne, de manière à produire un mélange équilibré. Mais en outre, les musiciens parviennent ici à faire oublier cet aspect fabriqué en manifestant une forme d'attention soutenue au moment présent perceptible les ajustements constants (de volume, de tempo, de timbre) entre les différents instruments, dans les nuances et les différenciations qu'introduit chaque interprète dans son jeu, et aussi dans des séquences au caractère plus expérimental pendant lesquels ils explorent les sonorités d'un instrument ou de la voix. Cet aspect expérimental ressort par exemple dans la première séquence du concert (intitulée « *Erwartung* ») qui met en scène un dialogue entre les deux instruments à cordes frottées, le *djoza* et la contrebasse, chacun imitant l'autre et répondant en reprenant des tournures mélodiques ou des techniques d'archet (jeu effleuré sur la touche). L'absence de mesure, le tempo très lent, les variations infimes de timbre et les mélismes induisent de la part des auditeurs une attention concentrée qui se maintient jusqu'à la dernière note et au silence qui suit.

Du fait de cet art du temps, les auditeurs ont davantage tendance à oublier le travail qui a été accompli en amont et à mettre l'accent sur l'exceptionnalité de ce moment de musique pour valoriser la « nouveauté », le caractère « inouï » ou indicible de cette performance :

- C'est une musique supraterrrestre, inouïe (*abgedriftet*). J'ai été embarqué !...⁷⁶²
- C'est vraiment une très belle rencontre, pleine de respect mutuel (François Bensignor)

⁷⁶¹ Cette compatibilité suppose par exemple d'effectuer certains choix (certains modes mélodiques se prêtent au piano parce qu'ils sont sur une échelle tempérée ou proche de l'échelle tempérée, d'autres non). Elle suppose aussi, à l'inverse, de renoncer à un ensemble d'habitudes acquises : le pianiste se contente ici de touches harmoniques très discrètes et reste le plus souvent dans l'échelle du makam (sans nécessairement respecter le déroulement du mode). Quand, dans d'autres morceaux, le percussionniste Assad Thamir chante dans un mode comportant des degrés non tempérés, le pianiste se fait plus discret et le djoza (qui peut jouer sur des intervalles non tempérés) ressort davantage.

⁷⁶² Cité d'après le Bachir/Greve/Rappe, p. 33.

La liaison entre le jazz occidental et la musique de l'Irak, la création d'un nouveau langage, l'engagement (*Hingebung*) des musiciens dans une performance émouvante et entraînante ont suscité notre respect ». (justification officielle du jury)

La nappe sonore (*Soundteppich*) produisait un effet sphérique et transcendant. (Bachir/Greve/Rappe, p. 33).

Le secret d'Ahoar, semble-t-il, réside dans la réduction à l'essentiel sur le plan musical et esthétique : des mélodies courtes, claires, des accords de piano plutôt discrets, à peine variés, répétés de manière douce et constante [...] Et cependant la musique d'Ahoar produit constamment l'effet d'une structure d'ensemble insoluble, jamais vraiment soudée. [...] L'enjeu n'est pas ici la synthèse des traditions, mais plutôt une forme de fusion musicale fondamentale (*a kind of musical core meltdown*) [...]. Un exemple est le dialogue entre les deux instruments à cordes, une contrebasse occidentale et un djoza irakien, dans le morceau *Erwartung* : pas de mélodies, pas d'harmonies, pas de maqam, seulement un flux sonore mutuel, calme et abstrait. Comme des molécules, semble-t-il, qui auraient libéré les quatre musiciens de leurs différentes traditions musicales et les auraient fondues ensemble.

Ici (comme dans tout autre domaine de la vie sociale), l'appréciation du « nouveau » dépend d'un certain équilibre entre des codes familiers et l'inventivité des acteurs. C'est parce que les spectateurs reconnaissent dans cette performance un ensemble de conventions admises et pour une part communes aux traditions du makam et du jazz (par exemple la structure de chaque séquence : introduction non rythmée suivie d'un thème alterné avec des *solis*) qu'ils peuvent en même temps en apprécier la « nouveauté » ou l'« originalité ». Cette nouveauté ou cette originalité ne tient pas aux seules caractéristiques de la performance mais elle est appréciée en fonction d'un certain équilibre entre le familier et le nouveau qui a cours au sein d'un monde de la musique (et qui n'est pas le même que celui qui a cours dans celui des musiques improvisées libres par exemple⁷⁶³) et qui se fonde aussi sur un socle de valeurs éthiques et politiques. L'appréciation esthétique s'adosse à des valeurs morales qui agissent (du point de vue des sujets) comme des causes : la musique d'Ahoar est jugée belle *parce qu'elle* opère une forme de « rencontre » qui entre en résonance avec les valeurs de respect et de reconnaissance fondant un festival de musiques du monde. Enfin, cette idée de rencontre entre aussi en résonance avec l'idéal d'une communication par la musique, s'exerçant au-delà ou en-deçà des traditions.

Pour conclure sur ce cas : la performance d'Ahoar n'est pas moins « fabriquée » ou travaillée que d'autres performances. Mais son succès dans le cadre de la compétition Creole

⁷⁶³ J'ai par exemple obtenu une appréciation très différente en soumettant le morceau Bat d'Ahoar à l'écoute d'un musicologue spécialiste des musiques improvisées libres qui n'y a trouvé que des « procédés idiomatiques » et « rien de très nouveau ».

tient à la rencontre entre plusieurs composantes : la combinaison des ressources de deux langages musicaux (le jazz et le makam) mais aussi et plus largement, l'habileté des musiciens à explorer et ajuster les ressources de leurs instruments et de leur voix (pour Saad thamir) pour réaliser une performance équilibrée (nouvelle / familière, homogène / respectueuse des différences) au regard des conventions et des valeurs qui ont cours dans le cadre d'un festival de musiques du monde.

Dans le cas d'Ahoar, l'accent est mis sur l'exploration et la mise en tension entre les ressources instrumentales et les compétences des différents musiciens interprètes. Cette forme de performance appelle une écoute concentrée qui vise en premier lieu les aspects sonores – ce que les dictionnaires usuels, en France comme en Allemagne, définissent comme « la musique » : un « art de combiner des sons » (selon la définition du *Petit Robert*, 2011⁷⁶⁴). Cette dimension n'est jamais la seule présente, elle est toujours combinée avec d'autres aspects (visuels, spatiaux, temporels). Mais cette dimension musicale peut aussi apparaître dans certaines performances comme secondaire au regard d'autres aspects plus saillants : tels que le montage vidéo dénonçant les actions de l'armée américaine en Irak (Tapeshe 2012), les paroles des chansons (Hiss), la chorégraphie des musiciens (Balagan) ou le jeu d'acteur (Borderland) qui impliquent des attitudes très différentes de la part des auditeurs-spectateurs. Ces diverses performances reposent sur des usages et des conceptions du sonore qui diffèrent non pas seulement en vertu de leurs origines culturelles ou de caractéristiques stylistiques mais plus largement parce qu'elles reposent sur des ontologies plurielles, requérant de la part des spectateurs des conduites et des formes d'attention très différentes (écouter, danser, comprendre l'ironie des textes, protester etc.). Elles ne mettent pas toutes en avant un aspect strictement ou principalement musical. Et elles n'induisent pas non plus toujours (du côté des spectateurs) une forme d'attention spécifiquement esthétique. Ce que l'on appelle communément au singulier « la musique » (*die Musik*, en Allemagne) recouvre en fait une multitude d'ontologies qui coexistent sans contradiction dans cette société⁷⁶⁵, peuvent être

⁷⁶⁴ Le dictionnaire allemand *Duden* propose la même définition de la musique : comme « l'art d'ordonner des sons selon des règles (variables selon l'époque) » (édition de 1996).

⁷⁶⁵ De nombreux ethnomusicologues et anthropologues ont souligné la variabilité des « ontologies de la musique » (voir par exemple Bohlman 2004, Tison 1992), et confronté le concept occidental de « musique » à d'autres concepts évoquant ailleurs des phénomènes sonores (le *balungan* javanais, le *candomblé* afro-brésilien, le *kriti* indien, le *sama* ou le *dhikr* etc.). Si je souligne ici la pluralité des ontologies coexistant au sein d'une même société, c'est pour prendre en considération une forme de variabilité plus large : qui tient compte des diverses conceptions du sonore (l'ontologie des musicologues n'est pas la même que celle des physiciens spécialistes du son, des musiciens ou des amateurs de tel ou tel genre), des pratiques (un musicien peut faire de la musique d'une manière qui contredit son ontologie théorique de la musique) et des modes d'existence (le morceau « Yemen Türküsü » n'existe pas de la même manière que *la voix* de la chanteuse, le *disque* sur lequel il

expérimentées à la suite dans le cadre d'un même événement mais dont la succession peut aussi parfois générer une forme de trouble sur la nature des objets. Les appréciations décevantes du type de celles que j'ai citées plus haut (« ce n'est pas de la musique/ de la *Weltmusik* mais ») ne signifient pas qu'il faille tracer une frontière ontologique entre ce qui relève du spectacle ou de la musique, de la *Weltmusik* ou du jazz. Mais elles supposent en fait de reconnaître la pluralité des ontologies musicales coexistant dans le cadre d'un même événement. Dire « *pour moi*, ce n'est pas de la musique mais (du cirque, du théâtre, du divertissement etc.) », c'est implicitement reconnaître que c'est de la musique pour d'autres personnes que moi. C'est émettre un jugement esthétique – et non pas un jugement d'existence⁷⁶⁶ – en reconnaissant implicitement la pluralité des conceptions de la musique qui ont cours dans une même société.

Je me suis centrée jusqu'ici sur les frictions que peuvent produire les codes de production d'un concert et les attentes que nourrissent les auditeurs à l'égard du genre de la *Weltmusik* ou de la musique en général. D'autres incertitudes surgissent de la juxtaposition du cadre de festival et de compétition et mettent en jeu moins la nature de l'événement. Je me bornerai ici à un exemple qui touche à un aspect crucial de la compétition, la gestion du temps : le « *timing* »⁷⁶⁷, soit la durée chronométrique de chaque prestation. Le règlement de la compétition Creole sur ce point était clair et constant d'une session à l'autre : les groupes retenus pour les sessions régionales ou la finale fédérale devaient à chaque fois présenter une prestation de « vingt minutes »⁷⁶⁸. Cette règle a, de manière tout aussi régulière, été observée avec une relative flexibilité : les musiciens dépassant souvent le temps imparti de quelques minutes (de une à cinq minutes) mais personne ne songeant pour autant à interrompre leur prestation ni à signaler publiquement ce dépassement. Le raisonnement implicite était celui-ci : la règle des vingt minutes relevait de l'appréciation des jurés (qui, en pratique, n'avaient pas non plus l'œil fixé sur leur montre), mais elle ne devait pas troubler le cours ordinaire du

est enregistré ou le *genre* de la chanson turque) pouvant coexister d'une même culture. Ce versant du problème a été développé par Gérard Lenclud dans une conférence sur l'ontologie de la musique (Lenclud 2010) qui défendait ce pluralisme contre le postulat répandu en anthropologie selon lequel un être humain disposerait d'une seule ontologie, celle de « sa culture ».

⁷⁶⁶ Cf. Lenclud, *ibid.* p. 16 : « Si la musique est un fait institutionnel, il faut admettre qu'une communauté humaine située à l'écart de la circulation des produits musicaux, entendant la musique d'une autre communauté humaine, ne la reconnaisse pas comme étant de la musique. Ce n'est pas comme moi, écoutant peut-être Lady Gaga, convaincu que ce n'est pas de la musique alors que je sais que, malheureusement à mon avis, c'est de la musique. Malheureusement à mon avis (et inexplicablement) il y a beaucoup de gens pour qui c'est de la musique ».

⁷⁶⁷ Terme anglais qui est entré dans le langage des professionnels de la musique en Allemagne

⁷⁶⁸ A l'exception de la session Creole Mitteldeutschland 2006 pour laquelle les organisateurs ont décidé d'élargir ce format à trente minutes, du fait du nombre moindre de candidats retenus.

festival. Un incident inattendu survient pourtant lors de la finale à la toute fin du concert de Borderland : après 23 minutes de performance qui ont suscité une effervescence peu ordinaire dans le public (salle comble, ovation à la fin de chaque morceau, concentration extrême des spectateurs), un technicien monte sur scène et fait un signe au pianiste qu'il est temps de finir. Comme il est impossible pour celui-ci de précipiter la fin du morceau et, encore moins, d'interrompre la chanteuse et actrice Mariana Sadovska (qui, dans cette séquence finale du morceau « Midsummernight » interprète une transformation particulièrement impressionnante en « sorcière »), la performance se poursuit pendant une minute trente. Le technicien revient sur scène, répète avec insistance son injonction d'arrêter. Le pianiste Jarry Singla réagit avec un geste d'emportement, intimant au technicien de sortir de la scène (et poursuivant son accompagnement à la main gauche). La performance se clôt, les musiciens se rejoignent sur le devant de la scène, font un salut précipité. Suite à cet incident, certains spectateurs qui ont perçu l'altercation (d'autres non rien vu, absorbés par la performance de Mariana Sadovska) se plaignent : une spectatrice trouve que « c'est injuste, on ne peut pas les interrompre comme cela » Son ami évoque des circonstances atténuantes (« ils ont commencé en retard »). D'autres trouvent l'intervention du technicien normale (« c'est la règle ») mais ils regrettent qu'il ait « trop insisté ».

Cet incident manifeste la collusion entre deux conceptions du temps. Selon le principe de compétition, le temps est compté de manière chronométrique : un concert réussi est un concert qui tient, aussi précisément que possible, le « timing » de vingt minutes. Mais cette vision chronométrique entre en contradiction avec l'expérience musicale qui est structurée par les scansionnements internes aux performances musicales et qui met en jeu une division complexe du temps : une succession de différentes séquences bâties selon des rythmes et des degrés d'intensité variés. Du point de vue des auditeurs, le concert est réussi lorsqu'ils sont « entraînés » ou « embarqués » au point d'oublier de regarder leur montre. C'est ce qui s'était passé pour beaucoup de spectateurs du festival Creole 2007⁷⁶⁹ lors de la prestation de Borderland qui mettait en œuvre une forme particulièrement efficace d'organisation de l'expérience fondée sur des procédés empruntés à différents arts et genres (théâtre contemporain, free jazz, chants du répertoire ukrainien) et sur une gradation constante dans

⁷⁶⁹ Voir la description de cet « événement » au chapitre 6. A l'issue du vote que nous avons effectué avec les étudiants du séminaire de la Musikhochschule à la fin des vingt-et-un-concerts (chacun devant énoncer ses trois favoris), c'est l'ensemble Borderland qui a obtenu le plus de voix (15 sur 20). Borderland est aussi un des seuls ensembles dont les spectateurs (que j'ai retrouvés lors des sessions suivantes de la compétition) parlent encore, plusieurs années plus tard. Bernhard Hanneken, directeur du festival TFF de Rudolstadt, me disait par exemple en 2011, à l'occasion du Creole Branchentreff, à ce moment qu'il « ne comprenait toujours pas pourquoi Mariana Sadovska n'avait pas remporté ce prix »

l'intensité débouchant sur un climax à la fin du morceau « Midsummer Night », qui rendait particulièrement incongru le rappel subit du temps.

Si je mentionne ici cet incident, c'est aussi parce qu'il peut être rapproché d'un changement intervenu deux ans plus tard dans le déroulement de la compétition Creole. En 2009, pour la seconde finale qui avait lieu à Berlin dans la grande halle du Huxleys Neue Welt, les organisateurs ont résolu d'introduire un nouvel élément : pendant les concerts, un écran disposé au fond de la scène diffuse des animations visuelles et, à des moments choisis (de manière intermittente au début des concerts et entre les morceaux puis en continu si le groupe dépasse les vingt minutes) un immense chronomètre signalant aux spectateurs la durée de la performance. De cette manière, ils n'ont pas besoin d'intervenir en personne sur scène (ou de mandater un intermédiaire) mais tous les spectateurs de la salle prennent en revanche conscience des éventuels dépassements. Il leur est impossible, désormais, d'oublier cette règle du jeu, qui n'est plus seulement rappelé dans les marges (les interventions de la modératrice, les programmes, le texte de l'avis de concours) mais pendant les performances musicales. Il en résulte que le dispositif de compétition devient plus saillant au point de remettre en question les conditions ordinaires d'expérience d'un « festival » et l'attention que les musiciens portent à « la musique ». C'est à ce moment que surgissent des commentaires sous la forme d'alternatives tranchées – qui n'avaient pas lieu d'être à d'autres moments de la manifestation. « C'est une compétition, pas un festival ! »⁷⁷⁰, un enjeu de « technique » et non plus de « musique », une question d'optique et non plus d'acoustique⁷⁷¹. Ou encore : « tout cela est devenu trop sérieux, on ne s'amuse plus »⁷⁷².

Ces contradictions ne sont pas dictées d'avance mais elles ressortent de l'articulation variable, selon le moment et le point de vue des spectateurs, entre les divers cadrages et régimes d'appréciation enchâssés dans l'événement. Parce que celui-ci génère des attentes plurielles (en tant que festival, compétition, moment de musique, plateforme pour les

⁷⁷⁰ Remarque faite par plusieurs participants du festival Creole 2009, et qui a donné lieu à une discussion théorique au sein du groupe de recherche « Berlin-Paris ». Cette question qui a surgi lors du premier atelier (s'agit-il d'un festival ou d'une compétition) a ensuite été clarifiée et précisée lors du troisième atelier, en janvier 2010 : puisque, comme nous l'a rappelé Daniel Dayan lors de cet atelier, ces deux dispositifs (le festival / la compétition) sont très souvent combinés dans un même événement, le problème ne tient pas à une contradiction de principe entre différents « types » préalablement dissociés, mais il tient à la multiplicité des cadrages enchâssés dans une même situation, donnant lieu à des articulations variables : à *certain*s moments, dans le cadre de cet événement particulier (la finale Creole 2009 organisée à Berlin – et donc pas les festivals Creole en tout temps et en tout lieu), les formats de la compétition étaient tellement saillants que cela nous semblait remettre en question une idée de « festival ». J'ajoute que cela nous a semblé ainsi, à nous qui étions partis à la recherche du « festival », mais que ce n'était peut-être pas un problème pour tous les spectateurs présents.

⁷⁷¹ Voir *supra* encadré sur la sonorisation.

⁷⁷² Cette dernière remarque a été prononcée par Christian Beck, journaliste du magazine Folker, lors de la troisième finale de la compétition. Je reviens sur ce problème du juste dosage entre « le sérieux » et le « divertissement » en conclusion.

musiciens étrangers, outil de professionnalisation, enjeu de divertissement et de culture etc.), il alimente aussi une certaine plasticité des situations et alimente des discussions sans fin sur la nature et la qualité des expériences faites par les participants. Et c'est notamment au moment de la clôture du festival que ressort cette multiplicité de cadrages et d'enjeux.

Les clôtures ou les paradoxes de la reconnaissance

[Le but est] que tous ces musiciens qui se sont affrontés dans cette compétition puissent à la fin jouer ensemble.

