

---

## Plus cela change, plus c'est la même chose ?

L'identité d'un festival dans le temps

**Talia Bachir-Loopuyt**

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2168>

ISSN : 2235-7688

### Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

### Édition imprimée

Date de publication : 15 novembre 2014

Pagination : 101-115

ISBN : 978-2-88474-355-6

ISSN : 1662-372X

### Référence électronique

Talia Bachir-Loopuyt, « Plus cela change, plus c'est la même chose ? », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 27 | 2014, mis en ligne le 14 novembre 2016, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2168>

---

# Plus cela change, plus c'est la même chose ?

## L'identité d'un festival dans le temps

TALIA BACHIR-LOOPUYT

Berlin, septembre 2009. Dans la grande halle du *Huxley's Neue Welt* a lieu pendant quatre soirées un festival au fonctionnement particulier : la finale du prix *creole*, au cours de laquelle quinze ensembles de musique sélectionnés à travers toute l'Allemagne se présentent, pendant vingt minutes chacun, devant un public de quelques centaines de spectateurs et un jury de cinq experts chargés d'élire les trois meilleurs ensembles de « musique(s) du monde d'Allemagne<sup>1</sup> ». Il y a trois ans que j'enquête sur cette compétition itinérante qui a donné lieu, depuis sa création en 2006, à une quinzaine de festivals dans différentes villes d'Allemagne. L'Atelier des Cultures de Berlin, un centre socioculturel situé dans l'arrondissement de Kreuzberg, a pris en charge l'organisation de cette seconde finale.

Parmi les spectateurs, une équipe de jeunes chercheurs réunis par un programme de formation et de recherche franco-allemand<sup>2</sup> observe l'événement. Au premier jour de l'enquête, un sentiment d'étrangeté domine. La plupart sont déroutés par l'affichage d'un chronomètre au moment des concerts. « On ne sait plus s'il faut regarder les musiciens ou le chronomètre ! », s'exclame une ethnomusicologue spécialiste de Madagascar habituée à des contextes de performance plus « détendus ». Ceux qui sont habitués aux concerts de musique savante sont gênés par les animations visuelles et le bruit du bar. Ceux qui sont familiers d'autres festivals organisés en France trouvent incroyable le degré de

<sup>1</sup> Selon l'intitulé complet de la compétition : *creole, Preis für Weltmusik aus Deutschland* devenu en 2010 *creole, Preis für globale Musik aus Deutschland*. En allemand comme en anglais, le terme « musique » ne se met pas au pluriel.

<sup>2</sup> Programme de formation et de recherche du CIERA initié par Denis Laborde (CNRS/EHESS Paris) et Raimund Vogels (HMT Hanovre), qui s'est fixé pour but l'observation de deux festivals de musiques du monde : *creole* (différentes villes d'Allemagne) et *Villes des Musiques du monde* (différentes villes du département de Seine-Saint-Denis).

planification atteint par les organisateurs allemands : «Aucun retard, aucun accident technique, on ne verra jamais cela à Aubervilliers!». D'autres, encore, sont surpris par la présence de groupes qui ne correspondent pas à l'idée qu'ils se font des musiques du monde : la «pop mélodieuse» de Fjarill, le «hard rock oriental» de Safkan, le «hip-hop-house-funk» de Feindrehstar en font-ils partie ? Quant au professeur Raimund Vogels, qui s'est impliqué dans l'organisation de *creole* en Basse-Saxe depuis 2006, il se demande si cette manifestation est restée fidèle à ses ambitions originelles : est-ce toujours «*creole*» ? Ce sentiment d'étrangeté tend cependant à se résorber à mesure que chacun s'acclimate au dispositif réglé de la compétition, faisant dire dès le second jour à Lucia Campos, une ethnologue formée au Brésil et en France : «Hier, tout me paraissait étrange. Aujourd'hui, c'est déjà familier.»

En découvrant ou redécouvrant cette manifestation, chacun(e) l'apprécie de manière variable selon sa posture d'observation et son parcours, selon la grille de lecture qu'il a choisie ou qui s'impose à lui, en fonction également des goûts musicaux personnels qui influencent sa manière d'appréhender cette réalité. Et cependant, pour reprendre une expression de Paul Veyne, la manifestation *creole* n'existe pas seulement comme un «géométral» constitué de la multiplicité des points de vue que les individus prennent sur lui (Veyne 1996); elle n'existe pas non plus isolément comme un grain de sable parmi d'autres, mais est objectivement liée à d'autres manifestations similaires (festivals, compétitions, prix), associée à de nombreux partenaires (centres socioculturels, agences, associations, instituts universitaires, radios, journaux, sponsors, Unesco) et intégrée à autant de contextes en vertu de ses dimensions à la fois esthétiques, politiques, économiques et sociales. *Creole* n'existerait pas sans un substrat d'institutions et de croyances articulées au sein d'un espace de civilisation germanique<sup>3</sup>.

Dans cet article, je me centrerai plus spécifiquement sur la question de l'inscription de cette manifestation dans un temps partagé, en réactivant au passage certains aspects d'un débat plus ancien portant sur la distinction entre connaissance historique et connaissance anthropologique. Quel peut être l'apport d'une enquête ethnographique pour appréhender le problème de l'identité d'un festival dans le temps<sup>4</sup> ? On verra tout d'abord l'historien et l'anthropologue travailler de concert à une archéologie du festival faisant émerger des questionnements communs : où placer l'origine de cette manifestation ? Quel crédit accorder aux récits officiels de son émergence ? Je prendrai ensuite les lunettes de l'ethnographe pour décrire la «phase de rodage» qu'a été le premier cycle

<sup>3</sup> Précisons ici que le projet de faire de la *world music* une question culturelle (Laborde 1998) ne revient pas à se centrer exclusivement sur des spécificités locales (ce qui serait propre à la France, à l'Allemagne ou au Mali) mais à prendre en compte

l'arrière-plan de chaque événement, dont certains aspects lui sont spécifiques et d'autres non.

<sup>4</sup> Questionnement inspiré par un essai de Gérard Lenclud sur «le problème de l'identité des cultures dans le temps» (Lenclud 2009).

de *creole* et les débats qui ont surgi parmi les organisateurs. Cette deuxième partie nous plongera dans l'intimité d'un collectif de militants devant affronter un constant paradoxe: que faut-il changer dans cette manifestation pour qu'elle puisse continuer à exister? Dans la troisième et dernière partie, je porterai mon attention aux moments des concerts. En fonction de quels référents les spectateurs apprécient-ils chaque session du festival? Quand estiment-ils que la manifestation reflète ou, au contraire, trahit «l'esprit» du projet initial? Quelles conclusions en tirer pour une analyse anthropologique d'un festival?

### **Archéologie d'un festival – quand débute creole ?**

Puisqu'il arrive dans «un petit monde qui ne l'a pas attendu pour vivre» (Lenclud 2013: 39), l'ethnographe doit, pour en rendre compte et donner sens aux actions qui s'y déroulent, combiner des «événements observés directement» et «des événements ayant pris place en d'autres temps ou lieux» (*ibid.*). Selon Gérard Lenclud, la «nature même de la texture événementielle» fait qu'«un événement a, d'une certaine façon, toujours déjà débuté» (*ibid.*: 38). Pour dater l'émergence de la compétition *creole*, on peut retenir sa première édition, qui eut lieu entre septembre 2006 et mai 2007, sous la forme de sessions régionales organisées dans sept villes d'Allemagne, puis d'une finale tenue à Dortmund. Mais la datation se complique en approfondissant l'enquête: d'une part parce que la manifestation appelée *creole* est née sur la base d'autres plus anciennes; d'autre part parce que chaque session de la nouvelle compétition a mobilisé en amont divers acteurs aux parcours et aux référents variables.