Uve Muellrich (musicien des Dissidenten, compositeur)

La clôture de l'événement Creole 2007 avait lieu en plusieurs temps : un temps pour la fête collective (une « *world beat party* » programmée à la suite des sept concerts du samedi 19 mai), un temps pour l'annonce des verdicts (programmé à la fin de cette fête), un temps pour une cérémonie solennelle de clôture (la soirée du dimanche 20 mai) elle-même structurée en plusieurs parties de manière à allier deux objectifs contradictoires : montrer les musiciens du monde d'Allemagne jouant tous ensemble et célébrer les quelques heureux élus qui ont reçu le prix Creole. Ces moments de clôture qui interviennent à la fin d'une aventure collective de plusieurs mois (pour les organisateurs, de plusieurs années) manifestent de manière particulièrement saillante les paradoxes d'une entreprise de reconnaissance sociale qui a pris la forme ordinaire dans le champ de la culture) d'une compétition. De multiples incertitudes surgissent, perceptibles dans certains écarts (par exemple le fait que les jurés accordent, outre les trois prix, une « mention spéciale » à un musicien), les « réparations » rhétoriques (du type : « tous les musiciens auraient pu gagner » ou « tous ont en quelque sorte gagné »), les sanctions diffuses des spectateurs et les sanctions publiques des journalistes qui mettent en question la nature de l'objet vers lequel porte la reconnaissance : des groupes ou des « solistes » ? Des individus créateurs, des groupes sociaux ou des communautés culturelles ? Les anciens héros de la *Weltmusik* ou les nouveaux ? Le genre *Weltmusik* ou la musique en général ?

Samedi 19 mai. Le dernier groupe en compétition, Tapesch 2012 (« crossover persan »), a rencontré des problèmes techniques au début de son concert (la vidéo ne marchait pas, les musiciens ne s'entendaient pas jouer, le saxophoniste s'est trompé de tonalité). Avant leur

dernier morceau (ils sont sur scène depuis vingt-quatre minutes), le chanteur en appelle à l'indulgence des jurés : « que le jury fasse preuve de compréhension : nous voulons montrer tout ce qui s'est passé depuis un an ! » Ils sortent de scène vers 00:45, avec une heure quinze minutes de retard sur le programme. La lumière se rallume dans la salle, les membres de l'équipe technique et les stagiaires viennent ranger les chaises pour libérer une piste de danse, les jurés rejoignent la salle des délibérations. Pendant que le jury délibère, deux DJ (Darek Roncoszek et Ali Tirsi alias « Taxi MunDJal ») animent une « *world beat party* ». Tous les participants sont invités à rejoindre la piste de danse : ce que font certains musiciens candidats, des membres du *Trägerkreis Creole*, des membres d'alba Kultur et du *domicil*, la modératrice, les étudiants de la *Musikhochschule*, leurs professeurs et d'autres personnes venues assister au festival. D'autres spectateurs restent au bar ou rentrent chez eux. A 2h45, la modératrice Ulli Langenbrinck monte sur scène avec des feuilles de papier à la main (tout le monde comprend que le moment des « verdicts » est arrivé), elle esquisse quelques pas de danse avec le DJ Darek Roncoszek et se poste devant le mirco : « Nous voici arrivés à la fin du programme. Maintenant, les choses se corsent ! ». Elle appelle les jurés à la rejoindre sur scène : Leo Vervelde, Ben Mandelson (qui s'installe devant le piano et joue un petit intermède musical rappelant un dessin animé, pour détendre l'atmosphère), François Bensignor, Chiwoniso Maraire, Alexander Cherapukhin. Puis elle annonce le nom du groupe qui a obtenu le prix du public sous la forme d'une devinette : « Ils viennent de Freiburg... (*silence*) Ils ont un nom à consonance légèrement arabe... (*silence*) C'est... Äl Jawala ! ».

Leo Vervelde, président du jury, prend ensuite la parole, en anglais :

*Before I mention the prizes, the jury would like to have a special mention of Epi and of his trio Enkh Jarghal. Although in its very early days, the potential is there to create a new, rare, and exciting mixture in the spirit of this new Creole event. And we would like to encourage them.*⁷⁷³

Une spectatrice à côté de moi se demande : « Mais de qui parle-t-il ? Ah, le trio avec le musicien mongol ! Mais ils ont gagné le prix, alors ? » Sur le côté, j'aperçois Dost Matur (membre du trio Enkh Jarghal) qui s'est levé avec un grand sourire en entendant le nom d'Enkh Jarghal mais arbore à présent un air indécis : ont-il gagné ou non ? Un musicien de l'ensemble Äl Jawala lui traduit ce qu'a dit Leo Vervelde. Celui-ci reprend la parole et dissipe les doutes : « Voici à présent les trois gagnants ». Pour chacun, il commence par lire la

⁷⁷³ Toutes les personnes présentes (notamment certains musiciens d'origine étrangère, comme Dost Matur) ne comprenaient pas l'anglais. Je cite ici en anglais (et traduis en note) afin de rendre compte de ce décalage linguistique : « Avant d'annoncer les prix, le jury voudrait gratifier d'une mention spéciale « Epi » et son trio Enkh Jarghal. Bien que formé il y a très peu de temps, ce trio a le potentiel de créer un mélange nouveau, rare et saisissant dans l'esprit de ce nouvel événement Creole et nous voudrions les encourager. »

justification (tous les spectateurs essaient de deviner de qui il s'agit) puis finit par le nom du groupe, déclenchant les applaudissements et acclamations :

That the combination of two different worlds, western jazz and classical iraqi music can lead to a new and intriguing language is proved by these four strong personalities. These deeply focused musicians captured eyes and ears of jury and public with a touching, and indeed moving performance for which the jury can only offer great respect. One of the three winners: Ahoar. (Applaudissements et acclamations)

Second group : again four men, four young german guys producing a new world sound with their traditional instruments and a folk inspiration, combining pop grooves and surprising harmonies with a virtuose play of hurdy-gurdy, a new drum, the Ulman-drum (acclamations du public), again useg in a special manner, familiar and yet refreshing and new. The second band is Ulman (Applaudissements et acclamations)

Third. A small band with a powerful sound and a great confidence on stage with a rhythm section sometimes folky, sometimes funky. The front line proves that the horn section is no longer a man's man's world and we really admired the group's freedom of expression. The third prize goes to Āl Jawala! Congratulations to all of them!⁷⁷⁴ (Applaudissements et acclamations).

Ulli Langenbrinck reprend la parole :

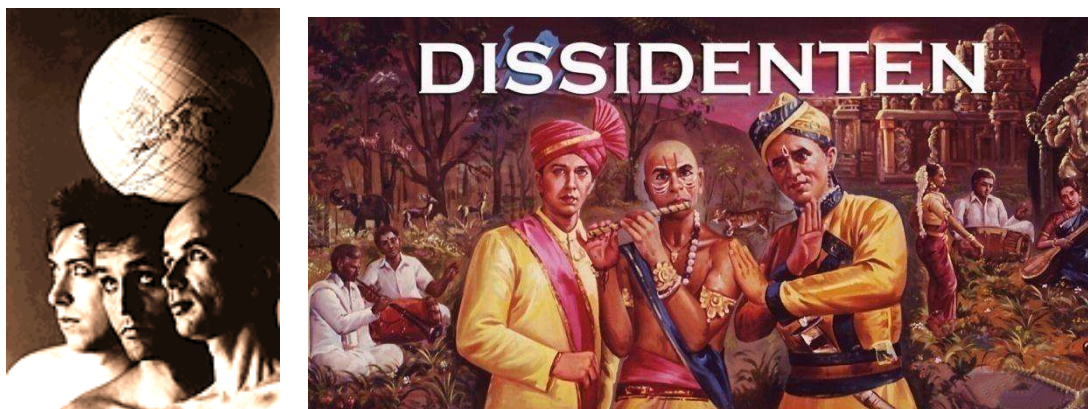
Entre parenthèse, je voudrais ajouter que tous les musiciens qui ont joué pendant ces trois soirées sont eux aussi lauréats ou ont mérité de l'être (*Preisträger sind oder preiswürdig sind*). Je vous remercie tous pour votre endurance, je félicite les gagnants et j'espère que vous serez tous présents demain pour la cérémonie solennelle de remise de prix, la Creole-Revue avec les Dissidenten. Nous nous réjouissons à l'avance de vous retrouver ici. A demain !

Leo Vervelde reprend le micro, il remercie les organisateurs et tous les participants pour cette aventure « très spéciale » et cet « événement vraiment unique ».

Le lendemain, les répétitions pour la « revue Creole » commencent à 13h30. Sous la direction de Kordula Lobeck de Fabris (alba Kultur) et des musiciens du groupe des Dissidenten (en l'occurrence : deux des fondateurs Uve Muellrich et Marlon Klein et d'autres

⁷⁷⁴ « Que la combinaison de deux mondes, le jazz occidental et la musique classique d'irak, peut faire émerger un langage nouveau et intrigant, c'est ce que nous prouvent ces quatre fortes personnalités. Ces musiciens profondément concentrés ont captivé les yeux et les oreilles du public avec une performance touchante et vraiment émouvante à laquelle le jury témoigne son plus grand respect : Ahoar. Deuxième groupe : à nouveau quatre hommes, quatre jeunes Allemands produisant un nouveau son mondial avec leurs instruments traditionnels et une inspiration folk, combinant des *grooves* de la pop et des harmonies surprenantes avec une vielle à roue jouée de manière virtuose, une nouvelle percussion, appelée la « Ulman-drum » (le tout employé d'une manière très spéciale, familière et en même temps rafraîchissante et nouvelle. Le second groupe que nous avons choisi est Ulman ! (*Applaudissements et acclamations*) Troisième groupe : une petite formation au son puissant, très à l'aise sur scène, avec une partie rythmique tantôt *folk*, tantôt *funky*. Sur le devant de la scène, un duo qui nous prouve que les cuivres ne sont plus l'affaire des seuls hommes. Nous avons admiré la liberté d'expression de ce groupe. Le troisième prix va à Āl Jawala ! Félicitations à eux ! ».

artistes qu'ils ont conviés pour l'occasion⁷⁷⁵), les participants à la finale de Creole travaillent ensemble à une création mettant en scène la musique du monde d'Allemagne.



Affiches des Dissidenten (source : www.dissidenten.com)

'The World' was Dissidenten's main musical subject long before such ideas floated into fashion. Over a thirty-year span their projects have ranked not only among the most innovative multicultural collaborations but they also figure among the most telling and groundbreaking contributions to the development and broadening of today's popular music. Since the term 'World Music' entered the music lexicon in the early 1980s their name has been synonymous with, and at the forefront of 'World Music'. After all, it was the Rolling Stone that dubbed Dissidenten »Godfathers of World-Beat" long before the term became popular.

Source: *The Penguin Encyclopedia of Popular Music* (<http://www.dissidenten.com/biography/>)

Uve Muellrich, musicien des Dissidenten qui assume dans ce projet la fonction de compositeur et de chef d'orchestre⁷⁷⁶, m'a expliqué la veille l'idée qu'ils avaient en tête avec les autres concepteurs du projet⁷⁷⁷ :

L'enjeu pour nous [les Dissidenten] n'est pas de faire un concert (*einen Auftritt machen*) mais de proposer une base pour que tous ces musiciens qui se sont affrontés dans cette compétition

⁷⁷⁵ Dont je n'ai pas retrouvé les noms sur les programmes ni les DVD du festival. Étaient présents un musicien du Maroc habitant en Belgique (joueur de mandol, mandoline), un chanteur indien (également joueur de synthétiseur), une chanteuse et percussionniste ainsi que trois danseuses.

⁷⁷⁶ Il a composé plusieurs œuvres pour orchestres et m'explique lors de notre entretien qu'il se considère « avant tout comme compositeur » : « c'est ce que je préfère faire : mettre en mouvement un orchestre » (19 mai 2007).

⁷⁷⁷ Les musiciens des Dissidenten étaient assistés dans leur travail par Kordula Lobeck de Fabris, membre de l'agence d'alba Kultur, qui a joué un rôle important dans la conception du projet et dans l'organisation de la rencontre. Selon une idée qu'elle a conçue avec Birgit Ellinghaus plusieurs mois avant le festival, la création devait prendre la forme d'un parcours à travers le bâtiment du *domicil*. Uve Muellrich a pris connaissance des descriptifs des groupes et des CD des différents candidats que lui avais envoyés Kordula Lobeck de Fabris, il est venu visiter les locaux du *domicil*, a constitué une troupe pour la cérémonie de clôture (en faisant appel à Marlon Klein, à quatre musiciens et trois danseuses) a composé quelques mélodies et réfléchi à un agencement. Le reste s'est précisé au moment du festival : pendant lequel ils ont ensemble arrêté leur choix sur certains solistes et fixé des rendez-vous avec les musiciens pour les faire répéter par petits groupes lors de la journée du 20 mai.

puissent à la fin jouer ensemble. Il ne s'agit pas de se mettre sur le devant de la scène et de dire : « nous sommes les plus grands, nous avons inventé la *Weltmusik* »...

Qu'as-tu prévu jusqu'ici? Y'a-t-il des partitions ?

J'ai passé deux jours à écrire des mélodies, très simples, pour les cuivres par exemple et pour les différentes familles d'instruments. Il y aura différentes séquences : tantôt ce sont les musiciens de Creole qui jouent ensemble, tantôt nous jouons des fragments de nos propres chansons mais seulement le thème, le reste est encore ouvert. Je dois encore discuter demain avec les solistes pour savoir dans quelle tonalité ils préfèrent jouer ou chanter.

La soirée commence à 20h. Elle est structurée en quatre temps. Le premier consiste en un parcours musical menant de la rue à la scène du *domicil* [cf. **DVD annexe 2**, soirée du 20 mai]. Une fanfare réunissant les cuivres de différents ensembles ainsi que les percussions mobiles (la Ulman-drum d'Uli Stornowski et le tambour *chenda* indien de Christian Auer) commence à jouer dans la rue puis se poste dans l'entrée du bar, avant de traverser cette pièce. Arrivés au fond du bar, les musiciens se placent sur les côtés, incitant les spectateurs à monter les escaliers puis ils baissent progressivement le volume. Commence alors une autre séquence mettant en scène deux cors des alpes (ceux de Richard Mosthuff et Thomas Hoffman, de l'ensemble Jacaranda) disposés le long des rampes d'escalier et trois chanteurs de Mongolie (« Amra » Amartuwshin Baasandorj et « Tumru » Tumursaihan Yanlav, de l'ensemble Egschiglen et « Epi » du trio Enkh Jarghal) qui jouent et chantent sur de longues notes tenues dont l'écho est amplifié par la cage d'escalier. Les spectateurs passent devant les musiciens, rejoignent la salle de concert et trouvent à l'entrée de cette salle un ensemble de quatre accordéons éclairés par un projecteur (le bajan de Vassily Dück, l'accordéon diatonique de Johannes Uhlmann, les accordéons de Katrin Löwensprung et de José de la Vida) qui jouent un thème en la mineur. La salle est ensuite plongée dans le noir avant qu'un autre projecteur ne s'allume sur un nouveau quatuor formé par une contrebasse (Gregor Praml), deux violoncelles (Lars Kühn et Susann Paul) et une vielle à roue (Till Uhlmann) qui jouent à l'unisson sur la note de si. Après une minute, une voix se fait entendre, les spectateurs se tournent vers la scène et découvrent Sophie Wachendorff qui interprète un chant lent, non rythmé en turc pendant que le quatuor maintient le bourdon en si. A la fin de ce chant, on entend un nouvel instrument à l'arrière de la salle. Les spectateurs se retournent et lèvent la tête : un nouveau projecteur révèle « Yogendra », joueur de sitar de l'ensemble Indigo qui improvise un solo s'achevant sur la note de mi. A la fin de cette séquence, le quatuor de cordes passe à la note de mi et un projecteur s'allume sur la gauche de la scène sur un duo formé par Bassem Hawar (djoza) et Saad Thamir (voix) de l'ensemble Ahoar qui improvisent

dans une échelle mélodique basée sur mi (le maqam Shadd Araban, composé d'un pentacorde mineur sur mi et d'un tétracorde *hidjaz* sur si) avec des mélismes et des ornements micro-tonales. Suit un duo formé par « Saran » Sarangerel Tserevsamba (chant) et Tume » Tumenbayar Migdorj (vièle Morin khuur) qui sont placés à la droite de la salle, introduisant un nouveau mode mélodique basé sur mi, puis le solo d'un trompettiste (Dima Geller, de l'ensemble Balagan) qui joue sur l'échelle de mi mineur.

La séquence suivante introduit un brusque changement de modalité et de timbre, annonçant le début de la seconde partie (la première ayant duré environ vingt-cinq minutes). On entend un intervalle de quarte (la-ré) joué au synthétiseur avec un effet de réverbération. Les regards des spectateurs se tournent vers la scène où un projecteur éclaire un chanteur vêtu d'un costume indien qui ne faisait partie d'aucun des groupes candidats. Après une séquence d'improvisation vocale scandée par le retour régulier d'un accord en ré majeur joué au synthétiseur, d'autres projecteurs s'allument sur la scène éclairant une formation de sept musiciens : Uve Muellrich à l'ordinateur, Marlon Klein à la batterie, le chanteur et joueur de synthétiseur, une chanteuse, un accordéoniste, un joueur de mandol⁷⁷⁸ placés en arc-de-cercle et, au centre de la scène, un musicien invité à jouer ici le rôle de « soliste », Bassem Hawar (joueur de djoza du groupe Ahoar). Le morceau est composé dans une mesure à quatre temps sur une rythmique de batterie rock et joué par tous les musiciens dans un volume sonore constant (*fortissimo*) amplifié par les micros, avec des effets de réverbération qui tendent à brouiller les sons des différents instruments et de la voix de la chanteuse. Je note dans mon carnet : « son brouillon. Paroles incompréhensibles : de l'anglais ? ». Pour le morceau suivant, une violoncelliste (Susanne Paul, du trio Indigo) vient prendre la place de Bassem Hawar. A la différence du soliste précédent, elle ne joue pas le thème mais attend son tour pour faire un solo imitant le jeu de la guitare électrique au violoncelle. Les spectateurs applaudissent le solo, le morceau se poursuit avec un volume sonore très fort. Des spectateurs s'éloignent de la scène. Suivent deux autres séquences avec à chaque fois un nouveau soliste : Vassily Dück (bajan) puis Karim Othman Hassan (oud). A la fin de ce morceau (les Dissidenten et leurs solistes jouent depuis environ 30 minutes), l'ensemble des cuivres qui avait joué au début du prologue apparaît sur le côté gauche de la scène. La troisième séquence commence.

Les musiciens de la fanfare montent sur la scène suivis des accordéonistes, jouant à l'unisson le thème qui sera répété tout au long de la troisième partie (*la la la fa sol la fa mi ré / la la sib sol la fa*). Trois danseuses orientales arrivent du fond de la salle. La première qui

⁷⁷⁸ Dont les noms n'étaient pas renseignés sur le programme du festival.

porte une coiffe ornée d'un lustre et de plusieurs chandeliers, recueille les applaudissements et acclamations du public. Les danseuses se placent sur le devant de la scène, dansent pendant une minute. De l'arrière de la scène arrive une quatrième femme qui se place devant les danseuses. Il s'agit d'Ulli Langenbrinck, qui a modéré trois jours durant le festival et dont le nouveau costume (tranchant avec le style sérieux des jours précédents) fait sensation et suscite les acclamations et applaudissements du public. Tout en récitant son texte, en anglais (« *And the winners are... Ahoar... Äl Jawala... Ulman* »), avec un micro accentuant les effets de réverbération, elle ouvre les bras, révélant l'intérieur d'une cape plissée dorée et une robe à paillette rose. Les musiciens des groupes lauréats montent sur scène. Ulli Langenbrinck leur remet la « statue » symbolisant le prix Creole, qui représente un bateau aux sept couleurs de l'arc-en-ciel. Des confettis tombent, les musiciens des Dissidenten achèvent le morceau avec un effet de ralenti, les projecteurs crépitent. Les lauréats quittent la scène, les danseuses reprennent la place de devant.



Remise des prix aux lauréats (Dortmund, 20 mai 2007)

Pour la quatrième et dernière partie, le concert se poursuit selon le même principe que dans la seconde : les musiciens des Dissidenten invitent de nouveaux solistes à jouer avec eux pendant que les danseuses poursuivent leur spectacle – masquant en partie les musiciens. Mais le temps fort de la soirée est passé. Une bonne partie des spectateurs rejoignent le bar ou discutent dans les couloirs. Houssaine Kili vient me parler de son passé avec les Dissidenten (groupe dans lequel il assurait jadis le rôle de « chanteur leader », selon le programme du festival Creole). Aujourd'hui, son nom n'apparaît même plus sur le site des Dissidenten, ce dont il se sent particulièrement offensé. Selon lui, ce type de musique relève d'une forme de « colonisation ».

A la fin du concert (22 :30) qui a suscité les applaudissements des spectateurs restés dans la salle (environ quatre-vingt personnes) et un rappel, la plupart restent encore pour discuter et boire un verre. Quatre musiciens du Trillke Trio disposent des chaises dans un coin du bar pour une *jam session* (une session collective d'improvisation) à laquelle se joignent Sebastian Pietsch (Jacaranda), Chiwoniso Maraire (chanteuse et joueuse de mbira, membre du jury), Daniel Pelegrini et Marcus Schumacher (Äl Jawala). Je discute avec Anette Heit (Atelier des Cultures de Berlin) qui est consternée par le concert de ce soir. A part le prologue, « tout était centré sur les Dissidenten », « ils n'écoutaient même pas les musiciens ! ». Et « les danseuses qui se sont mis devant Till [Till uhlmann, joueur de vielle à roue] au moment de son solo ! » Les « pauvres musiciens de Creole » n'ont selon elle pas mérité cela. Les autres membres du *Trägerkreis* avec qui je discute (Franziska Weyrich, Andreas Freudenberg) ne sont eux non plus pas enthousiasmés par ce qu'ils ont également perçu comme un « concert des Dissidenten » – précisément ce qu'Uve Muellrich me disait ne pas vouloir faire. « Ce n'est pas ce que nous voulons montrer », c'est la « vieille génération » qui n'a rien à voir avec « la richesse des musiciens de Creole », me dit Andreas. En revanche, il est très satisfait du verdict du jury qui est « orienté vers les nouvelles générations ».

Les commentaires parus dans la presse les jours suivants se focalisent surtout sur les participants de la compétition Creole et les verdicts du jury. La plupart se contentent de reprendre les justifications officielles rédigées par les jurés. Les journaux de la presse régionale mettent en avant leurs héros locaux. Certains journalistes font valoir leur point de vue. Natalie Wiesmann (*Tageszeitung*) consacre une page à la chanteuse Mariana Sadovska (Borderland) avant de remarquer : « le chant des sorcières était probablement un peu trop osé pour ce jury composé presque exclusivement d'hommes. Ce sont trois autres groupes qui ont remporté le prix ». Dans la suite de son article, elle s'interroge sur l'intérêt de la compétition et sur son effet :

Est-ce que ces efforts vont suffire pour mettre la *Weltmusik* davantage au centre de l'attention des médias ? En tout cas, le coût du festival, de 125000 euros, n'est pas couvert par le prix des entrées.

Et elle clôt cet article par une observation sur les publics et les conduites d'écoute :

Autant les styles musicaux étaient différents, autant le public était lui-même hétérogène. Dans les rangées de chaise, des spectateurs d'un certain niveau social écoutaient sans bouger, attentifs comme à un concert de musique classique ou de jazz. Les plus jeunes se sentaient en revanche freinés dans leur envie de danser. Le percussionniste du groupe Ulman, Uli Stornowski aurait

voulu donner davantage de place à ce public : « Si quelqu'un de vous pousse, par inadvertance, les chaises au fond de la salle, nous ne le dirons à personne »⁷⁷⁹

Que reste-t-il de la compétition Creole 2007 quelques années plus tard ? Des traces diverses : les programmes des festivals, les recensions médiatiques cataloguées dans les *Medienspiegel*, d'autres matériaux sonores et audiovisuels archivés par les institutions organisatrices et les radios partenaires, des CD et DVD se prêtant à des usages variés, une base de données répertoriant tous les groupes candidats sélectionnés pour les diverses sessions régionales (« *Band-Pool* », www.creole-weltmusik.de). Ceux qui ont reçu de Birgit Ellinghaus les quatre DVD édités par alba Kultur, qui contiennent une documentation de sept heures au total, peuvent revivre des extraits de chaque concert et les passages les plus réussis de la cérémonie de clôture⁷⁸⁰. Les musiciens qui ont reçu l'enregistrement de la totalité de leur concert ont en général mis en ligne ces documents sur leur site Internet et sur Youtube. Ceux qui ont reçu la brochure-DVD réalisée par Anette Heit pendant les vacances de Noël 2007⁷⁸¹ peuvent découvrir le festival à travers un collage de citations et un montage vidéo d'une dizaine de minutes qui mettent surtout en avant « la marque Creole ». Il reste également des traces dans les mémoires. Les spectateurs que j'ai revus par la suite⁷⁸² parlent encore de certains des artistes ou groupes qui ont fait sensation lors de ce festival (« Mariana », « Ahoar », « Ulman »...). Au-delà de ces traces et de ces souvenirs, il y a aussi la foule des effets qu'a pu contribuer à générer la compétition Creole : des concerts ou des tournées organisées pour certains des groupes candidats (lauréats ou non), la formation de nouveaux ensembles (Cre-Hola à Berlin ou Lagash à Cologne⁷⁸³), des débats d'experts proposant des états des lieux et visant à établir des structures d'action durables. Quant à la question posée par Natalie Wiesmann dans son article du 22 mai 2005 – un événement comme Creole suffit-

⁷⁷⁹ « *Ein Preis für alle Klänge* », Natalie Wiesmann, *Tageszeitung*, 22 mai 2007

⁷⁸⁰ Dans le clip DVD réalisé sur cette soirée de clôture ne figurent que des extraits de la première partie (le parcours à travers le domicile) et de la troisième partie (la cérémonie kitsch de remise des prix). La seconde et quatrième partie n'apparaissent que sous la forme d'un montage des images du concert, avec, comme fond sonore, des extraits des CD des Dissidenten. Pour les dernières images, le monteur a repris les portraits de musiciens de Creole afin de mettre clairement en avant les « nouveaux héros ».

⁷⁸¹ La documentation réalisée par alba Kultur a été éditée à quelques dizaines d'exemplaires, destinés aux personnes associées au festival (membres du *Trägerkreis*, chercheurs, journalistes, sponsors). Le document réalisé par Anette Heit a été édité à 800 exemplaires, envoyés aux partenaires du collectif Creole qui étaient chargés de les distribuer eux-mêmes dans leur entourage. Ce dernier document n'est plus utilisé après 2009 et est remplacé par un support analogue réalisé sur la seconde finale.

⁷⁸² Raimund Vogels, Bernard Hanneken, Birgit Ellinghaus, Martin Greve, Michael Rappe, Andreas Freudenberg, François Bensignor.

⁷⁸³ Le premier est un collectif de huit musiciens qui se sont rencontrés lors de la compétition berlinoise en 2006 et a remporté un prix au Carnaval des Cultures en 2007. Les musiciens ont cessé de se produire dans cette formation après 2008. Le second ensemble, Lagash, est formé de musiciens qui se sont rencontrés lors de la compétition rhénane en 2006 : Bassem Hawar, Saad thamer (Ahoar) et Jarry Singla (Borderland).

il « pour mettre la *Weltmusik* davantage au centre de l'attention des médias ? » – il est toujours difficile d'y répondre. Cinq ans après, le terme de « *Weltmusik* » n'apparaît pas davantage dans les grands titres de la presse nationale (mis à part dans les journaux et radios qui ont, depuis les années 1990, créé une rubrique dédiée à ce genre). Le monde de la *Weltmusik* n'en continue pas moins d'exister avec ses rendez-vous incontournables qui attirent un public toujours plus nombreux (le Womex, le TFF Rudolstadt, le festival Stimmen, la Weltnacht de Bielefeld, le Carnaval des Cultures de Berlin et celui de Bielefeld, l'Africa-Festival de Würzburg etc.), avec ses cycles de concerts programmés par les institutions dédiées à la « *E-Musik* » (la Philharmonie de Berlin, la Philharmonie de Cologne, la radio WDR3 etc.) comme la « *U-Musik* » (le Huxley's Neue Welt, la Kulturbrauerei de Berlin, le Schlachthof de Brême etc.), avec ses productions de disque et de MP3, ses espaces de transmission qui ont émergé à l'écart des institutions académiques mais amorcent aujourd'hui une lente reconnaissance du fait de la demande de plus en plus forte venant des étudiants en musique. Mais toutes ces dynamiques ne convergent pas vers une plus grande visibilité de la catégorie *Weltmusik* qui demeure un genre au statut toujours aussi contesté et qui continue donc d'exister sous des appellations multiples, dans des cadres institutionnels pluriels et pour des publics variés.

Tout au long de ce chapitre et de cette thèse, j'ai tenu à distance le réflexe ordinaire qui consiste à interpréter les festivals de musiques du monde comme les symptômes d'une illusion factice (d'ordre commercial, politique, spectaculaire etc.) trahissant le sens que peuvent avoir ces pratiques musicales dans leur contexte d'origine. Ces performances mettent certes en jeu une forme de décontextualisation qui incite d'ailleurs les musiciens à des stratégies de traduction et de distanciation et qui alimente du côté des spectateurs des appropriations multiples et certains malentendus comme celui évoqué par Miloud Messabih (Nomad Sound System) dans l'entretien qu'il m'avait livré à Berlin : ces spectateurs venus danser ont-ils bien compris la gravité de la situation en Algérie ? Ces processus de traduction et ces malentendus n'enlèvent rien au fait que la *Weltmusik* constitue un moteur d'expériences partagées s'inscrivant ici dans un contexte social spécifique (l'Allemagne d'aujourd'hui) qui suppose de renoncer à cette autre solution de facilité que constitue la réduction au « global ». Certaines performances se prêtent mieux à une circulation globale, d'autres non⁷⁸⁴. Mais

⁷⁸⁴ Voir sur ce point le cas de Hiss au chapitre 7.

toutes suscitent, selon le lieu et l'occasion dans lesquels elles surviennent, des appréciations différenciées. Le morceau turc « *Havada Bulut Yok* » interprété par la « voix allemande » de Sophie Wachendorff, le morceau bavarois « *Die Bäuerin hat d'Katz verloren* » interprété par l'ensemble Egschiglen ou la « Polka um die Welt » de Hiss ne fonctionnent pas de la même manière dans le cadre d'une compétition de *Weltmusik* en Allemagne qu'ils ne fonctionneraient dans le cadre de festivals dédiés à d'autres genres ou ayant lieu à d'autres endroits du monde. Ils ne sont pas non plus appréciés de la même manière par tous les spectateurs et auditeurs d'un même festival.

Mais ce contexte social et culturel admet en même temps une hétérogénéité sur le plan des objets, des régimes d'attention et des critères d'appréciation : pluralité qui n'est pas seulement imputable à l'artificialité de la catégorie *Weltmusik* mais correspond aussi plus généralement au mode d'existence de la musique dans nos sociétés – et sur ce plan, le cas de l'Allemagne (qui revendique pourtant une exception culturelle en tant que « Musikland Deutschland ») peut en fait être rapproché de celui d'autres sociétés dans lesquelles « la musique » est également expérimentée et cultivée sur la base d'ontologies plurielles. C'est ce qui explique que les frontières entre les catégories musicales, même si elles sont constamment déconstruites par le discours d'escorte du festival ou par les performances musicales, finissent toujours par resurgir. Elles constituent un ordre d'implicites partagés qui donne sens aux performances, ne serait-ce que comme arrière-plan dont il importe de se distinguer. De même du côté des auditeurs, l'activité d'écoute suppose toujours d'identifier de quel type de musique il s'agit sur la base de ces distinctions établies (*Weltmusik*, jazz, rock, Chanson...) et sur la base de ces polarisations communes (*E-Musik/U-Musik*, d'ici/d'ailleurs, tradition/création etc.) qui leur permettent d'ajuster leur appréciation à ces différents types d'objets. Dans le petit monde de la *Weltmusik* tout comme dans le domaine de l'art et de la connaissance en général, le fonctionnement des œuvres ne peut pas être ramené à un critère constant de vérité. Leur compréhension suppose de « découvrir et d'inventer des ajustements de toutes sortes »⁷⁸⁵ afin de discerner les codes et les critères régissant leur fonctionnement et les marqueurs singuliers de leur style⁷⁸⁶.

⁷⁸⁵ « Connaître et comprendre s'étendent au-delà de l'acquisition de croyances vraies et vont jusqu'à découvrir et inventer des ajustements de toutes sortes » (Nelson Goodman, *Ways of World making*, cité par Jean-Pierre Cometti dans son article « Nelson Goodman à rebours. L'art et la philosophie sécularisés », in *Le philosophe et la poule de Kircher*, 1997). Dans la traduction française (Goodman 2007) l'argument est développé de la manière suivante p. 44 : « Dans ces conditions, connaître ne pourra pas exclusivement, ou même en premier lieu, concerner la détermination de ce qui est vrai. Découvrir, ce n'est pas à arriver à une proposition qui sera affirmée ou défendue, mais souvent, comme on place une pièce dans un puzzle, c'est trouver un ajustement ».

⁷⁸⁶ Sur le « statut du style », voir le chapitre 2 du même ouvrage de Goodman qui, après avoir critiqué les oppositions sur lesquelles se fondent les théories du style les plus répandues (opposition entre style et sujet,

Tout ceci nous place du côté de la réalisation des œuvres musicales et des codes régissant leur production et leur fonctionnement. Pour ce qui est du rendement social de ces œuvres⁷⁸⁷, il tient à la superposition de plusieurs cadrages qui font que ce moment partagé de musique n'est pas vécu seulement ni de manière constante comme un pur enjeu de musique. En tant que festival, concert, compétition, en tant que plateforme pour les musiciens « migrants », démonstration de créativité artistique et enjeu d'économie culturelle, l'événement Creole 2007 est expérimenté sur la base de cadrages pluriels et mouvants rendant particulièrement incertaine la mesure de ses effets. Du coup, la question qui taraude les musiciens – les spectateurs ont-ils bien compris » ce que nous voulions dire ? – ne peut pas être la seule question pertinente pour comprendre les conditions de félicité d'un tel événement. Non que les spectateurs soient *fondés* à comprendre ce qu'ils veulent (toutes les compréhensions ne se valent pas) mais la situation effective ne permet pas vraiment de savoir ce qu'ils ont réellement compris ou pensé. Les organisateurs et les journalistes qui s'interrogent perpétuellement sur l'effet de l'événement, bien souvent d'ailleurs sous la forme de questions rhétoriques demeurant sans réponse, se trouvent ici devant une boîte noire : comment savoir ce que « le public » en a pensé ? Les experts auxquels ils recourent pour apprivoiser ce personnage collectif se livreront pour la plupart à un mode de traitement statistique permettant de classifier les spectateurs par tranches d'âge, par catégories professionnelles et sociales, par centres d'intérêt. Les ethnographes s'appliqueront à recenser les commentaires de certains spectateurs ou à effectuer des entretiens tandis que les spécialistes en communication se centreront sur l'ampleur de la résonance médiatique (soit : le nombre de recensions et d'émissions de radio et de télévision, la qualité et la réputation des journaux). Je me suis essayée au cours de mon enquête à chacune de ces méthodes pour finalement trouver au moment de la rédaction de ce chapitre que (sans en exclure aucune) la question du public devait être envisagée à partir des conditions d'effectuation de la situation présente : soit comme une activité mettant en jeu un répertoire d'habitudes acquises, de comportements (écouter assis, en dansant, en discutant, en buvant), de gestes et de réactions

forme et contenu, matière et manière, propriétés intrinsèques et extrinsèques), définit le style comme une « caractéristique complexe qui fait en quelque sorte fonction de signature individuelle et collective » et participe « du fonctionnement de l'œuvre comme symbole ». Pour Goodman, la compréhension d'un style met en jeu une faculté de discernement de même nature qu'une entreprise de connaissance : « moins un style nous est accessible et plus il nous demande d'ajustement, plus nous gagnons en pénétration et plus se développent nos pouvoirs de découverte ».

⁷⁸⁷ Ce que Nelson Goodman désigne par le terme d'implémentation soit tout ce qui contribue à « faire fonctionner les œuvres », sous un régime esthétique ou sous un autre régime. (« L'implémentation dans les arts », in : *L'Art en théorie et en action*. Editions de l'Eclat, 1996[éd. or. 1984]. p. 55). Pour les arts dits à deux temps, ces deux aspects se superposent dans la situation de performance : « Dans les arts d'exécution (*performing arts*), les processus de réalisation (*execution*) et d'implémentation sont temporellement entrelacés car le premier fonctionnement d'une pièce se produit lorsqu'elle est jouée (*performed*) devant un public. (56).

codifiés (applaudissements, sifflets, cris, entrées et sorties) pouvant parfois entrer en collision (même lorsque les musiciens les y enjoignent, les spectateurs ne sont pas obligés de danser) et débouchant sur différentes formes de sanctions : des débats d'experts, des reportages et des articles de presse, des commentaires échangés en privé. Le public n'est dans ce cas plus ce collectif anonyme maintenu en position passive de réception par les manuels de management culturel mais il se décrit plutôt comme un ensemble d'activités générées par la rencontre entre différents acteurs autour d'un enjeu commun. Ces participants expérimentent l'événement de manière différenciée selon la position et le rôle qu'ils occupent dans le système de places du festival mais les situations qu'ils expérimentent ensemble, dès lors qu'elles adviennent effectivement, existent de manière objective. Par là-même, elles peuvent aussi faire émerger, au-delà des scansion éphémères de chaque session festivalière, une institution sociale susceptible de s'établir dans la durée. Et c'est à ce problème de l'inscription d'un événement dans un temps partagé que je vais consacrer la section finale de cette thèse.

CLÔTURE

Berlin, septembre 2009. La seconde compétition fédérale *Creole. Preis für Weltmusik aus Deutschland* a lieu dans la grande halle du Huxley's Neue Welt à proximité de Hermannplatz. Le *Trägerkreis Creole* en a confié l'organisation à Anette Heit (Atelier des Cultures) et Basti Hofmann (Pavillon Hanovre / Masala Festival). Les relations publiques sont gérées par Franz Klaff, la direction de la sonorisation par Toshi Rösner, tous deux experts réputés dans le milieu de la *Weltmusik*. Le souci de professionnalisme des organisateurs est également perceptible à travers certains choix de mise en scène (l'affichage régulier du chronomètre) et à travers les nouvelles modalités d'organisation du jury (chaque juré est désormais en charge d'un seul critère et doit attribuer des notes à chaque groupe). Une nouvelle équipe de chercheurs venus de France et d'Allemagne assiste à l'événement.