Parmi les précédents, il y a entre autres la compétition *Musica Vitale*, qui fut lancée dès 1995 par l'Atelier des Cultures de Berlin en partenariat avec l'association brandebourgeoise *Al Globe* et la station *Radio Multikulti*. Elle fonctionnait sur la base d'un appel à candidatures ouvert aux musiciens résidant à Berlin ou dans le Brandebourg et donnait lieu chaque année (de 1995 à 1998), puis tous les deux ans (après 1998), à un festival tenu dans la salle de l'Atelier des Cultures (Berlin) pendant l'automne. Les performances étaient évaluées par un jury d'experts internationaux (journalistes, producteurs, universitaires, musiciens). Chérif Khaznadar (alors directeur de la Maison des Cultures du Monde à Paris) et l'ethnomusicologue Habib Touma en ont été plusieurs fois membres, le premier continuant à venir après le décès du second pour décerner un prix en sa mémoire, le prix «Habib Touma»:

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 partageant cette même pratique. Par

exemple, il y avait un groupe de jeunes Coréens et d'enfants allemands issus de ménages mixtes ou allemands qui travaillaient sur des tambours de Samul Nori<sup>5</sup> (entretien avec Chérif Khaznadar réalisé à Paris le 16 novembre 2006).

Au moment où commence mon enquête, lors de la toute première session de *creole* à Berlin en octobre 2006, la référence à cet « ancêtre » est omniprésente : dans l'intitulé figurant sur l'avis de concours (« *Musica Vitale/creole 2006* : le nom a changé, le principe reste le même<sup>6</sup> »), dans les programmes, les annonces ainsi que les discussions des participants. Dans les autres villes où se déroule pour la première fois *creole*<sup>7</sup>, les musiciens et spectateurs ne connaissent habituellement pas ce précédent, mais les organisateurs locaux se chargent d'en faire mention. En effet, la plupart d'entre eux ont participé à un jury de *Musica Vitale* et cette expérience est une des principales raisons qui les a motivés à s'investir dans l'organisation d'une compétition fédérale. Voici par exemple comment Birgit Ellinghaus (agence *alba Kultur*) présente *creole* dans le programme de la session rhénane :

Chers spectateurs du festival *creole NRW*, chers amateurs de sonorités du monde, j'ai eu le plaisir de vivre les concerts de la 6<sup>e</sup> compétition berlino-brandebourgeoise de *Musica Vitale* [...]. Le potentiel d'innovation musicale et le nombre de groupes de musiques du monde pouvant concourir à un niveau suprarégional était impressionnant !

Il devait bien y avoir aussi, en Rhénanie-Westphalie, davantage de formations de musiques du monde 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, devaient forcément surgir des connexions passionnantes entre les styles musicaux 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 ! » (Birgit Ellinghaus dans le programme du festival *creole Rhénanie-Westphalie 2006*).

<sup>5</sup> Le *samul nori* (littéralement « jeux des quatre objets ») est un genre de percussions de Corée qui accompagne des performances d'acrobates, de danses et des rituels de célébration des récoltes.

<sup>6</sup> Document Pdf publié en juin 2006 sur le site internet de l'Atelier des Cultures de Berlin (Source : [www.werkstatt-der-kulturen.de](http://www.werkstatt-der-kulturen.de)).

<sup>7</sup> En 2006/2007 : à Dortmund, Hanovre, Leipzig, Nuremberg, Stuttgart, Marbourg, puis de nouveau à Dortmund pour la finale fédérale en mai 2007.



Fig. 1. Programmes de Musica Vitale (1995-2004).

Tels sont les motifs récurrents dans le discours des organisateurs de la première compétition *creole* : d'une part, la référence à un précédent dont ils ont pu apprécier directement la qualité et l'efficacité (ce dispositif a fait ses preuves puisqu'il a permis entre autres l'émergence de nouveaux talents et la formation d'un réseau). D'autre part, l'évocation d'un imaginaire d'exploration, ordinaire dans le cadre d'un festival de musiques du monde mais qui a ici ceci de particulier qu'il s'applique à un territoire local : les « musiques du monde d'Allemagne » (et plus précisément, des différents *Länder*), présentées comme un monde à la fois « inconnu » et proche, une scène « nouvelle » et riche en « trésors » insoupçonnés.

Au-delà de ce récit, que l'on retrouve d'une session à l'autre, l'héritage de *Musica Vitale* est plus marqué à Berlin du fait de la continuité des lieux et des participants. En effet, dans la capitale, quatre-cinquième des candidats ont déjà participé au moins à une édition de *Musica Vitale*. Les jurés et spectateurs connaissent eux aussi, dans leur majorité, cette compétition au point que la modératrice peut affirmer d'entrée de jeu : « Vous connaissez tous *Musica Vitale*... Quant au nouvel intitulé, les organisateurs viendront nous l'expliquer tout à l'heure ! » (ouverture du festival, jeudi 19 octobre 2006).