La compétition se déroule sans incident selon un rituel programmé qui fait dire à Lucia Campos, une des ethnographes observant le festival depuis deux jours : « Hier, tout me paraissait étrange. Aujourd'hui, c'est déjà familier ». Pourtant, cette prédictibilité sur le plan organisationnel n'empêche pas que surgissent des incertitudes de toutes sortes : quant au succès public de l'événement (peu avant le début du concert du jeudi, Anette Heit angoisse : « tout ce travail et si peu de places vendues ! »), quant au choix de la salle et aux conditions d'écoute (« l'endroit le plus clair n'est pas la scène mais le comptoir du bar ! », se plaint Maik Wolter), quant à la sonorisation (où sont passées les « musiques acoustiques » ? se demande Urna Chahar-Tugchi, musicienne et membre du jury), quant à la nature des performances (« Skalinka, ce n'est pas de la *Weltmusik* » selon Toshi Rösner – pour qui la *Weltmusik* est une musique « artisanale [*handgemacht*] »), quant aux critères d'appréciation (« Comment puis-je évaluer la complexité d'un groupe de ska ? », s'interroge Julio Mendevil). C'est aussi la nature et l'ambiance de l'événement qui sont en question : « est-ce vraiment un festival ? » se demandent les jeunes chercheurs réunis au lendemain de la première soirée. « Ce n'est pas drôle, personne ne danse, on dirait un séminaire ! », s'exclame Raimund Vogels. D'autres trouvent à l'inverse l'atmosphère « détendue » et « sympathique » mais peu propice à l'écoute : « on ne sait plus s'il faut regarder les musiciens ou le chronomètre » (Jenny Fuhr), « le bruit du bar couvre parfois celui des concerts » (Maik Wolter), « la mise en scène de Creole passe devant la musique » (Denis Laborde). Jusqu'au dernier soir où ces doutes tendent à s'estomper : chacun s'est désormais familiarisé avec les cadres de l'événement, la

salle est remplie jusqu'à 1h30 du matin, des personnes dansent et le concert se clôt par une session de danse animée par DJ Grace Kelly, suivie d'une batucada annonçant le moment solennel des verdicts. Anette Heit et Basti Hofmann, les organisateurs de cette finale qui sont restés dans l'ombre pendant tout le temps qu'a duré la préparation de la finale, montent sur scène et remercient chaleureusement tous les participants et partenaires avant de laisser la parole au président du jury, Christoph Borkowsky Akbar (Piranha / Womex). Celui-ci commence par dédramatiser la situation en disant que « tous les candidats auraient mérité un prix spécial », puis annonce le verdict : les lauréats du second prix Creole sont Aly Keita (Berlin), East Affair (Rhénanie-Westphalie) et The Shin (Sud-Ouest). Surgissent alors d'autres incertitudes : le verdict du jury n'est-il pas « trop conventionnel », se demande Ulrich Doberenz (TFF Rudolstadt / Creole Mitteldeutschland) qui aurait souhaité « un groupe expérimental », plus en accord selon lui avec « l'esprit de Creole »? Cette manifestation n'est-elle pas devenue trop « politiquement correcte », se demande Raimund Vogels ? Et cette cérémonie de clôture à l'ambiance bon enfant où les organisateurs manifestent leur enthousiasme et les jurés leurs regrets de ne pas pouvoir attribuer des prix à tous les candidats ne sonne-t-elle pas faux dans le cadre d'une compétition ?

Ceux qui découvrent la manifestation Creole s'interrogent sur la juste catégorisation de l'événement : est-ce un festival ou une compétition, un enjeu de culture ou de divertissement, un enjeu de musique ou de politique ? Ceux qui se sont déjà familiarisés avec le dispositif se demandent plutôt : ce qui se passe, est-ce bien ce que nous attendons de *cette* manifestation? Est-ce bien « Creole » ? Ou encore : est-ce *toujours* « Creole » ? C'est là qu'entrent en scène (dans nos recherches) les guillemets : « Creole » mis entre guillemets ne peut pas être considéré comme un fait brut ou comme une somme d'actions considérées sans plus. Mais c'est un fait institutionnel mettant en jeu une intentionnalité collective (Searle 1998), qui soulève pour cela un certain nombre de paradoxes à la fois troublants et stimulants pour les chercheurs préoccupés par des questions d'ontologie sociale. Croire en l'existence de « Creole » suppose de concevoir cet événement comme une entité unique en dépit de ses points communs avec d'autres événements aux cadres ou aux contenus similaires. Cela suppose encore de concevoir ce festival comme une entité douée de volonté et de parole (le « discours » du festival) bien que l'on sache que la fabrique des supports de communication requiert l'intervention de multiples acteurs aux volontés et aux paroles différenciées. Cela suppose enfin de doter cette manifestation d'une identité qui n'est pas seulement d'ordre

numérique mais aussi diachronique : ce que font par exemple certains participants en supposant qu'elle serait dotée d'un « esprit », de même qu'ils conçoivent d'une personne qu'elle puisse rester la même en dépit de ses multiples transformations. Or voilà le noeud du problème, pour les chercheurs qui choisissent de s'arrêter sur ce type de paradoxe : de cet « esprit », tous les participants ne se font pas exactement la même idée.

Ces paradoxes alimentent les entreprises de recherche de diverses disciplines notamment dans le cadre des études culturelles dont la civilisation allemande constitue un domaine particulier : où l'on s'attarde volontiers sur ces événements ou ces « lieux de mémoire » (François/Schulze 2008) cristallisant l'imaginaire d'une société ou d'un groupe social (« Bach », « Bayreuth », le « *Musikland Deutschland* » etc.) et où l'enjeu de la description consiste alors à ménager un équilibre entre leur dimension collective et les appropriations individuelles dont elle fait l'objet, entre des perspectives de longue durée et la prise en compte des contextes historiques singuliers, entre les structures régissant l'organisation d'une société à un moment donné de son histoire et les événements qui contribuent à les transformer. Ces mêmes paradoxes constituent enfin le nœud de débats théoriques opposant les tenants de différentes conceptions du savoir qui s'affrontent notamment autour de cette question d'ontologie sociale : quel statut accorder aux représentations collectives⁷⁸⁸ ? Quelle réalité accorder à la « communauté » éphémère que forme le public d'un festival⁷⁸⁹ ? Dans quelle mesure peut-on dire d'une idée qu'elle est partagée par les membres d'une société (Descombes 1996) ou qu'elle perdure dans le temps (Lenclud 2009) ?

Je ne vais pas clore toutes ces grandes questions en quelques paragraphes de conclusion. Puisque d'une certaine manière, c'est tout le parcours que j'ai effectué en écrivant cette thèse qui constitue une réponse, certes longue et sinueuse, je commencerai ici par en reprendre les grandes étapes avant d'explicitier les implications de ma démarche sur le plan de la théorie sociale. La première étape, regroupant les trois premiers chapitres, a consisté à décrire mon immersion progressive dans la manifestation Creole : comment, en découvrant *un* festival de

⁷⁸⁸ Voir en particulier les lectures successives de *l'Essai sur le don* de Mauss par Claude Lévi- Strauss (« Introduction à l'œuvre de M. Mauss », in Mauss 1989), Maurice Godelier (*L'énigme du don*, Fayard, 1996), Vincent Descombes (Descombes 1996) ou encore Carlo Ginzburg (« Lectures de Mauss », in : *Annales, Histoire, Sciences Sociales*, Paris : Editions de l'EHESS, 2010 / 6, p. 1303-1320).

⁷⁸⁹ Voir, entre autres références, l'article de Jean-Louis Fabiani, « L'énigme du lien » (*Médias et culture*, n°1, janvier 2005, p. 33-58) et la thèse récemment soutenue par Marcus Merkel à l'Institut d'Ethnologie Européenne de Berlin, *Die Erlebnismgemeinschaft. Zu Strategien der Inszenierung von Identität und Gemeinschaft in Fest und Theater seit Beginn der europäischen Moderne* (directeur: Wolfgang Kaschuba).

Weltmusik, j'ai commencé par le mettre au regard d'un idéal-type (« le festival de musiques du monde » tel que je le concevais jusqu'ici) pour ensuite me livrer à l'observation suivie d'un cycle de compétitions Creole, débouchant sur ma participation à une réunion de bilan. Ce premier itinéraire mettait au premier plan le cheminement de mon observation ce qui pouvait, à la longue, générer un défaut de perspective : il permettait de rendre compte d'un processus subjectif de familiarisation sans vraiment permettre d'explicitier les bases de ce savoir intuitif qui nous a permis, à moi et à d'autres observateurs participants, de nous familiariser avec les cadres de cette manifestation. Une fois ces trois chapitres achevés, j'ai donc résolu d'entamer un second récit visant cette fois-ci le versant objectif de la manifestation Creole et détaillant, étape après étape, les opérations concourant à la fabrique de chaque session festivalière : la prospection du terrain et la constitution de dossiers de candidature, la pré-sélection et la constitution des programmes, le moment du concert et les délibérations des jurys jusqu'aux cérémonies de clôture⁷⁹⁰. Ce second récit a permis, je l'espère, de faire apparaître à partir du cas Creole les conditions de félicité institutionnelles de cet événement, sans pour autant renoncer à rendre compte de leur dimension ontologiquement subjective. Les portraits et les discussions que j'ai insérés tout au long de cette étude sont là pour montrer que l'expérience que fait chaque acteur de la manifestation n'est pas entièrement déterminée par la place que lui assigne le système du festival ou la structure de la société allemande mais aussi par son inscription dans un parcours individuel et dans des histoires collectives qui contribuent à informer des trajectoires différenciées : menant parfois à des ruptures (par exemple pour Chérif Khaznadar ou Birgit Ellinghaus), parfois à une fidélité qui n'exclut pas la critique (Raimund Vogels, Ulrich Doberenz, Andreas Freudenberg), parfois encore à une perpétuelle indignation qui n'exclut pas la fidélité (Johannes Theurer). Restait enfin à écrire le chapitre sans cesse ajourné et finalement inséré à la jonction entre ces deux récits sur la question de la *Weltmusik*, dans lequel je me suis arrêtée sur quelques-unes des controverses récurrentes traversant ce monde de musique.

En quoi tout ceci nous permet-il à présent de préciser le statut épistémologie de cet « esprit » dont parlent parfois les participants de Creole ? L'enjeu n'était en tout cas pas de caractériser cet « esprit » ainsi que cherchent à le faire les participants fidèles de telle ou telle manifestation. Au terme de cette étude, je serais en réalité bien embarrassée de dire ce qui fait l'« esprit » de Creole ou de déterminer des caractères permanents fondant son identité dans le

⁷⁹⁰ Ce que j'ai fait en prenant quelques libertés avec la chronologie afin d'éviter les redondances (en réservant un seul chapitre aux délibérations des jurys, bien que celles-ci interviennent en plusieurs temps) et en choisissant de décrire, dans les chapitres 5 à 7, différentes sessions festivalières ayant eu lieu entre 2006 et 2009 avant de me centrer au chapitre 8 sur une session en particulier (la finale de la compétition en mai 2007).

si court temps de son existence (six ans). C'est qu'un festival n'a pas d'esprit par lui-même. Il n'a que l'esprit que lui prêtent les personnes qui y participent et de ce point de vue, nous restons pris dans des interprétations subjectives, plurielles et changeantes. Mais si ces personnes lui prêtent un esprit, c'est en fonction d'un ensemble de présuppositions, un état d'esprit culturellement et historiquement situé vis-à-vis des objets de culture et de musique. C'est en ce sens que j'ai visé dans mon enquête une forme « d'esprit objectif » : parce qu'il ne s'agissait jamais simplement de décrire cette manifestation mais plus largement de restituer à partir de ce cas l'arrière-plan d'institutions partagées qui contribuent à faire exister en un festival de *Weltmusik*. C'est ce qui explique que cette enquête nous ait fait rencontrer une foule d'autres personnages institutionnels dont l'existence est difficilement dissociable : une vision commune de la culture, de l'art et de la création, une idée de la communication et des « relations publiques », un monde de l'*Interkultur* et un monde de la *Soziokultur*, une culture du marché et une vision de l'économie culturelle, des notions réputées dépassées mais qui n'en finissent pas de resurgir sur la scène publique (le *Multikulti*, la *Volksmusik*, la *Heimat* etc.), des dispositifs de sonorisation, des cadres d'expérience ritualisés (comme le concert ou le festival) et des mondes de savoir (comme l'ethnomusicologie) qui contribuent à entretenir un « culte de musique » (Cheyronnaud 2009) dans nos sociétés. La thèse, si l'on veut, qui sous-tend cette description serait que la raison du succès toujours croissant de la forme festival n'est pas en définitive à chercher dans des logiques d'ordre utilitaire (le marché, le tourisme, la concurrence des métropoles) ou dans des idéologies factices (célébrant la diversité, le métissage, la création, l'individualisme etc.). Ces logiques et ces idées jouent certes un rôle mais elles sont subordonnées à une raison d'ordre symbolique qui implique de replacer chaque cas singulier dans un contexte cognitif global et d'en faire une question culturelle (Sahlins 1980)⁷⁹¹ – en gardant à l'esprit que cette idée de la culture n'implique pas une restriction à des spécificités locales. Dans tout ce monde d'institutions qui constitue l'arrière-plan de la manifestation Creole, certaines sont (relativement) spécifiques à l'Allemagne, d'autres non.

Enfin, il y a l'envers pragmatique de cette question culturelle. Quand une personne qui a grandi dans un monde où l'existence de festivals va de soi – par exemple mon mari Thomas,

⁷⁹¹ Il peut sembler difficile d'imaginer aujourd'hui un contexte dans lequel la notion de « festival » n'existerait pas tant cette forme se répand dans le monde entier. Mais on peut tenter une expérience de pensée qui confirme la nécessité de ce holisme méthodologique. Si nous avons à expliquer à une personne vivant dans une société coupée du reste du monde ce qu'est un festival de musique, on peut imaginer que la difficulté tiendrait non pas seulement à une description positive des actions (il y a un concert puis un autre...) mais parce que notre description mobiliserait tous ces autres personnages institutionnels qui forment un horizon de sens partagé (un concert, soit une séance publique de musique ; de musique, soit une suite de sonorités organisée etc.).

qui gagne sa vie en partie grâce à ce type de manifestation – dit d’un festival qu’il n’a pas d’esprit particulier ou qu’il l’a perdu, il ne s’agit pas d’un malentendu résultant d’un décalage entre deux systèmes culturels incommensurables : un système où il y a des festivals, un autre où il n’y en a pas. Mais il faut inclure, au sein d’un système culturel où l’existence d’un festival va *a priori* de soi, des moments où la croyance vacille : où les participants ne sont pas vraiment certains qu’ils sont à un festival ou que ce festival se distingue vraiment des autres. De même qu’ils ne sont pas certains à tout moment qu’il s’agisse bien de « musique » ou de « *Weltmusik* » parce que certaines prestations ne cadrent pas avec les attentes spécifiques qu’ils nourrissent à l’égard de cet événement, de ce genre ou de cet art. C’est donc que ces objets n’existent pas de manière stabilisée mais qu’ils sont mis à l’épreuve des événements d’une manière qui peut contribuer à entretenir et à transformer les idées reçues. De même, lorsque les participants fidèles invoquent « l’esprit » d’un festival, ils ne font pas référence à des caractéristiques qui existeraient de toute éternité. L’argument peut parfois revêtir un tour un conservateur (« Ah ! Le festival de Fès n’est plus comme avant ! ») mais en pratique, il permet d’articuler selon un mode flexible la mémoire des expériences passées et les expériences présentes : ce qu’on attend d’un festival et ce qu’on y rencontre. L’esprit d’un festival n’est jamais défini une fois pour toutes : c’est plutôt un ensemble de présuppositions fonctionnant à l’implicite dont on ne perçoit l’existence que lorsqu’elles sont remises en question et qui peuvent fonctionner comme un moteur de reproduction comme de transformation. Pour cela, le but de mon enquête ne pouvait être de caractériser l’esprit de Creole ou le monde de la *Weltmusik* mais il s’agissait de rendre compte de l’articulation dynamique entre les structures et les événements. Ceci nous ramène aux questionnements du premier chapitre : ces doutes qui ont surgi au début de mon enquête et qui surgissent aussi invariablement chez tous les chercheurs prenant un festival pour objet (où et comment observer « le festival » ?) ne relèvent pas seulement d’une question de méthodologie. Ils sont aussi le symptôme d’une culture partagée qui nous permet d’expérimenter, en bons spectateurs, une forme de critique qui n’appartient certainement pas qu’aux chercheurs.

BIBLIOGRAPHIE

I. Sur les musiques du monde

• Encyclopédies et dictionnaires

BAUMANN, Max Peter, « Weltmusik », *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Kassel, Basel, London, New York, Prag : Bärenreiter; Stuttgart, Weimar : Metzler, 2002.

BAUMANN, Max Peter „Weltmusik - Musiken der Welt“, *Duden – Musik: Lehrbuch SII*, éd. par Pater Wicke, Berlin, Frankfurt a.M.: Duden Paetec Schulbuchverlag, 2005.

FRANZEN, Stefan, « Weltmusik », *Das neue Lexikon der Musik*, Stuttgart ; Weimar : Metzler, 1996.

NATTIEZ, Jean-Jacques et BENT, Margaret, *MUSIQUES. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. Vol. 3 : Musiques et cultures*, Arles; [Paris], Actes Sud ; Cité de la musique, 2005.

• Guides et anthologies (sélection)

AZOULAY, Éliane, *Musiques du monde*, Paris, Bayard, 1997.

BENSIGNOR, François, *Les musiques du monde*, Paris, Larousse, 2002.

BRAUER, Timna, *Reise durch die Weltmusik mit Begleit-CD*, Wien, Picus-Verl., 2008.

BROUGHTON, Simon et BURTON, Kim, *World music : the rough guide*, London, Rough Guides, 1994.

GRAHAM, Ronnie, *Stern's guide to contemporary African music*, London, Zwan, 1988.

• Essais et articles

ANDERSON Ian, « History of World Music », *fROOTS*, 3/2000. [annexe 4.1]

AUBERT, Laurent, *La musique de l'autre : les nouveaux défis de l'ethnomusicologie*. Genève : Georg éditeur, 2001.

AUBERT, L., *Musiques migrantes. De l'exil à la consécration*, Genève, Tabou, 2005.

BACHIR-LOOPUYT, Talia, « Le tour du monde en musique. Les musiques du monde en Allemagne, de la scène des festivals à l'arène politique », in: *Cahiers d'ethnomusicologie 21*, Genève, Ateliers d'ethnomusicologie, 2008, pp. 11-34.

BACHIR-LOOPUYT, Talia, « Weltmusik aus Deutschland? Zur Entstehung einer neuen Musikwelt in der Bundesrepublik », in: Stefan Vogt (éd.), *Forschungsberichte aus dem Duitland Instituut Amsterdam*, Amsterdam: Duitland Instituut, 3/2007, pp. 127-140.

BAUMANN, Max Peter (Hrsg.), *World Music. Musics of the World. Aspects of Documentation*, Mass Media and Acculturation, Wilhelmshaven, 1992.

BERENDT, Joachim-Ernst, *Nada Brahma. Die Welt ist Klang*, Reinbeck bei Hamburg, 1985.

BERENDT, Joachim-Ernst « Über Weltmusik. » In: *WeltBeat. Jabuch für Globe-Hörer*, Der Grüne Zweig 132, Löhrbach, 1988, S. 15 – 20.

BINAS-PREISENDÖRFER, Susanne: « Weltmusik : ein Rückblick », *Unbequeme Kinder der Globalisierung*, Düsseldorf 2006, p. 10-13.

BOHLMAN, Philip, *World Music: A Very Short Introduction*, Oxford, 2002.

BORN, Georgina, HESMONDHALGH, David (éds.), *Western Music and Its Others : Difference, Representation and Appropriation in Music*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 2000.

CAPELLEN Georg, « Exotische Rhythmik, Melodik und Tonalität als Wegweiser zu einer neuen Kunstentwicklung », *Die Musik* 23/1906-1907, 216-227.

CAULLIER Joëlle, CHOUVEL Jean-Marc Chouvel, OLIVE Jean-Paul, SALOMOS Makis (dir.), *Musique et globalisation. Une approche critique*, Editions Delatour France, collection « Filigrane », 2012.

CHAMBERS, Ian, « Reisende Klänge: Wessen Zentrum, wessen Peripherie? » In: *WORLD-MUSIC. Beiträge zur populären Musik*, Berlin, 1995, p. 45-51.

ERLMANN Veit, « Ideologie der Differenz: Zur Ästhetik der World Music » in: *PopScriptum 3 - World Music*, Forschungszentrum Populäre Musik der Humboldt-Universität zu Berlin, 1995, p. 6 – 29.

ERLMANN, Veit, « The Politics and Aesthetics of Transnational Musics », in : *The World of Music*, vol. XXXV n°2, 1993, pp. 3-15.

ERLMANN, Veit, *Music, Modernity and the Global Imagination*, New York, Oxford University Press, 1999.

FELD, Steven, « Notes on “World Beat” ». In: Feld/ Keil, *Music Grooves: Essays And Dialogues*, Chicago/ London, 1994.

FELD, Steven, « Pygmy POP: A Genealogy of Schizophonic Mimesis », *Yearbook for Traditional Music* 28, 1996, pp. 1-35.

FELD, Steven, « Une si douce berceuse pour la world music », *L'Homme*, 171-172.

FRITSCH, Ingrid, « Zur Idee der Weltmusik », *Die Musikforschung*, 34. Jahrg., H. 3, 2004, p. 259-273.

GUILBAULT, Jocelyne, *Zouk: World Music in the West Indies*, Chicago/London, Chicago University Press, 1993.

GUILBAULT, Jocelyne, « Interpreting World Music: A Challenge in Theory and Practice », *Popular Music*, 16/1, p. 31-44.

GUILBAULT, Jocelyne, « Über die Umdeutung des „Lokalen“ durch die World Music ». In: « Ideologie der Differenz: Zur Ästhetik der World Music » in: *PopScriptum 3 - World Music*, Forschungszentrum Populäre Musik der Humboldt-Universität zu Berlin, 1995, p. 30 - 44

HORNBOSTEL, Erich von, « Musikalischer Exotismus », *Melos* 9, 1921.

KHAZNADAR, Chérif, BERNARD, Laure, GOUTTES, Philippe[et al.], *Les musiques du monde en question*, [Paris]; [Montréal], Maison des cultures du monde ; Leméac, 1999.

LENZ, Susanne (dir.), *Weltmusik - ein Missverständnis? : Dokumentation des Symposions vom 13. Mai 2006 PACT Zollverein*, Essen, Essen, Klartext-Verl., 2007.

LIPSITZ, George, *Dangerous Crossroads : Popular Music, Postmodernism and the Poetics of Place*, Londres-New York, Verso, 1994.

MALM, Krister Local, « National and International Musics. A Changing Scene of Interaction », in: Max Peter Baumann (Hrsg.): *World Music. Musics of the World. Aspects of Documentation, Mass Media and Acculturation*, Wilhelmshaven, 1992.

MARTIN, Denis-Constant, « Who's afraid of the big bad world music? Désir de l'autre, processus hégémoniques et flux transnationaux mis en musique dans le monde contemporain », *Cahiers de Musiques Traditionnelles, Nouveaux enjeux*, 1996, p. 3-21.

MEINTJES, Louise, « Paul Simon's Graceland, South Africa and the Mediation of Musical Meaning », *Ethnomusicology* 34(1), 1990, p. 37 – 73.

MITCHELL, Tony, *Popular Music And Local Identity. Rock, Pop And Rap In Europe And Oceania*, London/ New York, 1996.

NAUMANN, Peter Probleme der Vermittlung außereuropäischer Musik in den Medien. In: RÖSING, Helmut (éd.), *Symposium Musik und Massenmedien*, München/Salzburg, 1977.

NEMETZ-FIEDLER, Kurt, « Europäische Musik als Weltmusik ». In: *Musikerziehung* XXI/5, Mai 1968, p. 211 – 212.

NETTL, Bruno, *The Western Impact on World Music. Change, Adaptation and Survival*, New York, Schirmer Books, 1985.

PHLEPS, Thomas (éd.) *Heimatlose Klänge? Regionale Musiklandschaften heute*, Karben, 2002.

PICARD François, « Vers une anthropologie musicale. World Music, une approche critique », *Ecouter voir* n° 62, février 1997, p. 18-21.

PICARD, François, *La musique chinoise*, Paris, Minerve, 2003 [1991].

ROGERS, Richard, « World Music : Commodification, Imperialism and Resistance », communication présentée lors du colloque *Western States Communication Association annual convention*, Vancouver, B.C. February 1999.

PIEPER, Werner, « Die Internationale der Musikliebhaber. Ein Festival-Bericht von Werner Pieper », in: *WeltBeat. Jabuch für Globe-Hörer*, Der Grüne Zweig 132, Löhrbach, 1988, S. 34/35.

STOCKAUSEN, Karlheinz, « Weltmusik », in: *Musik und Bildung* 1/1974, 1-4.

STOKES, Martin(éd.), *Ethnicity, identity, and music. The musical construction of place*, Oxford, Berg, 1991.

TAYLOR, T., 1997, *Global Pop : World Music, World Markets*, New York, Routledge.

TROUILLET Jean, et PIEPER Werner, *WeltBeat. Jabuch für Globe-Hörer*, Der Grüne Zweig 132, Löhrbach, 1988.

WHITE, Bob, « Réflexions sur un hymne continental. La musique africaine dans le monde », *Cahiers d'Études Africaines* 168, XLII-4, 2002, p. 633-644.

WHITE, Bob, *Rumba Rules: The Politics of Dance Music in Mobutu's Zaire*, Durham, Duke University Press, 2008.

ZEMP, H., 1996, « The/An Ethnomusicologist and the Music Business, *Yearbook for Traditional Music*, 28, 1996, p. 36-56.

• Musiques et immigration

BAUMANN, Max Peter (éd.), *Musikalische Streiflichter einer Groß-Stadt, gesammelt in West-Berlin von Studenten der Vergleichenden Musikwissenschaft*, Berlin: Freie Universität Berlin, 1977.

BAUMANN, Max Peter, *Musik der Türken in Deutschland*, éd. par Max Peter Baumann. Kassel : Y. Landeck, 1985.

BAUMANN, Max Peter, *Music of the Roma. Ethnicity, Identity and Multiculturalism*, (The world of music, Band 38), VWB-Verlag, Berlin 1996.

GESTHUISEN, Birger, *Musikwelten NRW: Kulturen der Einwanderer*, Essen, Klartext, 2010.

HEMETEK, Ursula (éd.), *Echo der Vielfalt. Traditionelle Musik von Minderheiten – ethnischen Gruppen*, Vienne: Institut für Volksmusikforschung, 1996;

HÖVELMANN Anja, *Kunst ohne Kommerz? Zu einem undenkbaren Fall in der Erlebnisgesellschaft*, Magisterarbeit, Universität Leipzig, 2006 (mémoire non publié).

LISCHKE Axel, *Weltmusik – ein kulturelles Phänomen in den Massenmedien*, Diplomarbeit, Universität Potsdam, 2003. (en ligne)

PARDO, Martial et MOUNAÏM, Mahjouba, *Le tour du monde en vingt-cinq voisins : musiques et récits de l'immigration en Basse-Normandie, de 1914 à nos jours*, Caen; Paris, Théâtre de Caen ; Actes Sud, 1998.

• Pédagogie et action interculturelle

AUSLÄNDER, Peter et FRITSCH, Johannes, *Weltmusik. Arbeitsgemeinschaft Musik in Ostwestfalen-Lippe*, Köln, 1981.

BAUMANN Max Peter (éd.), *Music in the dialogue of Cultures. Traditional Music and Cultural Policy*, (Intercultural Music Studies, 2), Wilhelmshaven : Noetzel Verlag, 1991.

BAUMANN Max Peter (éd.) *Musik im interkulturellen Dialog. Zur Dekonstruktion der Ethnomusikologie in Berlin*, Berlin: IITM, 1996.

BAUMANN Max Peter (éd.), *Musik im interkulturellen Kontext*. (Interkulturelle Bibliothek, Bd. 118) Nordhausen 2006.

BÖHLE REINHARD C., *Interkulturell orientierte Musikdidaktik*, Frankfurt am Main : Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 1996.

CLAUSEN, Bernd, HEMETEK, Ursula et SÆTHER, Eva, *Music in motion : diversity and dialogue in Europe ; study in the frame of the « ExTra! Exchange Traditions » project*, Bielefeld, Transcript, 2009.

ELLINGHAUS Birgit / RAPPE Michael, « Zum Begriff des Politischen in der Weltmusik », communication orale lors du colloque « *Politisches Lied heute ?* », 2004 (en ligne : <http://www.michael-rappe.de/wp/wp-content/uploads/2009/07/vortragWeltmusik.pdf>).

JERMAN, Tina, *Kunst verbindet Menschen : interkulturelle Konzepte für eine Gesellschaft im Wandel*, Bielefeld, Transcript, 2007.

KATSUMURA J et TOKUMARU Y. (éd.), *Musics as a Mean of International Understanding - A Multicultural Approach in Music Education*, Tokyo: Foundation for the Promotion of Music Education and Culture, 1997.

MERKT, Irmgard (1993): « Interkulturelle Musikerziehung », *Musik und Unterricht* 22/1993, 4-7.

STROH, Wolfgang Martin, « eine welt musik lehre“ – Begründung und Problematisierung eines notwendigen Projekts », *Musikpädagogische Forschung, Band 21: Kultureller Wandel und Musikpädagogik*, Essen, 2000, 138-151.

STROH, Wolfgang Martin, « Ein schlechtes Gewissen macht noch keinen guten Musikunterricht – Über die Motivation, multikulturell Musik zu unterrichten », *Diskussion Musikpädagogik* 11/2001, 6-19.

ULLRICH, Almut, « Musikunterricht in einer multikulturellen Gesellschaft », *Handbuch des Musikunterrichts*. Kassel 1997, 49-56.

• **Autour des festivals Creole**⁷⁹²

BACHIR-LOOPUYT TALIA, GREVE Martin, RAPPE Michael et al., *Der Bundeswettbewerb Creole 2007. Dokumentation und Empfehlungen*, 2007, rapport d'expertise non publié.

BACHIR-LOOPUYT Talia (dir.), *Der Bundeswettbewerb Creole 2009. Ethnographische Perspektiven*, PFR CIERA Berlin/Paris, dir. par Denis Laborde et Raimund Vogels, 2009.

⁷⁹² Les articles de presse et reportages à la radio sont cités dans le corps de la thèse.

LANDESMUSIKRAT NRW/creole NRW 2008, (*Welt-*) *Musikalische Vielfalt in NRW*, Podiumsdiskussionen, Dortmund, 2008. [en ligne : <http://www.lmr-nrw.de>]

• **Principaux liens internet**

- <http://www.creole-weltmusik.de>
- <http://www.globale-musik.de/> (Datenbank zur kulturellen Vielfalt in NRW)
- http://www.frootsmag.com/content/features/world_music_history/
- <http://www.rudolstadt.de/tff/> (Festival TFF)
- <http://www.efwmf.org> (European Forum of Worldwide Music Festivals)
- <http://www.afro.wuerzburg.de/> (Festival Afro de Würzburg)
- <http://www.stimmen.com/> (Festival Stimmen)
- <http://www.miz.org> (*Deutsches Musikinformationszentrum*)
- <http://www.mondomix.com/> (reportage sur la session de la compétition Creole NRW 2008 : <http://www.mondomix.com/reportages/creole-2008/fr/j7.htm>)

II. Bibliographie générale

ABÉLÈS, Marc, *Anthropologie de la globalisation*, Paris, Payot, 2008.

ABÉLÈS, Marc, *Le lieu du politique*, Paris, Société d'ethnographie, 1983.

ABÉLÈS, Marc, « Pour une anthropologie des institutions », *Homme : revue française d'anthropologie*, vol. 35, 1995, p. 65-85.

ABÉLÈS, Marc, *Un ethnologue à l'Assemblée*, Paris, Odile Jacob, 2000.

ALTHABE, Gérard, FABRE, Daniel et LENCLUD, Gérard, *Vers une ethnologie du présent*, Paris, Ed. de la Maison des sciences de l'homme, 1992.

AMSELLE, J.-L., 1991, *Logiques métisses, Anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs*, Paris, Payot.

AMSELLE, J.-L., , *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures*, Paris, Flammarion, 2001.

ANDERSON, Benedict R. O'G, *Imagined communities : reflections on the origin and spread of nationalism*, London; New York, Verso, 1991.

ANGERMULLER, Johannes, « Introduction. L'analyse du discours en Allemagne et en France Croisements nationaux et limites disciplinaires », *Langage et société.*, vol. / 120, 2007, p. 5-16.

APPADURAI, Arjun, *Après le colonialisme : les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris, Payot, 2005.

APPADURAI, Arjun, *The Social life of things : commodities in cultural perspective*, Cambridge University Press, 1986.

APPADURAI, A., *Globalization*, Durham, Duke University Press, 2000.

AUGÉ, Marc, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, [Paris], Flammarion, 1994.

AUSTIN, John Langshaw, *Quand dire, c'est faire* (trad. LANE, Gilles et RÉCANATI, François), Paris, éd. du Seuil, 1991.

BACHIR-LOOPUYT, Talia, « L'ethnomusicologie, son identité, ses modes d'emploi », in: *Cahiers d'ethnomusicologie 20*, Ateliers d'ethnomusicologie de Genève, 2007, pp. 293-298.

BACHIR-LOOPUYT, Talia, « Mariages de musiques, y a-t-il un mode d'emploi ? », in : *Actes du Symposium MORE*, Paris, Cité de la musique (publication en ligne), 2009.

BACHIR-LOOPUYT, Talia, CANONNE Clément, SAINT-GERMIER Pierre, TURQUIER Barbara (dir.), *Improviser (Tracés n° 18)*, Lyon : ENS Edition, 2010.

BACHIR-LOOPUYT, Talia, IGLESIAS Sara, LANGENBRUCH Anna, Zur NIEDEN Gesa, *Musik-Kontext-Wissen. Musiques, contextes et savoirs*, Francfort : Lang, 2012.

BADE Klaus, *Deutsche im Ausland – Fremde in Deutschland: Migration in Geschichte und Gegenwart*, München, C.H. Beck, 1992.

BADE, Klaus, *Europa in Bewegung: Migration vom späten 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart* (traduction fr. Paris: Éditions du Seuil 2002).

BASZANGER, Isabelle, et DODIER, Nicolas, « Totalisation et altérité dans l'enquête ethnographique », *Revue française de sociologie*, vol. 38 / 1, 1997, p. 37-66.

BAUMAN, Richard, *Story, performance and event : contextual studies of oral narrative*, Cambridge [etc.], Cambridge University Press, 1986.

BAUMAN, Richard et BABCOCK, Barbara A, *Verbal art as performance*, Prospect Heights, Ill, Waveland Press, 1977.

BAUMAN, Zygmunt, *Globalization : the human consequences*, New York, Columbia University Press, 1998.

BAUMANN, Max Peter, « Festivals, Musical Actors and Mental Constructs in the Process of Globalization », *The world of music* 43(2+3), 2001, p. 9-29.

BAUSINGER, Hermann, *Volkskultur in der technischen Welt.*, Stuttgart, W. Kohlhammer, 1961.

BAUSINGER, Hermann, *Volkskunde ou l'ethnologie allemande*, Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1993 [1971].

BAUSINGER, Hermann, « Kritik der Tradition. Anmerkungen zur Situation der Volkskunde », *Zeitschrift für Volkskunde* 65, 1969.

BAZIN Jean, « Interpréter ou décrire. Notes critiques sur la connaissance anthropologique », *Une école pour les sciences sociales*, dir. J. Revel et N. Wachtel, Paris, Cerf, 1996, p. 401-420.

BEAUD, Stéphane et WEBER, Florence, *Guide de l'enquête de terrain. Produire et analyser des données ethnographiques*, Paris, Éd. la Découverte, 1997.

BECKER, Franziska et BINDER, Beate(2003), « Hauptstadt-Rituale. Cultural Performances und ihre Autorisierung im öffentlichen Raum », *Ritualität und Grenze (Theatralität vol. 5)*, éd. par E.FISCHER-LICHTE *et al.*, Tübingen, p. 224-244.

BECKER, Howard, *Écrire les sciences sociales*, Paris, Economica, 2004.

BECKER, Howard Saul, *Les ficelles du métier : comment conduire sa recherche en sciences sociales*, Paris, Éditions La Découverte, 2002.

BECKER, Howard, *Outsiders : études de sociologie de la déviance* (trad. CHAPOULIE, J.-M et BRIAND, Jean-Pierre), Paris, A.-M. Métailié, 1985.

BENDIX, Regina, *In search of authenticity the formation of folklore studies*, Madison, University of Wisconsin Press, 1997 [En ligne : <http://search.ebscohost.com>].

BENSA, Alban, *La fin de l'exotisme : essais d'anthropologie critique*, Toulouse, Anacharsis, 2006.

BENSA, Alban et FASSIN Eric, « Les sciences sociales face à l'événement », *Terrain*, n° 38, 2002, pp. 5-20.

BENSA, Alban, *Qu'est-ce qu'un événement ?*, Paris, Ministère de la culture et de la communication : Momum, Ed. du patrimoine, 2002.

BERGER, Peter et LUCKMANN, Thomas, *La construction sociale de la réalité*, Paris, Armand Colin, 2006.

BESSIS, Raphaël et AUGÉ, Marc, *Dialogue avec Marc Augé autour d'une anthropologie de la mondialisation*, Paris, Harmattan, 2004.

BINDER, Beate, KASCHUBA, Wolfgang et NIEDERMÜLLER, Peter, *Inszenierung des Nationalen : Geschichte, Kultur und die Politik der Identitäten am Ende des 20. Jahrhunderts*, Köln, Böhlau, 2001.

BITTNER, Regina et STIFTUNG BAUHAUS DESSAU, *Die Stadt als Event : [zur Konstruktion urbaner Erlebnisräume]*, Frankfurt/Main [u.a.], Campus-Verl., 2001.

BLANC Maurice, « Intégration sociale, prévention de la violence et participation des habitants : Politique de la ville en France et *Soziale Stadt* en Allemagne », *Espaces de pouvoir, espaces d'autonomie en Allemagne*, dir. par in H. MIARD-DELACROIX, G. GARNER, B. von HIRSCHHAUSEN, Presses universitaires du Septentrion, 2010.

BLANCHET, Alain, GOTMAN, Anne et SINGLY, François de, *L'enquête et ses méthodes l'entretien*, Paris, Nathan, 1992.

BLOCH, Maurice, *L'anthropologie cognitive à l'épreuve du terrain : l'exemple de la théorie de l'esprit*, « Leçons inaugurales du Collège de France », Paris, 2006

BOHLMAN, Philip et RADANO Ronald, *Music and the Racial Imagination: Cultural Topics*, Chicago, 2005.

BOHLMAN, Philip, *The Music of European Nationalism*, Santa Barbara, 2004.

BOHLMAN, Philip, *World Music: A Very Short Introduction*, Oxford, 2002.

BOHLMAN, Philip, *Comparative Musicology and Anthropology of Music*, Chicago, 1991

BOILES Charles et NATTIEZ Jean-Jacques, « Petite histoire critique de l'ethnomusicologie », *Musique en jeu* n°28, 1977.

BOLTANSKI, Luc, *L'amour et la justice comme compétences : trois essais de sociologie de l'action*, Paris, Métailié, 1990.

BORNEMAN, John, *After the wall : East meets West in the new Berlin*, [New York, N.Y.], Basic Books, 1991.

BOURDIEU, Pierre, *Esquisse d'une théorie de la pratique : précédé de trois études*

d'ethnologie kabyle, Paris, Seuil, 2000.

BOURDIEU, Pierre, CHAMBOREDON, Jean Claude et PASSERON, Jean Claude, *Le métier de sociologue [par] P. Bourdieu, J.-C. Passeron [et] J.-C. Chamboredon.*, Paris, Mouton, Bordas, 1968.