Pour les différents acteurs, *Musica Vitale* constitue une toile de fond nourrissant une interrogation commune : qu'est ce qui a changé ? À la veille du premier festival *creole*, les organisateurs et candidats minorent volontiers la portée du nouveau titre, se rattachant à la formule : « le nom a changé, le principe reste le même ». Au terme du festival pourtant, d'aucuns changeront de perspective. Chérif Khaznadar dira ainsi « *Musica Vitale*, c'est fini, on passe à autre chose » et

il choisira de ne plus y venir. D'autres parleront d'une évolution progressive, en soulignant par exemple que les désaccords au sein du jury étaient déjà monnaie courante à l'époque de *Musica Vitale* et qu'ils constituent au-delà de ce cas particulier des controverses récurrentes au sein du monde des musiques du monde (opposant « traditionnalistes » et « modernistes », apôtres de l'« authenticité » et du « métissage », du « divertissement » ou des musiques « sérieuses »).

*Musica Vitale* n'est bien sûr pas le seul référent à l'aune duquel les spectateurs jugent les performances offertes durant les sessions du festival *creole*. Ils comparent également avec ce qu'ils ont vu et entendu en d'autres occasions : concerts, festivals, compétitions de musique, tous genres confondus. Les Berlinoises évoquent notamment le Carnaval des Cultures (Berlin), les habitants de Basse-Saxe le Festival *Masala* (Hanovre), d'autres encore le *TFF Rudolstadt* (Thuringe), la compétition *Jugendmusiziert* (réservée à de jeunes solistes de musique classique) et même – dans un tout autre registre – les émissions télévisées comme *Deutschland sucht den Superstar*. En fin de compte, chaque étape de la compétition est appréciée au regard d'un « champ d'expériences » (Koselleck 1990) dont les contours sont variables d'une région et d'une personne à l'autre. Un ethnographe qui entreprend de décrire ne serait-ce qu'une soirée d'une session de la compétition *creole* se trouve donc aux prises avec une foule d'histoires collectives et individuelles dont il ne retiendra toujours que certains aspects jugés plus pertinents que d'autres pour rendre compte de cet événement.

Ces trajectoires différenciées incitent du même coup à déconstruire cette « communauté imaginée » (Anderson 1996) dont parlent programmes, bilans, médias et orateurs mobilisés durant les festivals : ce « nous » à échelle variable englobant, selon les cas, tous les membres du collectif organisateur (*Trägerkreis creole*), l'ensemble des personnes qui se sont impliquées dans le projet (outre les organisateurs, les experts, les partenaires médiatiques, les sponsors etc.) ou encore le public constitué par tous les « amateurs de sonorités du monde » (cf. *supra*, l'introduction au festival *creole NRW 2006*). Une archéologie de *creole* (Bachir-Loopuyt 2013) montre plutôt que les divergences d'opinions ont toujours été nombreuses, que les organisateurs des différentes sessions viennent d'horizons variés (des associations, des administrations publiques, des agences privées<sup>8</sup>) et qu'il a fallu « de longues heures de discussion et beaucoup de bouteilles de vin » (discours d'ouverture de Christoph Sure, *creole Basse Saxe 2006*) avant qu'ils ne parviennent à s'entendre sur les modalités d'organisation, le titre ou la stratégie de communication. A cela s'ajoute que, dans chaque région, la mise en

---

<sup>8</sup> Lors du premier cycle *creole*, le collectif fédéral *Trägerkreis creole* rassemblait les membres de dix institutions : l'agence *alba Kultur* (Cologne), l'Atelier des Cultures de Berlin, le Pavillon à Hanovre, le Schlachthof à Brême, l'agence Löwenzahn (Leipzig), le Forum des Cultures de Stuttgart, le bureau *Interkultur* de Nuremberg, le Kulturladen à Marbourg, le LAKS Hessen et l'agence UndTon (Bad wildungen).

œuvre du festival ne consiste pas en la simple réplique<sup>9</sup> d'un plan mais en une appropriation menée en vertu d'environnements institutionnels et de stratégies de mobilisation très différents. Enfin, la tenue des concours suppose à chaque fois un travail complexe de repérage et de sélection en amont – travail occulté dans la rhétorique des programmes et orateurs qui présentent les festivals comme le «reflet» direct d'une réalité établie.