BOURSE Michel, « Interculturel ou multiculturel : itinéraires sémantiques et évolution idéologique », *Signes, Discours et Sociétés*, 2008 (en ligne : <http://www.revue-signes.info/document.php?id=495>. IS)

BÖDEKER Hans-Erich, VEIT Patrice et WERNER Michael, *Le concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europe 1780-1914 (France, Allemagne, Angleterre)*. Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2002.

BRIGHTMAN, Robert A, « Forget culture : replacement, transcendence, relexification », *Cultural anthropology : journal of the Society for Cultural Anthropology*, vol. 10, 1995, p. 509-546.

BROMBERGER, Christian, HAYOT, Alain, MARIOTTINI, Jean-Marc[et al.], *Le Match de football : ethnologie d'une passion partisane à Marseille, Naples et Turin*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1995.

BRÖCKER, Marianne: *Volksmusik*. In: *Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG), Band 9, pp. 1733–1761.

BURAWOY, Michael, *Ethnography unbound : power and resistance in the modern metropolis*, Berkeley, University of California Press, 1991.

BURAWOY, Michael, *Global ethnography : forces, connections, and imaginations in a postmodern world*, Berkeley, University of California Press, 2000.

CALLON Michel, « Éléments pour une sociologie de la traduction. La domestication des coquilles Saint-Jacques dans la Baie de Saint-Brieuc », *L'Année sociologique*, n°36, 1986

CAMPOS, Rémy et DONIN, Nicolas, *L'analyse musicale : une pratique et son histoire*, Genève, Droz, 2009.

CAMPOS, Rémy, DONIN, Nicolas et KECK Nicolas, *Musique et sciences humaines rendez-vous manqués ?*, Auxerre, Éditions sciences humaines, 2006.

CASSIRER, Ernst, *La philosophie des formes symboliques.*, Paris, Éditions de Minuit, 1972.

CASSIRER, Ernst, *Geist und Leben : Schriften zu den Lebensordnungen von Natur und Kunst, Geschichte und Sprache*, Leipzig, Reclam, 2003.

CENTLIVRES, Pierre et HAINARD, Jacques, *Les Rites de passage aujourd'hui : actes du colloque de Neuchâtel*, 1981, *L'Age d'homme*, 1986.

CERTEAU, Michel de, *L'Invention du quotidien 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990 (1^{re} éd. 1980).

CHALARD-FILLAUDEAU, Anne, et RAULET Gérard, *Pour une critique des sciences de la*

culture, L'Homme et la société 3/2003 (n° 149), Paris, L'Harmattan, 2003.

CHEYRONNAUD, Jacques, « Ethnologie et musique : l'objet en question », *Ethnologie française : revue de la Société d'ethnologie française*, vol. 1997, 1997, p. 382-393.

CHEYRONNAUD, Jacques, *Musique, politique, religion : de quelques menus objets de culture*, Paris, L'Harmattan, 2002.

CHEYRONNAUD, Jacques, « "Rire de la religion" ? : humour bon enfant et réprobation », *Archives de sciences sociales des religions*, 2006.

CHEYRONNAUD, Jacques, *L'énonciation chansonnière à l'épreuve de sa visibilité. Ethnographie de la Forme : Chanson, communication orale*, Paris, Séminaire Musique et Sciences sociales, 2007 [En ligne : <http://shadyc.ehess.fr/document.php?id=447>]

CHEYRONNAUD Jacques, « Le culte de musique », communication orale, Centre Marc Bloch, septembre 2010

CLAYTON, Martin, HERBERT, Trevor et MIDDLETON, Richard, *The cultural study of music : a critical introduction*, New York, Routledge, 2003.

CLIFFORD, James, *The Predicament of Culture, 21st Century's Ethnography, Literatur and Art*, London : Harvard University Press, 1988.

DARSEL, Sandrine, « La world music: une question d'ontologie ? », communication orale, Centre Marc Bloch, septembre 2010.

DARSEL, Sandrine, *De la musique aux émotions. Une exploration philosophique*, Presses Universitaires de Rennes, collection "Aesthetica", 2009.

DAYAN Daniel, "Looking for Sundance : The Social Construction of a Film Festival.", *Moving Images, Culture and the Mind*, éd. par I. Bondebjerg, Luton: Univ. of Luton Press, 2000, pp. 43-52.

DESCOMBES, Vincent, *Les Institutions du sens*, Paris, Editions de Minuit, 1996.

DEWEY, John, *Art as experience*, New York, Perigee Books, 1980.

DEWEY, John et ZASK, Joëlle, *Le public et ses problèmes*, [Pau]; [Tours]; [Paris], Publ. de l'Université de Pau ; Farrago ; L. Scheer, 2003.

DIETZSCH, Ina, KASCHUBA, Wolfgang et SCHOLZE-IRRLITZ, Leonore, *Horizonte ethnografischen Wissens : eine Bestandsaufnahme*, Köln, Böhlau, 2009.

DODIER, Nicolas, « Les appuis conventionnels de l'action. Eléments de pragmatique sociologique », *reso Réseaux*, vol. 11 / 62, 1993, p. 63-85.

DODIER, Nicolas et BASZANGER, Isabelle, « Totalisation et altérité dans l'enquête ethnographique », *Revue française de sociologie*, vol. 38 / 1, 1997, p. 37-66.

DONIN Nicolas (dir.), *Du politique en analyse musicale.*, Paris, Vrin Editions, 2011.

DUBOIS, Vincent et POIRRIER, Philippe, *Politiques locales et enjeux culturels : les clochers d'une querelle, XIXe-XXe siècles*, Paris, Comité d'histoire du Ministère de la culture : Diff. la Documentation française, 1998.

DURKHEIM, Émile, *Les formes élémentaires de la vie religieuse : le système totémique en Australie.*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968.

ENWEZOR Okwui et al. (éd.), *Créolité and Creolization*. Documenta. 11_Platform 3, Ostfildern/Stuttgart: Hatje Cantz, 2003.

ETHIS, Emmanuel, *Avignon, le public réinventé : le Festival sous le regard des sciences sociales*, Paris, la Documentation française : Ministère de la culture et de la communication, Département des études et de la prospective, 2002.

ETHIS, Emmanuel, FABIANI, Jean-Louis et MALINAS, Damien, *Avignon ou Le public participant : une sociologie du spectateur réinventé*, Montpellier, L'Entretiens, 2008.

FABIANI, Jean-Louis, « Should the Sociological Analysis of Art Festivals be Neo-Durkheimian ? », *Durkheimian Studies*, vol.11, 2005, p. 49-66.

FABIANI, Jean-Louis, « L'énigme du lien », *Médias et culture* n°1, janvier 2005, p. 33-58.

FABIANI, Jean-Louis, « A quoi sert la notion de discipline ? », *Qu'est-ce qu'une discipline ?*, *Enquête*, Paris, Editions de l'EHESS, 2006, p. 11-34.

FABIANI, Jean-Louis, *Après la culture légitime : objets, publics, autorités*, Paris, l'Harmattan, 2007.

FABIANI, Jean-Louis, *L'éducation populaire et le théâtre : le public d'Avignon en action*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2008.

FABIANI, Jean-Louis, « Les festivals dans la sphère culturelle en France », *Festivals et sociétés en Europe XIXe-XXIe siècles*, éd. par Philippe Poirrier, 2010 (en ligne : http://tristan.u-bourgogne.fr/UMR5605/publications/Festivals_societes/JL_Fabiani.html).

FABIANI, Jean-Louis, « Festivals, Local and Global : Critical Interventions and the Cultural Public Sphere », *Festivals and the Cultural Public Sphere*, éd. par Liana Giorgi, Monica Sassatelli and Gerard Delanty, London, Routledge, 2011, 92-10

FABRE, Daniel, « L'ethnologue et ses sources », *terrain Terrain*, vol. / 7, 1986, p. 3-12.

FABRE, Daniel et PRIVAT, Jean-Marie, *Savoirs romantiques : une naissance de l'ethnologie*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2010.

FABRE, Daniel et VOISENAT, Claudie, « L'Europe entre cultures et nations : actes du colloque de Tours, décembre 1993 », Éd. de la Maison des Sciences de l'Homme, 1996.

FAVRET-SAADA, Jeanne, « Etre affecté », *Gradhiva : revue d'histoire et d'archives de l'anthropologie*, vol. 1990, 1990, p. 3-9.

FAVRET-SAADA, Jeanne, *Les mots, la mort, les sorts*, Paris, Gallimard, 1985.

- FELD Steven, « A sweet Lullaby », *Public Culture*, 12/2000, p. 145-171
- FORNEL, Michel de, OGIEN, Albert et QUÉRÉ, Louis, « L'ethnométhodologie : une sociologie radicale : Colloque de Cerisy », Découverte, 2000.
- FORNEL, Michel de et QUÉRÉ, Louis, *La logique des situations : nouveaux regards sur l'écologie des activités sociales*, Paris, Editions de l'EHESS, 1999.
- FRANÇOIS, Étienne, SCHULZE Hagen (éd.), *Deutsche Erinnerungsorte I-III*, München, Beck-Verlag, 2008.
- FREI, Kerstin, *Wer sich maskiert, wird integriert : der Karneval der Kulturen in Berlin*, Berlin, H. Schiler, 2003.
- FRIEDMAN, Jonathan, *Cultural identity and global process*, London; Thousand Oaks, Calif., Sage Publications, 1994.
- FRIEDMAN, Jonathan, « Culture et politique de la culture : une dynamique durkheimienne », *Anthropologie et sociétés*, 2004.
- GEERTZ, Clifford, *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books, 1973.
- GEMPERLE, Michael, *Ein neues Zeitalter des Wissens? : kritische Beiträge zur Diskussion über die Wissensgesellschaft*, Zürich, Seismo, 2007.
- GENETTE, Gérard, *L'oeuvre de l'art : immanence et transcendance*, Paris, Seuil, 1994.
- GENETTE, Gérard, *La relation esthétique*, Paris, Ed. du Seuil, 1997.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Editions du Seuil, 1987.
- GLASER, Hermann, *Die Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland*, Frankfurt am Main, Fischer, 1990.
- GOFFMAN, Erving et ACCARDO, Alain, *La mise en scène de la vie quotidienne. 1, La présentation de soi*, Paris, Ed. de Minuit, 1973.
- GOFFMAN, Erving, JOSEPH, Isaac, DARTEVELLE, Michel[et al.], *Les Cadres de l'expérience*, Paris, Les Editions de Minuit, 1991.
- GOFFMAN, Erving, *Façons de parler*, Paris, Ed. de Minuit, 1987.
- GOFFMAN, Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne. 2, Les relations en public*, Paris, Ed. de Minuit, 1973.
- GONSETH, Marc-Olivier, HAINARD, Jacques et HAEHR, Roland, *La Différence*, Neuchâtel (Suisse), Musée d'ethnographie, 1995.
- GOODMAN, Nelson et MORIZOT, Jacques, *Langages de l'art : une approche de la théorie des symboles*, Nîmes, J. Chambon, 1990.
- GOODMAN, Nelson *Manières de faire des mondes*, Paris, Gallimard, 2007.

- GOODY, Jack, *La raison graphique, la domestication de la pensée sauvage.*, Paris, Les Editions de Minuit, 1979.
- GRÉSILLON, Boris, *Berlin, métropole culturelle : essai géographique*, Thèse de doctorat, ENS Fontenay Saint Cloud, 2000.
- GREVE, Martin, *Die Musik der imaginären Türkei : Musik und Musikleben im Kontext der Migration aus der Türkei in Deutschland*, Stuttgart, J.B. Metzler, 2003.
- GREVE, Martin, « Writing against Europe: Vom notwendigen Verschwinden der „Musikethnologie“ », *Musikforschung* 55, 2002 /3, pp. 239-251.
- HALL, Stuart et GAY, Paul DU, *Questions of cultural identity*, London; Thousand Oaks, Calif., Sage, 1996.
- HANDELMAN, Don, *Models and mirrors : towards an anthropology of public events*, Cambridge; New York, Cambridge University Press, 1990.
- HEINICH Nathalie, SCHAEFFER Jean-Marie, *Art, création, fiction*, Paris, Éditions Jacqueline Chambon, 2004.
- HENNION, Antoine, *La passion musicale : une sociologie de la médiation*, Paris, Ed. Métailié, 1993.
- HENNION, Antoine, MAISONNEUVE, Sophie, GOMART, Emilie, *Figures de l'amateur. Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris, la Documentation Française, 2000.
- HERZFELD, Michael, *Anthropologie, problématiques et perspectives. 1, Franchir les anciennes frontières*, Toulouse, Erès, 1997.
- HERZFELD, Michael, *L'Intimité culturelle. Poétique sociale de l'État nation*, Laval, PUL, 2007
- HOBSBAWM, E., RANGER, T, *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- HONNETH, Axel et JOAS, Hans, *Soziales Handeln und menschliche Natur : anthropologische Grundlagen der Sozialwissenschaften*, Frankfurt/Main; New York, Campus-Verlag, 1980.
- HONNETH, Axel, *La Lutte pour la reconnaissance*, Paris : Cerf, 2000 [1992].
- HONNETH, Axel, *La Société du mépris*, Paris, La Découverte, 2006.
- JOAS, Hans, *Die Entstehung der Werte*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997.
- JOAS, Hans, *Die Kreativität des Handelns*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1992.
- JOSEPH, Isaac, *Erving Goffman et la microsociologie*, Paris, Presses universitaires de France, 1998.
- JOSEPH, Isaac et GOFFMAN, Erving, *Le Parler frais d'Erving Goffman*, Cérisy, Les

Éditions de Minuit, 1989.

KADEN, Christian, *Des Lebens wilder Kreis. Musik im Zivilisationsprozess*, Kassel u. a., 1993.

KARSENTI, Bruno et QUÉRÉ, Louis, *La croyance et l'enquête : aux sources du pragmatisme*, Paris, Éd. de l'École des hautes études en sciences sociales, 2004.

KASCHUBA, Wolfgang, « Kulturalismus - oder Gesellschaft als ästhetische Veranstaltung? » *Ästhetik & Kommunikation* 100, 1998, S. 93-97

KASCHUBA, Wolfgang, « Kulturalismus: Vom Verschwinden des Sozialen im gesellschaftlichen Diskurs ». *Berliner Journal für Soziologie* 2/1994, S. 179-192

KASCHUBA, Wolfgang, *Einführung in die europäische Ethnologie*, München, Verlag C.H. Beck, 1999.

KASCHUBA, Wolfgang, *Die Überwindung der Distanz : Zeit und Raum in der europäischen Moderne*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch-Verl., 2004.

KASTORYANO, Riva, *Negotiating identities : states and immigrants in France and Germany*, Princeton, Princeton University Press, 2002.

KIRCHENWITZ Lutz, *Folk, Chanson und Liedermacher in der DDR: Chronisten, Kritiker, Kaisergeburtstagssänger*, Berlin, 1993.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara, *Destination culture : tourism, museums, and heritage*, Berkeley [Calif.], University of California Press, 1998.

KLUSEN, Ernst, « "Volk" und "Volkstümlich" – zwei Reizworte in der musikethnologischen und musikpädagogischen Diskussion », *Unser Weg Pädagogische Zeitschrift* 37. Jg Heft 1-2, Graz, 1982, S. 14-22.

KNECHT, Michi et SOYSAL, Levent, *Plausible Vielfalt : wie der Karneval der Kulturen denkt, lernt und Kultur schafft*, Berlin, Panama Verlag, 2007.

KOSELLECK, Reinhart, *Le futur passé : contribution à la sémantique des temps historiques*, Paris, Ecole des hautes études en sciences sociales, 1990 [1977].

KÖSTLIN, Konrad, NIEDERMÜLLER Peter, NIKITSCH Herbert (éd.), *Die Wende als Wende? Orientierungen Europäischer Ethnologen nach 1989*, Wien 2002, S. 27-62

KÜBLER, Hans-Dieter, *Mythos Wissensgesellschaft : gesellschaftlicher Wandel zwischen Information, Medien und Wissen ; eine Einführung*, Wiesbaden, VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2005.

LABORDE, Denis (dir.), *Tout un monde de musiques : repérer, enquêter, analyser, conserver*, Paris; Montréal, l'Harmattan, 1996.

LABORDE, Denis, « Les Sirènes de la World Music », *Cahiers de Médiologie*, n° 3, Paris, 1997, pp. 243-250.

- LABORDE, Denis, *De Jean-Sébastien Bach à Glenn Gould : magie des sons et spectacle de la passion*, Paris; Montréal, l'Harmattan, 1997.
- LABORDE, Denis, « L'Europe des ethnologues », *Ethnologie française*, n° 3, 1997, pp. 374-381.
- LABORDE, Denis, et LÜDTKE, Alf, *Allemagne: l'interrogation*, *Ethnologie française*, n° 4, 1997.
- LABORDE, Denis, *Musiques à l'école*, [Paris], Bertrand-Lacoste, 1998.
- LABORDE, Denis, « Enquête sur l'improvisation », *La logique des situations. Nouveaux regards sur l'écologie des activités sociales*, éd. par L. Quéré et M. de Fornel, Paris, EHESS, 1999, p. 261-299.
- LABORDE, Denis, « Et si ces sons sont sans sens... », *Socio-anthropologie* [En ligne], N°8 | 2000.
- LABORDE, Denis, *Six études sur la société basque*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- LABORDE, Denis, *La mémoire et l'instant les improvisations chantées du bertsulari basque*, Bayonne; Donostia, Elkar, 2005.
- LABORDE, Denis (dir.), *Désirs d'histoire. Politique, mémoire, identité*, Paris; Torino; Budapest [etc.], l'Harmattan, 2009.
- LABORDE, Denis, « Pour une science indisciplinée de la musique », *Musik - Kontext - Wissenschaft Musiques – contextes - savoirs*, éd. par Talia BACHIR-LOOPUYT, Sara IGLESIAS, Anna LANGENBRUCH et Gesa zur NIEDEN, Frankfurt : Lang, 2012
- LABORIER, Pascale, « La Soziokultur en RFA. D'un enjeu politique à l'institutionnalisation d'une catégorie d'intervention publique », *Politiques locales et enjeux culturels. Les clochers d'une querelle*, dir. par V. DUBOIS, Paris, La Documentation Française, 1998).
- LATOUR, Bruno, WOOLGAR, Steve et BIEZUNSKI, Michel, *La vie de laboratoire : la production des faits scientifiques*, Paris, La Découverte, 1988.
- LATOUR, Bruno, *La science en action : introduction à la sociologie des sciences*, Paris, Gallimard, 1995.
- LATOUR, Bruno, *Making Things Public*. Karlsruhe, Cambridge & London : ZKM / The MIT Press, 2005.
- LATOUR, Bruno, *Changer de société. Refaire de la sociologie*, Paris : Editions La Découverte (traduction de Nicolas Guilhot, revue par l'auteur), 2006.
- LENCLUD, Gérard, « Vues de l'esprit, art de l'autre », *terrain Terrain*, vol. / 14, 1990, p. 5-19.
- LENCLUD, Gérard, « L'universel et le relatif. A propos d'un ouvrage de Tzvetan Todorov », *Terrain* 1990/1 (n° 14)

- LENCLUD, Gérard, « Le factuel et le normatif en ethnographie : les différences culturelles relèvent-elles d'une description ? », *Différence*, 1995, p. 13-32.
- LENCLUD, Gérard, « Apprentissage culturel et nature humaine », *Terrain : carnets du patrimoine ethnologique*, 2003.
- LENCLUD, G, « Identité et identités », *L'Homme* 2008/3-4, 187/188, 2008, p. 447-462.
- LENCLUD, Gérard, "Les Cultures humaines et le bateau de Thésée. Le problème de l'identité des cultures", in Denis Laborde (dir.), *Désirs d'histoire*, Paris, L'Harmattan, 2009: 221-248
- LENCLUD Gérard, « Ontologie de la musique », communication orale, Centre Marc Bloch, septembre 2010
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Le cru et le cuit*, Paris, Plon, 1965.
- MARCUS, George E, « Ethnography in/of the world system : the emergence of multi sided ethnography », *Annual review of anthropology*, vol. 24, 1995, p. 95-117.
- MAUSS, Marcel et LÉVI-STRAUSS, Claude, *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 2004.
- MENDIVIL, Julio, *Ein musikalisches Stück Heimat. Ethnologische Beobachtungen zum deutschen Schlager*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2008.
- MIARD-DELACROIX Hélène et VAILLANT Jérôme, « Civilisation allemande, Beitrag zur wissenschaftlichen Verortung einer Fachrichtung », *Jahrbuch f. interkulturelle Germanistik*, 36/2007, pp.95-110
- MIARD-DELACROIX, Hélène, GARNER, Guillaume, HIRSCHHAUSEN, Béatrice von [et al.], *Espaces de pouvoir, espaces d'autonomie en Allemagne*, Presses universitaires du Septentrion, 2010.
- MORTIER, Jean, « Le folk revival en RDA dans les années 1970-1980 : lieux de tradition, lieux de contestation ». Cahiers du MIMMOC 6/III, 2010.
- OGIEN, Albert, QUÉRÉ, Louis et ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES EN SCIENCES SOCIALES (PARIS), *Les moments de la confiance : connaissance, affects et engagements*, Paris, Economica, 2006.
- PASSERON, Jean-Claude, REVEL, Jacques et THOMAS, Yan, *Penser par cas*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005.
- PERRENOUD, Marc (dir.), *Terrains de la musique : approches socio-anthropologiques du fait musical contemporain*, L'Harmattan, 2006.
- PICARD François, « Vers une anthropologie musicale. World Music, une approche critique », *Ecouter voir* n° 62, février 1997, p. 18-21.
- PICARD François, « La mise en scène des rituels », *L'Ethnographie*, Éditions L'Entretemps 3 (2006), p. 59-71.

PICARD François, « Pour une musicologie générale des traditions », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen* (université Antonine, Adath-Baabda, Liban), n° 1 (2007), p. 37-56.

PIETTE, Albert, *Ethnographie de l'action : l'observation des détails*, Paris, Métailié, 1996.

PIETTE, Albert, « Pour une anthropologie comparée des rituels contemporains : rencontre avec des “batesoniens” », *Terrain : carnets du patrimoine ethnologique*, 1997, p. 139-150.

POUIVET, Roger, *Lire Goodman : les voies de la référence*, Combas, Éd. de l'Éclat, 1992.

POUIVET, Roger, *L'œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation, une ontologie de l'art de masse*, Éd. de La lettre volée, Bruxelles, coll. Essais, 2003.

PROBST-EFFAH, Gisela, *Lieder gegen „das Dunkel in den Köpfen“*. *Untersuchungen zur Folkbewegung in der Bundesrepublik Deutschland*, Essen, 1995.

PROBST-EFFAH, Gisela, *Volksmusik im 20. Jahrhundert*, script de séminaire, semestre d'été 2009 [En ligne : <http://hf.uni-koeln.de/34467>]

PROBST-EFFAH Gisela, *MUSIK KENNT keine GRENZEN. Musikalische Volkskultur im Spannungsfeld von Fremdem und Eigenem*, Tagungsbericht der Kommission für Lied-, Musik- und Tanzforschung in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde e.V., Essen, 2001.

PROBST-EFFAH Gisela, *Lieder gegen „das Dunkel in den Köpfen“*. *Untersuchungen zur Folkbewegung in der Bundesrepublik Deutschland*, Essen, 1995.

QUÉRÉ, Louis et PHARO, Patrick, *Les Formes de l'action*, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1990.

QUERE Louis, « La structure de l'expérience publique d'un point de vue pragmatiste », in D. Cefai & I. Joseph éd. : *L'héritage du pragmatisme. Conflits d'urbanité et épreuves de civisme*, La Tour d'Aigues : Éd. de l'Aube (« Recherche »), 2002, p. 131-160.

RADTKE, Frank-Olaf, « Lob der Gleich-Gültigkeit : zur Konstruktion des Fremden im Diskurs des Multikulturalismus », *Das Eigene und das Fremde*, 1992, p. 79-96.

RAULET Gérard, « L'exotisme de l'intérieur Tentative d'état des lieux épistémologique », *L'Homme et la société* 3/2003 (n° 149), p. 75-103

ROBIN, Régine, *Berlin Chantiers. Essai sur les passé fragiles*, Paris : Stock, 2001.

ROMMELSPACHER, Birgit, *Anerkennung und Ausgrenzung : Deutschland als multikulturelle Gesellschaft*, Frankfurt/Main; New York, Campus, 2002.

ROUEFF, Olivier, « Politiques d'une "culture nègre". La Revue Nègre (1925) comme événement public », *Anthropologie et sociétés*, vol. 30, n°2, novembre 2006, pp. 65-85.

SABELLI, Fabrizio, « Le rite d'institution : résistance et domination », *Rites de passage aujourd'hui : actes du Colloque de Neuchâtel 1981*, 1982, p. 216-225.

SAHLINS, Marshall David, *Au coeur des sociétés: raison utilitaire et raison culturelle*, Paris,

Gallimard, 1980.

SAHLINS, Marshall, *Des îles dans l'histoire*, Paris, Gallimard : Le Seuil, 1989.

SAHLINS, Marshall David, « Two or three things that I know about culture », *Journal of the Royal Anthropological Institute : incorporating « Man »*, 1999.

SAHLINS, Marshall David, *La découverte du vrai sauvage et autres essais*, Paris, Gallimard, 2007.

SAHLINS, Marshall David et RENAUT, Olivier, *La nature humaine, une illusion occidentale : réflexions sur l'histoire des concepts de hiérarchie et d'égalité, sur la sublimation de l'anarchie en Occident, et essais de comparaison avec d'autres conceptions de la condition humaine*, [Paris], Éd. de l'Éclat, 2009.

SASSEN, Saskia, *Globalization and its discontents : [essays on the new mobility of people and money]*, New York, New Press, 1998.

SCHAEFFER, Jean-Marie, « Plaisir et jugement », in : *L'art sans compas*, Editions du Cerf, 1992, p.25-43.

SCHAEFFER, Jean-Marie, « L'oeuvre d'art et son évaluation » in : *Le beau aujourd'hui*, Editions du Centre Georges Pompidou, 1993.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Adieu à l'esthétique*, Paris, Presses universitaires de France , 2000.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Les Célibataires de l'Art. Pour une esthétique sans mythes*, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 1996.

SCHECHNER, Richard, *Essays on performance theory, 1970-1976*, New York, Drama Book Specialists, 1977.

SCHECHNER, Richard et SCHECHNER, Richard, *Performance theory*, New York, Routledge, 1988.

SCHÜTZ, Alfred et LUCKMANN, Thomas, *Strukturen der Lebenswelt*, Neuwied, H. Luchterhand, 1975.

SCHWARTZ, Vanessa R, *It's so French! : Hollywood, Paris, and the making of cosmopolitan film culture*, Chicago, University of Chicago Press, 2007.

SEARLE, John R, *La construction de la réalité sociale*, Paris, Gallimard, 1998.

SEARLE, John R, « What is an institution », in *Journal of Institutional Economics*, 2005, 1

SEARLE, John R, « Les institutions sont-elles dans la tête ? », *Tracés 17*, Lyon : ENS Edition, 2009

SHRYOCK Andrew, *Off Stage/On Display Intimacy and Ethnography in the Age of Public Culture*. Palo Alto : Stanford University Press, 2004.

SLOTEDIJK Peter, *Le Palais de cristal. Essai sur le capitalisme planétaire*, Paris : Maren Sell éditeurs (traduction : Olivier Mannoni), 2006.

SOYSAL, Levent, *Projects of culture : an ethnographic episode in the life of migrant youth in Berlin*, 1999.

SPERBER, Dan, *La Contagion des idées : théorie naturaliste de la culture*, Paris, Odile Jacob, 1996.

SPERBER, Dan, *Le savoir des anthropologues : trois essais*, Paris, Hermann, 1982.

SPERBER, Dan, *Le structuralisme en anthropologie*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.

SPERBER, Dan, *Le symbolisme en général*, Paris, Hermann, 1974.

STEMMLER (éd.), Susanne, *Multikultur 2.0 : Willkommen im Einwanderungsland Deutschland*, Wallstein, 2011.

STEYERL, Hito, GUTIÉRREZ RODRÍGUEZ, Encarnación et KIEN, Nghi Ha, *Spricht die Subalterne deutsch? : Migration und postkoloniale Kritik*, Münster, Unrast, 2003.

STOBART, Henry, *The new (ethno)musicologies*, Lanham, Md., Scarecrow Press, 2008.

THÉVENOT, Laurent, *L'action au pluriel : sociologie des régimes d'engagement*, Paris, Éditions La Découverte, 2006.

TODOROV, Tzvetan, *Nous et les autres : la réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Seuil, 1989.

TURNER, Victor W, *Dramas, fields, and metaphors; symbolic action in human society*, Ithaca [N.Y., Cornell University Press, 1974.

TURNER, Victor W, *From ritual to theatre : the human seriousness of play*, New York City, Performing Arts Journal Publications, 1982.

TURNER, Victor W, *The ritual process: structure and anti-structure*, Chicago, Aldine Pub. Co., 1969.

TURNER, Victor Witter, *The anthropology of performance*, New York, PAJ Publications, 1987.

URFALINO, Philippe, « L'enquête philosophique de Vincent Descombes - Holisme et individualisme : la clarification d'une querelle », *Esprit.*, vol. / 7, 2005, p. 210.

VEYNE, Paul, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Ed. du Seuil, 1978.

WALLISER, Bernard, *La cumulativité du savoir en sciences sociales en hommage à Jean-Michel Berthelot*, Paris, Éd. de l'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2009.

WELZ, Gisela, *Inszenierungen kultureller Vielfalt : Frankfurt am Main und New York City*, Berlin, Akademie Verlag, 1996.

WERNER, Michael, *Politiques et usages de la langue en Europe*, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 2007, 258p.

WERNER, Michael et ZIMMERMANN, Bénédicte, *De la comparaison à l'histoire croisée*, Paris, Seuil, 2004.

WERNER, Michael et LACKNER Michael, *Der cultural turn in den Humanwissenschaften. Area Studies im Auf- oder Abwind des Kulturalismus*, Bad Homburg, 1999.

WIDMER, Jean et QUÉRÉ, Louis, *Discours et cognition sociale une approche sociologique*, Paris, Éd. des Archives contemporaines, 2009.

WILLNAUER Franz, « Festspiele und Festivals », publication en ligne sur le site du Centre de Documentation sur la Musique (<http://www.miz.org>).

WINKIN, Yves, *Anthropologie de la communication : de la théorie au terrain*, [Paris], De Boeck Université : Seuil, 2001.

YÚDICE, George, *The expediency of culture : uses of culture in the global era*, Durham, Duke University Press, 2003.

RÉSUMÉS

I. Zusammenfassung⁷⁹³

Am 7. Mai 2011 erschien in der TAZ ein Artikel mit dem Titel « Das Ende der Weltmusik (wie wir sie kennen) ». Der Autor Daniel Bax, Spezialist in Integrations- und Einwanderungsfragen, stützte sich darin auf der Autorität der Wissenschaft, um einen « Paradigmenwechsel » anzukündigen:

"Die alte, saubere und sanfte Weltmusik wird attackiert und ersetzt durch neue, unbequemere Sounds", meint der Schweizer Musikwissenschaftler Thomas Burkhalter und prägt dafür das Wort von der "Weltmusik 2.0". Aber passt der Begriff überhaupt noch? Der genaue Migrationshintergrund ist der Musik ja oft nicht mehr anzuhören, sie ist längst das hybride Produkt einer transnationalen Kulturindustrie. Die WDR-Welle Funkhaus Europa, auf dem Gebiet globaler Klänge in Deutschland führend, verzichtet deshalb inzwischen ganz auf das Schlagwort "Weltmusik" und fasst die neue Vielfalt lieber unter dem unverfänglichen Begriff "Global Pop" zusammen.

Etwa um dieselbe Zeit wurde in Deutschland der Begriff „Weltmusik“ von mehreren Seiten für ungültig erklärt und in Festivals oder Institutionen durch andere ersetzt (u.a. „globale Musik“). Darunter befand sich eine Veranstaltung, über die ich seit ihrer Entstehung in 2006 eine Feldforschung geführt habe: der Wettweberb *creole. Preis für Weltmusik aus Deutschland*, der ab 2010 in *creole. Preis für globale Musik aus Deutschland* umbenannt wurde. Doch was hat sich damit geändert? Wovon ist dieses angekündigte « Ende der Weltmusik » das Ende?

Ein Unbehagen in der Weltmusik – nur in Deutschland ?

Ausgangspunkt dieser Arbeit ist ein weit verbreitetes Unbehagen um den Begriff Weltmusik. In der Forschung wird diese Skepsis durch mehrere Vorwürfe untermauert, die auf zwei entgegengesetzte Thesen gründen: entweder werden der an dieser Kategorie haftende idealistische Gedanke an eine Universalprache Musik⁷⁹⁴ und die nun als unzeitgemäß erscheinenden esoterischen New-Age-Träumereien angeprangert. Oder die Weltmusik wird

⁷⁹³ Conformément à la Convention de co-tutelle entre l'Université Humboldt et l'EHESS.

⁷⁹⁴ S. z.B. LENZ, Susanne et NRW KULTURSEKRETARIAT, *Weltmusik - ein Missverständnis? Dokumentation des Symposions vom 13. Mai 2006 PACT Zollverein, Essen*, Essen, Klartext-Verl., 2007.

umgekehrt als Symptom einer kulturalistischen Tendenz kritisiert⁷⁹⁵, die zur Konstruktion – bzw. zur « Erfindung » – von Kulturen und Traditionen beiträgt. Auch in der Musikszene besteht ein allgemeiner Zweifel über die Taugbarkeit des Begriffs : sowohl bei den führenden Stimmen der Musikkritik⁷⁹⁶ als auch bei Veranstaltern erscheint heute die Idee eines „Endes der Weltmusik“ plausibel und sogar notwendig hinsichtlich der heutigen Entwicklung einer „globalen“ Welt, in der die Grenzen zwischen Nationen und zwischen Zentren und Peripherien verwischen sollen. Auch bei einigen ehemaligen Pionieren dieser Kategorie in Deutschland finden sich einige wie z.B. die Dissidenten (eine Musikergruppe, die in den Neunziger unter dieser Etiketete Millionen von CDs verkauft haben) heute diesen Begriff für « lächerlich » erklären⁷⁹⁷ und dieses Musikgenre als eine marginale « Nische » beschreiben, die sich nun auf die weite Welt der (Pop)Musik öffnen sollte.

Eine Ethnologin aus Frankreich, die in Deutschland eine Feldforschung über Weltmusikfestivals führt, muss also mit einem gewichtigen Unterschied rechnen, was die Legitimität dieser Kategorie betrifft. Wie mir ziemlich oft während meiner Forschungen vorgehalten: „Ach, den ‘*musiques du monde*’ in Frankreich geht es ja viel besser! Sie werden gefördert! Die Presse interessiert sich dafür!“ Und tatsächlich wird dieses Label von dem französischen Ministère des Affaires Etrangères, den französischen Kulturinstituten im Ausland und von bestimmten Zeitungen (Libération, Le Monde, Télérama) als ein Markenzeichen des multikulturellen Lands Frankreich geschätzt und gefördert, während die *musiques traditionnelles* (vor allem) aus den Regionen Frankreich und aus dem Rest der Welt seit den 80er Jahren am Ministère de la Culture und in den Konservatorien vertreten sind. So nähren diese Kategorien auch nach wie vor allerlei optimistische Bekenntnisse zu einer pluralistischen, politisch links engagierten Weltsicht. Dabei gab es und gibt es in Frankreich auch immer noch sehr viele Kritiker, die sich vor allem auf das englische Label *world music* fokussiert haben. Dadurch wurden die „*musiques du monde*“, das französische Gegenstück im Plural desto mehr gefördert haben, so dass die Rede von einem „Ende der *musiques du monde*“, wenn auch hier und da aufgetaucht⁷⁹⁸, sich dort weniger als in Deutschland verbreitet hat.

⁷⁹⁵ WELZ, Gisela, *Inszenierungen kultureller Vielfalt : Frankfurt am Main und New York City*, Berlin, Akademie Verlag, 1996; ERLMANN Veit, « Ideologie der Differenz: Zur Ästhetik der World Music » in: *PopScriptum 3 - World Music*, Forschungszentrum Populäre Musik der Humboldt-Universität zu Berlin, 1995.

⁷⁹⁶ S. u.a die Artikel « Das Gegenteil von Weltmusik » von Klaus Walter (TAZ, 8. März 2012), « Die Superhybriden der fünften Welt » von Uh-Young Kim (TAZ, 9. Juni 2011) oder noch « Globalista ! » von Daniel Bax (*Die Zeit*, 31. Oktober 2008).

⁷⁹⁷ Zitiert nach dem Vortrag von Bernhard Hanneken, « Weltmusik, ein lächerliches Musikgenre ? » anlässlich des ersten creole-Branchentreffs (c/bra, Mai 2011, Werkstatt der Kulturen Berlin).

⁷⁹⁸ Unter anderem in der elitären Kulturzeitschrift *Mouvement* unter der Feder von Frédéric Deval (2008/48).

Immerhin: über diese differenzierte Legitimität des Labels hinaus gibt es in Deutschland genauso wie in Frankreich eine dichte Welt von Institutionen, Festivals, Akteuren, Objekten, Publikationen usw., die zur Erhaltung und permanenten Neuerfindung von Musiksorten aus der ganzen Welt unter diversen, mehr oder weniger konsensfähigen Etiketten beitragen – *world music*, *global pop*, traditionelle Musik, folk, Volksmusik, *roots music*, usw. – und bei dem Publikum sowie bei den öffentlichen Institutionen eine immer grössere Aufmerksamkeit erlangen. Daher muss sich eine Feldforschung, die die Beschreibung von dieser Welt anstrebt, auch mit einer Kernfrage aus der philosophischen Ontologie beschäftigen: nämlich der Frage nach der Beziehung zwischen Allgemeinbegriffen (den ‚Universalien‘) und der Realität: Bedeutet das „Ende der Weltmusik“ bloß das Ende eines Labels oder das Ende einer Welt – und wenn dann, welche Welt? Außerdem muss sie sich auch mit einer epistemologischen Frage auseinandersetzen, die heute Anlass zu vielen Streitigkeiten innerhalb von der Anthropologie und darüber hinaus in den Kulturwissenschaften sowie in den französischen *sciences sociales* gibt: kann man heute immer noch von „Kulturen“ reden – da (wie argumentiert wird) die Welt „global“ vernetzt, „hybrid“, „creole“ geworden ist?