Autrement dit, l'enquête sur la mise en œuvre de *creole* nous fait retrouver cette disjonction couramment évoquée par les chercheurs en sciences sociales d'après laquelle les discours masquent la réalité des pratiques (de Certeau). Cependant, les discours ne se résument pas à de simples illusions. Il faut reconnaître aux organisateurs de *creole* certaines «bonnes raisons» d'agir ainsi qu'ils le font (Favret-Saada 1977) et qu'en outre, ces raisons se révèlent particulièrement «contagieuses». De nombreuses personnes se prennent au jeu et les traduisent en action : des ethnomusicologues, des médiateurs culturels et producteurs qui se mettent en quête de nouveaux «trésors musicaux»; des musiciens qui se reconnaissent dans l'appel à candidatures (plus de 500 groupes en 2006/2007); des spectateurs qui se déplacent nombreux à chaque édition; des journalistes qui, malgré leur suspicion envers la catégorie *Weltmusik*, couvrent cette manifestation. Bien qu'il prête à débat et à perfectionnement, le projet *creole* répond donc à une demande sociale qui en fait davantage qu'une simple rhétorique. Bien qu'inédit (en 2006), il s'appuie sur des catégories, des savoir-faire et des dispositifs déjà établis qui rendent possible sa tenue<sup>10</sup>.

Outre la nécessité méthodologique de croiser différentes temporalités et échelles pour rendre compte de ce contexte institutionnel (Werner et Zimmermann, 2004), cette optique d'enquête induit également, sur le plan épistémologique, une attention à la singularité de chaque cas (Passeron et Revel, 2005). Un festival de musiques du monde ne fonctionne pas exactement de la même manière en Allemagne, en France ou au Mali. Une même société ou ville peut aussi accueillir des festivals aux visées et aux modes de fonctionnement très divers. On trouvera certes des aspects récurrents d'une manifestation à l'autre, notamment (selon la grille de lecture choisie) : certains discours valorisant la diversité culturelle (Welz 1996), certaines conventions définissant les interactions au sein d'un «monde de l'art» (Becker 1988) ou encore certains cadres organisant les expériences (Goffman 1991). Mais ces dimensions ne doivent pas faire oublier les multiples différences qui, aux yeux des participants, fondent la spécificité de chaque événement, lui confèrent (ou non) un «esprit» digne d'intérêt et les amènent à le fréquenter, voire à y revenir.

<sup>9</sup> Pour une critique des théories de l'agir fondées sur le modèle d'un plan, voir Joas 1992.

<sup>10</sup> Au sens des «conditions de félicité» de Goffman, soit «tout ce qui est tenu pour acquis»

(Goffman 1987 : 270) et permet à un acteur d'observer un comportement compréhensible et pertinent dans une situation donnée.

C'est à ce dernier aspect que je vais consacrer les deux derniers chapitres de cet article, en envisageant l'« identité » de *creole* à travers le temps, d'abord du point de vue des organisateurs, puis de celui des spectateurs.

### Le rodage ou les paradoxes de l'institutionnalisation

Le début de mon enquête a coïncidé avec l'ouverture de la première session régionale de la compétition *creole* à Berlin, en octobre 2006. Avant même d'entreprendre une archéologie de cette manifestation, j'ai donc débuté cette enquête en procédant à une forme d'observation qui, pour bien des chercheurs, constitue une spécificité irréductible de l'enquête ethnographique : l'observation directe, « sur le terrain », de situations et d'événements en train de se faire<sup>11</sup> – avec cette particularité, somme toute relative, que ce terrain relevait d'une manifestation intermittente et multisituée. J'ai donc observé, l'une après l'autre, chaque étape du concours.