Die *creole* Wettbewerbe – wie eine Welt von Musik gebaut wird

Zwischen September 2006 und September 2009 habe ich eine Feldforschung über eine Festivalreihe geführt, die von einem Netzwerk von Veranstaltern aus ganz Deutschland unter dem Titel *creole. Preis für Weltmusik aus Deutschland* in 2006 initiiert wurde und seitdem im zweijährigen Turnus Anlass zu acht regionalen Vorentscheiden und einem Bundeswettbewerb geben. In der ersten Runde (2006/2007) bewarben sich knapp 500 Bands, davon spielten etwa 110 in öffentlichen Festivals und drei erhielten am Ende den Preis *creole*. Bei dieser Feldforschung konnte ich unter anderem erfahren, dass die Zweifel an dem Begriff Weltmusik keineswegs nur bei externen Verächtern dieses Genres, sondern auch bei den Akteuren dieser Szene weit verbreitet sind. Wie mir etwa von Birgit Ellinghaus, Leiterin einer Weltmusikagentur in Köln (alba Kultur) vom Anfang an gesagt wurde:

Wir wissen ja, dass der Begriff nicht funktioniert. Desto mehr sollen wir uns fragen, warum eine Gesellschaft Kunst und Künstler braucht. (*Interview am 17. Januar 2007*)

Trotz dieses weit verbreiteten Zweifels erweckt heute der Begriff Weltmusik Assoziationen an bestimmte Institutionen, Agenturen, Festivals, Künstler, Produktionen, die kein eindeutiges Bild von diesem Genre liefern sondern vielfältige, mit einander konkurrierende Versionen von der Weltmusik anbieten: je nach dem man sie als „traditionelle Musik aus der Welt“ oder als „global pop“ auffasst, als „Volksmusik“ (aus Deutschland und anderswo) oder als Musik aus fernen, exotischen Ländern, als „Repertoire-Musik“ oder als unerhörte Kombination, als Ausdruck von bestimmten Kulturen oder als Produkt der Mischung. Da jede dieser Umschreibungen in bestimmten Kontexten tatsächlich benutzt wird, kann man nicht von dem Postulat eines klar definierten Bereichs ausgehen. Der Begriff Weltmusik und die konkurrierenden Bezeichnungen funktionieren eben aufgrund dieser Verschwommenheit und der damit verbundenen Werte und Ideale, wie Denis Laborde auch für die *world music* im französischen Kontext beobachtet:

Soll man zum Beispiel in der *world music* musikethnologische Aufnahmen oder die westlichen traditionellen Musikformen miteinschließen? Müssen umgekehrt klare Grenzen gezogen werden und etwa der Einsatz einer akustischen Technologie als Definitionskriterium fungieren – so würden zur *world music* nur die Produkte einer Hochtechnologie gehören, die Musiken aus der ganzen Welt mit einem Synthesizer in Pariser oder Londoner Studios wieder aufnehmen und von diesen mit einem Label versehen werden?

Die Taxonomie ist schwierig, unsicher doch jeder kommt damit gut aus. Da ein konsensfähiger Definitionsrahmen ausbleibt, funktioniert der Begriff eher als implizite Referenz und funktioniert auch gut so. Das Syntagma und die Reihe von sinnverwandten Begriffen scheinen in der Tat eine unumgängliche operative Beschaffenheit aufzuweisen. Jeder sieht, was gemeint wird, wenn es um *world music* geht. (LABORDE Denis, *Les musiques à l'école*, Paris, B. Lacoste, 1998, S. 47-48)

Daraus basiert der methodologische Ansatz, dem ich in dieser Arbeit gefolgt bin: einer Fall-Studie⁷⁹⁹, bei der ich ausgehend von der Beobachtung von bestimmten Ereignissen untersuche, wie die Welt der Weltmusik funktioniert, auf welchen Strukturen sie aufbaut und inwiefern sie offen für Änderungen ist⁸⁰⁰. Dafür reichen die theoretische Kritik an dem Label und die Entlarvung von Diskursen, so wie sie üblicherweise in der Sekundärliteratur über

⁷⁹⁹ PASSERON, Jean-Claude, REVEL, Jacques et THOMAS, Yan, *Penser par cas*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005.

⁸⁰⁰ Über die Beziehung zwischen Strukturen und Ereignissen stütze ich mich unter anderem auf Marshall Sahlins (*Islands of History*, fr. übersetzt : *Des îles dans l'histoire*, Paris, Gallimard : Le Seuil, 1989) und Reinhart Koselleck (*Vergangene Zukunft*, Frankfurt a.M. : Suhrkamp, 1979).

Weltmusik betrieben werden, nicht aus, sondern es bedarf der Einarbeitung in die konkreten Prozesse einer „öffentlichen Erfahrung“⁸⁰¹.

Die creole-Wettbewerbe sind weder die grösste noch die berühmteste Veranstaltung im Bereich der Weltmusik in und aus Deutschland. Sie ist noch lange nicht so bekannt wie die Womex, eine internationale Messe, die jährlich von der Berliner Agentur Piranha in wechselnden Städten Europas veranstaltet wird und sie spricht ein bei weitem geringeres Publikum als das TFF Rudolstadt an, ein Festival für Folk und Weltmusik, das in jedem ersten Juliwochenende eine kleine Provinzstadt in Thüringen mit mehreren Tausenden von Musikfans und Tänzern erfüllt. Dieser Fall ist aber insofern aufschlussreich, als er auf einer Kombination von mehreren Handlungsfeldern und Institutionen aufbaut: Involviert werden Instanzen der Interkultur und der Soziokultur, Vertreter des Musikmarkts, der internationalen Kulturpolitik (Unesco, Europäische Union) und der Wissenschaft (Hochschule für Musik in Köln und Hannover, Universität Hamburg), Musikakteure aus dem Pop-Bereich sowie aus dem klassischen Musikbetrieb. So können von diesem Fall aus zugleich auch vielseitige Aspekte des heutigen Deutschlands beleuchtet werden: als „Einwanderungsland“, das zwischen einem Mischungsideal und der Sorge um kulturelle Vielfalt hin und her gerissen ist, als „Musikland“, das für den Reichtum seines klassischen Kulturrebes weltberühmt ist, nun aber auch populäre, zeitgemässe Beispiele einer Musik „made in Germany“ im Ausland fördern will und als politisches System, dessen Akteure die Forderungen der föderalen und der jeweiligen lokalen Institutionen mit europäischen, bzw. weltweiten Handlungsräumen in Übereinstimmung zu bringen versuchen. So entstehen bei den Veranstaltern und Teilnehmern der creole-Wettbewerbe Debatten und Kontroversen, die über die vermeintliche Nische Weltmusik hinaus die „Bedingungen des Zusammenlebens“ (Louis Quéré) sowie die Funktion von Musik und Kunst in einer Gesellschaft hinterfragen. Die Offenheit auf die vielseitigen Dimensionen und Aspekte der Weltmusik, die ich in dieser Arbeit anstrebe, hat aber eine Verkleinerung des Fokusses zur Folge: Denn nur anhand der Beobachtung von einzelnen Situationen lässt sich die innerliche Komplexität und Dichte einer sozialen Begebenheit erfassen⁸⁰².

⁸⁰¹ Im Sinne von den Pragmatisten wie John Dewey. Der Begriff der öffentlichen Erfahrung wurde neulich von Louis Quéré und Daniel Cefaï weiterentwickelt. S. u.a. D. Cefaï & C. Terzi (dir.), *L'expérience des problèmes publics*, Paris, Éditions de l'EHESS (« Raisons Pratiques », 22).

⁸⁰² S. u.a. FORNEL, Michel de et QUÉRÉ, Louis, *La logique des situations : nouveaux regards sur l'écologie des activités sociales*, Paris, Editions de l'EHESS, 1999 ; und die Schriften von Erving Goffman (fr. übersetzt : *Les Cadres de l'expérience*, Paris, Les Editions de Minuit, 1991).

Der ethnographische Prozess

Die Gliederung dieser Arbeit entspricht dem Prozess der Forschung. In einer ersten Phase, die bis zum dritten Kapitel reicht, kommt die allmähliche Einarbeitung der Beobachterin in die creole-Wettbewerbe in den Vordergrund: Ich erzähle, wie ich nach und nach mit den Handlungsrahmen, Spielregeln und involvierten Akteuren dieser Veranstaltung vertraut geworden bin. Das erste Kapitel beschreibt das erste Festival, das ich beobachtet habe (Creole Berlin und Brandenburg 2006) und stellt folgende Frage: was beobachten wir, wenn wir ein „Festival“ beobachten? Wie kann man *dieses* einzige Festival und das allgemeine Bild von „dem Festival“ (das wir als Forscher und als Zuschauer im Kopf haben) vereinbaren? Im zweiten Kapitel wird die Fokale vergrößert, um eine ganze Wettbewerbsrunde zu erfassen und somit die territoriale Struktur zu beleuchten, auf der die creole-Veranstaltung aufbaut. Ich schildere die aufeinander folgenden regionalen Vorentscheide und das Finale, die jeweils in verschiedenen Orten (Dortmund, Berlin, Hannover, Leipzig, Stuttgart, Nürnberg, Marburg) und Räumlichkeiten verankert sind. Allmählich ändert sich aber die Beobachtungsweise: Nach und nach fokussiere ich mich immer mehr auf die lokalen Spezifitäten, werde dagegen mit den allgemein gültigen Handlungsrahmen so vertraut, dass sie nun als selbstverständlich erscheinen und in meinen Feldnotizen nicht mehr erwähnt werden. Das dritte Kapitel beginnt am Ende dieser ersten Runde, als ich an einem Auswertungstreffen der Organisatoren teilnehme und somit einen Einblick in die internen Organisationsprozessen gewinne. arbeitet der Trägerkreis Creole und wie wurden seine interne Struktur und die Organisationsstandards der Wettbewerbe definiert?

Dieser ersten Erzählungsphase folgt zuerst ein Interludium: Das vierte Kapitel bietet einen Rückblick auf die vielfältigen Aspekte der Kontroverse um den Begriff Weltmusik an, bei der wir auch solchen polaren Gegensätzen begegnen, die über die Weltmusik hinaus eine uns vertraute Weltsicht ausmachen: eigen/fremd, Tradition/Moderne, E-Musik/U-Musik, Esoterik/Wissenschaft. Danach folgt eine zweite Erzählphase, in der nicht mehr die subjektive Erfahrung der Ethnologin, sondern die kollektive Fabrik von einem Festival im Vordergrund stehen: So wird im 5. Kapitel zuerst beleuchtet, welche Akteure und Strukturen in der Anwerbungsphase an der Erforschung der jeweiligen lokalen „Szene“ teilnehmen und auf welchen Rahmen, Konventionen und Ideen die Begegnung zwischen der Welt der Festivalveranstalter und der Welt der Musiker gründet. Wenn sich dabei die Grenzen der Kategorie „Weltmusik“ als sehr offen erweisen, so zeigen die beiden nächsten Kapitel andererseits, wie diese Kategorie in einen politischen Diskurs eingebunden wird und wie sie

bei den Bewertungsprozessen auch als Ausgrenzungskriterium fungieren kann. Das 6. Kapitel zeigt am Beispiel des Lands Rheinland-Westfalen, wie der Begriff der kulturellen Vielfalt heute zu einem konsensfähigen Motiv des politischen Diskurs geworden ist aber auch wie dieses gemeinsame Motto unterschiedliche Interpretationen, Kontroversen und Missverständnisse hervorruft. Ich beschreibe hier unter anderem eine Debatte, die auf eine Konferenz des Prof. Claus Leggewie anlässlich des Kongresses „Diversity unites“ folgte: Sollen die kulturelle Praxen der sog. „Migranten“ mit anderen Kriterien als die Produktionen der weltberühmten Helden der europäischen Kunst beurteilt werden? Soll man die politisch etablierte Unterscheidung zwischen Kultur und der Interkultur als ein Spiegel von zwei unterschiedlichen, unvergleichbaren Wertidealen auffassen oder kann man alle künstlerischen Leistungen anhand von einem gemeinsamen, universellen Credo messen? Im 7. Kapitel wird das Ideal eines universellen ästhetischen Urteils auf die Probe gestellt und freilich grundlegend relativiert: Ich beschreibe hier die Beratungsprozesse der Jurys und die vielfältigen Kriterien, die –wie von Birgit Ellinghaus oben angeführt – nie rein ästhetisch sind sondern immer auch wechselnde Überlegungen darüber mit einbeziehen, was eine Gesellschaft braucht, auf welchen Werten sie aufbaut und wie sie sich in ihrer Beziehung zu anderen Gesellschaften auffasst. Doch diese Vielfältigkeit der Kriterien, die hinsichtlich der Wettbewerbssituation beim ersten Anblick als anormal erscheint, ist in der Welt der Weltmusik eher üblich, ja sie bildet sogar eine gemeinsame Erwartung unter den Festivalzuschauern. Damit kommen wir zum letzten Kapitel, das einen Einblick in das Gesamtkunstwerk schafft: die Zeit des Festivals, während der alle Veranstalter, Techniker, Journalisten, Zuschauer um die Helden der „Weltmusik aus Deutschland“ versammelt werden. Wir befinden uns in Dortmund, am 17. Mai 2007: die Finalisten des ersten Bundeswettbewerbs treten während drei Konzertabenden auf, am Ende werden drei Gruppen ausgezeichnet: Ahoar, Äl Jawala, Ulman gewinnen den Preis *creole*. Am nächsten Abend findet eine feierliche Abschlusszeremonie mit allen Teilnehmern und den Pionieren der Weltmusik in Deutschland, den Dissidenten, statt. Ich beachte hier die diskursiven und technologischen Rahmen der musikalischen Erfahrung, den Aufbau eines Handlungsfadens, das Know-How der Musiker, die Kommentare und Debatten der Zuschauer, Veranstalter und Kommentatoren. Um schliesslich zu einer Ontologiefrage zu kommen, die im Abschlussteil dieser Dissertation thematisiert wird: wovon reden wir, wenn wir von dem „Geist“ eines Festivals reden? Hier fasse ich die epistemologischen Grundlagen einer anthropologischen Perspektive auf die Weltmusik als kulturelle Frage zusammen, die nicht so sehr auf die Entdeckung von einer deutschen Spezifität zielt sondern ausgehend von einem bestimmten

Bereich des menschlichen Handelns Einblicke in mehrere Aspekte dieser Gesellschaft bietet und somit die Beziehungen zwischen den Bereichen der Kunst, der Politik, der Wirtschaft und der Wissenschaft beleuchtet.

Résumés de thèse (français, anglais, allemand)

Ce travail vise à rendre compte des relations entre création musicale, politiques de la diversité et mondialisation dans l'Allemagne d'aujourd'hui en partant d'un cas : *creole*, un cycle de compétitions organisé selon un principe fédéral, qui donne lieu à des festivals dans différentes villes et débouche tous les deux ans sur un prix récompensant trois ensembles de « musiques du monde d'Allemagne ». Selon les textes des programmes, cette manifestation est censée illustrer la créolisation du monde et les connexions émergeant entre différentes cultures et genres musicaux présents en Allemagne. Lorsque l'on se penche sur le processus d'émergence de ce projet et les dynamiques de mobilisation des participants, il s'avère cependant que le spectre des attentes est plus complexe et que ces événements, plutôt qu'illustrer une réalité univoque, fabriquent en des versions plurielles tout un monde de musiques d'Allemagne.

L'étude de ce cas n'est pas une fin en soi mais un moyen pour appréhender divers aspects de l'Allemagne contemporaine. Les débats qui ont cours dans l'intimité du secteur des « musiques du monde » manifestent plus largement des tensions traversant la société allemande d'aujourd'hui : en tant que terre d'immigration partagée entre l'idéalisation du métissage et la mise en avant de cultures distinctes, en tant que « pays de musique » connu pour la richesse de son patrimoine savant et en même temps désireux de promouvoir des artistes « populaires » ou « modernes », en tant que système politique fédéral devant composer avec les diverses instances locales et les cadres mondialisés du marché et de la politique culturelle. Autant l'arrière-plan considéré dans ce travail est large, autant l'attention portée aux situations d'interaction se veut précise : pour rendre compte du processus de fabrication des festivals et des environnements différenciés dans lesquels ils s'inscrivent, des logiques de sélection et des dynamiques de délibérations des jurys, des cadres organisant chaque épreuve ainsi que des débats qui surgissent parmi les spectateurs sur « l'esprit » des festivals *creole*.

This work aims to show the relations between musical creation, identity politics and globalization in Germany today taken from one case: the creole competitions, a cycle of festivals leading every two years to a prize for “world music from Germany” (since 2010 “Global Music”). According to its accompanying text, this festival is intended to illustrate the “creolization” of music in Germany. When one investigates the genesis of the project and the mobilization of candidates, partners and experts, it turns out that the expectations are more complex and that these events, rather than illustrating an established reality, create plural versions of a “world music from Germany”.

The crux of this work is to explain the tensions between the values which have currency within the intimacy of this professional sector (“die Nische Weltmusik”) and the public perception of the genre, tarnished with suspicion and controversy. This world of music cuts across questions that mark more generally German society today : as an “country of immigrants” (Einwanderungsland) torn between the idealization of cross-fertilization and the fear of diversity, as a “music country” (Musikland) known for the richness of its intellectual heritage, but desirous to promote examples of contemporary music and as a political system divided between local structures and globalized frameworks which define public culture. Just as the background of this work is large, so too the attention given to specific situations has to be precise : to show the organizing frameworks of the contests, the various criteria taken into account by the juries in their deliberations and the debates which emerge among the spectators on the “spirit” of this manifestation.

Diese Arbeit untersucht das Beziehungsgeflecht zwischen kreativen Prozessen, Identitätspolitik und Globalisierung im heutigen Deutschland, und zwar anhand eines bestimmten Falls: *creole*, ein Bundesmusikwettbewerb, der am Ende eines Zyklus von regionalen Festivals in Deutschland alle zwei Jahre drei musikalische Ensembles mit dem *creole. Preis für Weltmusik aus Deutschland* (seit 2010: *globale Musik aus Deutschland*) auszeichnet. Laut Programmtext soll diese Veranstaltung die allgemeine Kreolisierung der Welt und die Vernetzungen zwischen unterschiedlichen, in Deutschland präsenten Kulturen und musikalischen Gattungen widerspiegeln. Bei einer genaueren Untersuchung des Entstehungsprozesses und der Durchführung dieser Veranstaltungsreihe sowie der Beweggründe der verschiedenen Teilnehmer zeigt sich jedoch, dass Erwartungshorizont, Intention und Rezeption dieser Veranstaltung vielschichtiger sind. Statt eine klar gewichtete Realität wiederzugeben, produzieren diese Festivals in jeweils unterschiedlichen Versionen eher eine « Weltmusik aus Deutschland », deren Konturen und Inhalte die bestehenden musikalischen Kategorien und Erfahrungsmuster in Frage stellen.

Die Untersuchung dieses Falls ist kein Selbstzweck, sondern ein Mittel, um durch wechselnde Perspektive und verschiedene methodische Werkzeuge einen Einblick in unterschiedliche Aspekte der deutschen Gesellschaft zu gewinnen. Die im Rahmen der *creole*-Wettweberbe geführten Debatten sind nicht auf den Rahmen einer « Weltmusiknische » begrenzt, sondern zeugen darüber hinaus von strukturellen Spannungen, die das heutige Deutschland kennzeichnen : als « Einwanderungsland », das zwischen der Idealisierung von Mischformen und der Akzentuierung von jeweils unterschiedlichen Kulturen hin und hergerissen ist, als Musikland, das für sein reiches klassisches Erbe bekannt ist, aber auch Beispiele von moderner oder populärer Musik nach innen sowie nach außen fördern will oder noch als föderalistische Struktur, die mit den lokal/regionalen Instanzen und mit den internationalen Rahmungen von Kulturpolitik umgehen muss. So breit der Hintergrund ist, so genau muss der Blick auf konkrete Interaktionsprozesse sein : um im Sinne einer « dichten Beschreibung » den Entstehungs- und Durchführungsprozess der Festivals in ihren jeweiligen Kontexten zu analysieren, um die aufeinander folgenden Auswahletappen von der Ausschreibung bis hin zu den ritualisierten Preisverleihungen zu verfolgen und um die Erfolgsbedingungen dieser Events sowie die Diskussionen unter Zuschauern um Sinn und Zweck der Veranstaltung bearbeiten zu können.