A Berlin, j'ai retrouvé le lieu d'une précédente enquête sur des concerts de musique turque (l'Atelier des Cultures, à Kreuzberg), lu et écouté les annonces relatives à *creole* dans les médias, interrogé les organisateurs et les musiciens, assisté au rituel des « *soundchecks*<sup>12</sup> » puis au marathon des concerts (vingt-cinq groupes en trois soirs), observé les délibérations des jurés jusqu'au moment solennel de l'énoncé des verdicts, interrogé certains participants après le festival et consigné leurs interprétations divergentes : un musicien fâché qui s'estimait victime d'un malentendu (les « musiques traditionnelles n'ont aucune chance ! ») ; un autre bon perdant qui relativisait les critères du jury (« la bonne musique, ce n'est pas forcément ce qui est carré, c'est ce qui vit ») ; un lauréat qui demeurait angoissé (« le public allemand a-t-il bien compris ce que nous voulions dire ? Connaît-il la situation en Algérie ? ») ; un juré voyant d'un mauvais œil l'évolution de la compétition (« *Musica Vitale*, c'est fini, on passe à autre chose ! »).

A Hanovre, en novembre 2006, j'ai découvert le centre socioculturel du Pavillon, j'y ai épluché les dossiers des soixante-neuf groupes candidats, interrogé les musiciens retenus et découvert certains dilemmes (« Peut-on chanter en yiddish lorsqu'on est allemand ? »), assisté aux allocutions des partenaires et sponsors durant la cérémonie d'ouverture, observé les délibérations du jury et mesuré la forte implication d'un ethnomusicologue engagé (Raimund Vogels, professeur à la HMT de Hanovre).

A Leipzig, en janvier 2007, je me suis retrouvée dans un monde peuplé de musiciens et de producteurs issus de la scène « folk », devant composer avec des incertitudes plus grandes qu'ailleurs, le réseau des musiques du monde n'étant

<sup>11</sup> Pour un point de vue relativisant cette vision des choses, voir l'essai de Gérard Lenclud intitulé « Observation ethnographique, observation historique » (in Lenclud 2013, chap. 1).

<sup>12</sup> Terme anglais entré dans le langage courant des acteurs des festivals, qui désigne les séances de réglage de la sonorisation et des éclairages avant un concert (les « balances »).

pas aussi développé dans les *Länder* d'ex-Allemagne de l'Est. Là encore, j'ai suivi les « balances », interrogé des musiciens, rencontré un poète traducteur (« comment rendre une chanson de Jacques Brel en allemand ? »), assisté aux concerts, le tout dans la petite salle voûtée de la *Moritzbastei* qui conférait un caractère particulier à cette étape de *creole*. Et ainsi de suite jusqu'à la finale en mai 2007, à Dortmund (pour plus de détails, voir Bachir-Loopuyt 2013).

Au fil de cet itinéraire, en dépit de personnages et de situations à chaque fois uniques, j'ai aussi trouvé certains aspects récurrents auxquels je me suis habituée au point de ne plus les voir – ce qui se traduit par un amenuisement progressif de mes notes de terrain. J'ai par exemple eu tendance à prêter de moins en moins attention à l'infrastructure, à la technique ou aux présentateurs. Je me suis acclimatée à la compétition et à sa forme narrative particulière, tournée vers la finale et qui génère au passage (notamment dans les médias) une forme de patriotisme local. Il s'agit d'un éroussement presque inévitable dans l'observation, nécessitant un travail de « reprise » continu (Favret-Saada 1977).

Cette immersion dans le « terrain » n'en est pas moins restée la condition *sine qua non* pour rendre compte des expériences des participants ainsi que pour appréhender, de l'intérieur, le fonctionnement de l'institution. En effet, à mesure que j'observais les différentes étapes de *creole*, j'ai aussi pu nouer des liens avec certains membres du comité d'organisation et j'en suis venue à m'impliquer de diverses manières pour leur festival<sup>13</sup>. Lors d'un bilan tenu à Bad Wildungen<sup>14</sup>, en septembre 2007, j'ai ainsi observé pour la première fois le *Trägerkreis creole* (comité directeur) au travail et pris la mesure de leurs multiples questionnements relatifs à la cohérence des procédures (que faut-il unifier ? comment faire en sorte que les jurés appliquent des critères constants ?), au fonctionnement du collectif (faut-il opter pour une forme associative ou pour celle d'un collectif de travail<sup>15</sup> ?), à la nature des musiques visées (faut-il continuer à parler de *Weltmusik* ?), à l'image de la manifestation (comment séduire les sponsors et avec quel « matériau » ?), à sa durabilité (vu les problèmes de financement rencontrés dans certaines régions) et à son impact (comment faire en sorte que la compétition ait un effet durable sur les carrières des musiciens ? comment toucher un public plus large ?). Lors de cette réunion de bilan du premier cycle *creole*, les responsables semblaient ainsi devoir réexaminer à peu près tous les tenants et aboutissants de leur projet.

L'enseignement de cette incursion à la tête du festival est de m'avoir conduite à envisager, dans la continuité de certains travaux anthropologiques

<sup>13</sup> En co-rédigeant deux rapports d'expertise (2007 et 2009), en participant à un jury (Creole Rhénanie-Westphalie, septembre 2008), en prenant la parole dans des tables rondes et conférences organisées en parallèle des festivals.

<sup>14</sup> Pour pouvoir observer cette réunion, il fallait que j'y participe. C'est en tant qu'experte chargée d'une « évaluation externe » sur les délibérations

des jurys que je fus invitée à la première session puis, une fois sur place, autorisée à assister aux sessions suivantes.

<sup>15</sup> Une association de type « *Verein* » est une structure hiérarchisée et dotée d'une personnalité juridique représentée par le président alors que l'*Arbeitsgemeinschaft* fonctionne comme un collectif de personnes indépendantes. v

(Abèles 1995), l'incertitude comme une composante ordinaire du fonctionnement de l'institution. Les membres du comité central de *creole* (et probablement ceux de tous les festivals de musiques du monde) n'évoluent pas dans un champ professionnel unifié. Leur collaboration suppose de négocier un compromis entre différentes approches, valeurs et catégories aux frontières mouvantes (*Weltmusik*, *Soziokultur*, *Interkultur* et professions de la musique au sens large). Leurs décisions peuvent néanmoins, à tout instant, modifier certains aspects du festival. Or pour rendre compte de cette flexibilité, l'analyse d'une seule édition ne suffit pas : il faut suivre la manifestation dans la durée, prendre en compte sa « rythmicité » particulière, fondée sur la répétition cyclique de sessions festivières (Fabiani 2007) mais pouvant aussi autoriser de nombreux changements.

Rétrospectivement, aujourd'hui, huit ans après sa création, six ans après la fin du premier cycle et deux autres éditions<sup>16</sup>, la manifestation *creole* est encore jeune mais a connu de nombreuses transformations : des changements de personnel (notamment à l'intérieur du *Trägerkreis*), des changements dans les procédures d'organisation (la mise en vigueur de nouveaux « standards » en 2008 et d'un nouveau calendrier en 2012), des changements de lieu (villes et salles accueillant les étapes), des changements en termes de communication (nouveaux responsables, nouvelles stratégies, nouveaux partenaires médiatiques) et même un changement d'intitulé puisque la notion de *Weltmusik* (*aus Deutschland*), problématique aux yeux de certains observateurs, a été remplacée en 2010 par une formule tout aussi vague mais moins controversée : « *globale Musik* (*aus Deutschland*) ». Pourtant, il s'agit toujours du même événement : la permanence de l'intitulé *creole* garantit cette identité du festival dans le temps, même s'il ne s'agit que d'une identité numérique qui ne garantit pas une permanence sur le plan des expériences (Lenclud 2009). Toutes ces transformations n'ont cependant pas empêché que *creole* s'établisse comme un enjeu de mobilisation durable pour les collectivités publiques (ce qui se traduit dans certaines régions par un glissement du secteur de la « socio-culture » à celui de la « culture » ou de la « musique ») et pour le public<sup>17</sup>. L'institutionnalisation de la manifestation va de pair avec ces constants réajustements.



Fig. 2. Le nouveau logo de *creole* (2013).

<sup>16</sup> Au moment où j'achève cet article, le quatrième cycle de compétitions *creole* est sur le point de commencer. Les huit sessions régionales sont programmées en septembre et au début du mois d'octobre 2013, la finale en mai 2014 à Hanovre.

<sup>17</sup> Les sessions régionales de *creole* ont généralement lieu dans des salles pouvant accueillir moins de 500 spectateurs. Il s'agit donc, au

regard d'autres manifestations plus célèbres (comme le *TFF Rudolstadt* ou le festival *Masala* à Hanovre), d'une envergure assez restreinte. Avec cette spécificité toutefois que le public de *creole* est constitué pour une large part de professionnels du milieu de la musique (artistes, organisateurs de concerts, producteurs, journalistes, dont la rencontre est censée fédérer un réseau).

Dans cette partie, je me suis focalisée sur le point de vue des organisateurs et sur le paradoxe de leur tâche : pour que la manifestation perdure, ils doivent continuellement ajuster, corriger et transformer ses contours. Mais il ne s'agit bien sûr que d'un point de vue parmi d'autres dans le « système de places » du festival (Favret-Saada 1990). Les musiciens, les jurés, les techniciens ou les spectateurs ne perçoivent et n'agissent pas selon les mêmes critères. Ce décalage apparaît notamment au moment des concerts, lorsque ces différents acteurs convergent en un même lieu et que l'ethnologue doit choisir un poste d'observation : où et à côté de qui se placer ?

### **Le moment du concert et le problème des « points de vue »**

Chaque session du festival est longuement préparée au fil d'un processus complexe, mobilisant de nombreux acteurs du monde de la musique. Puis vient le moment tant attendu des concerts, pour lequel acteurs et spectateurs convergent en un même lieu, à une heure fixe, un jour dit. En arrivant dans la salle du *Huxley's Neue Welt* pour assister à la première soirée du prix *creole* 2009, ils découvrent ainsi d'abord un nouveau lieu : une grande halle pouvant accueillir jusqu'à 1500 personnes et dans laquelle sont habituellement programmés des concerts de musiques pop, rock ou électronique. Pour ceux qui ont assisté aux éditions antérieures de *creole* ou de *Musica Vitale*, ce choix est un indice de rupture, traduisant une volonté de sortir de la « niche *Weltmusik* » et de se rapprocher des cadres de la musique à grande diffusion.

Préparé de longue date, cet événement obéit à une certaine dramaturgie. La compétition fournit un premier principe de cadrage orientant les trois soirées de concert vers une fin programmée : l'énoncé des verdicts et la remise des prix aux lauréats. Ce sujet alimente les conversations des spectateurs : chacun y va de son pronostic et livre au passage, son point de vue sur les enjeux du concours, ses interrogations et ses critiques face aux changements survenus depuis la dernière édition. Même ceux qui trouvent à y redire se prennent au jeu de la compétition<sup>18</sup>. Un autre principe de cadrage tient à l'agencement de chaque soirée : les ensembles musicaux ne se succèdent pas au hasard, mais selon un modèle en *crescendo* (au fil de la soirée, le son devient plus fort et les musiques plus dansantes). Les performances sont en outre insérées dans un récit global fourni par les interventions d'une présentatrice qui revient à chaque interlude présenter la suite, expliquer les buts de *creole*, raviver l'attention des spectateurs en jouant sur certaines attentes (attire du voyage, goût de la musique, éloge de la nouveauté).

---

<sup>18</sup> Johannes Theurer, un journaliste (Funkhaus Europa) qui a émis de façon répétée des critiques sur la compétition, mais est demeuré un spectateur fidèle de *Musica Vitale* puis de *creole*.



Fig. 3. La remise des prix *creole* en 2007 (Dortmund) (*haut*) et 2009 (Berlin) (*bas*).

Un dernier principe de cadrage tient aux paramètres techniques (dispositif scénique, outils de sonorisation, limite des concerts à vingt minutes) qui définissent largement ce sur quoi les musiciens peuvent déployer leur *art du concert*<sup>19</sup>.

Ces multiples facteurs ont un poids d'autant plus grand que les prestations musicales sont très diverses sur le plan des origines culturelles et des influences stylistiques (jazz, musique classique, rock etc.). Ils contribuent donc à les unifier, à leur donner un même genre.

Les spectateurs doivent eux aussi s'acclimater à la forme du rituel programmé: «Hier, tout me paraissait étrange, aujourd'hui c'est déjà familier», dira

---

<sup>19</sup> Expression dans laquelle j'englobe des aspects d'ordre compositionnels, proxémiques, chorégraphiques, techniques (Bachir-Loopuyt 2013).

ainsi l'ethnomusicologue Lucia Campos au deuxième jour de l'observation menée à Berlin, en septembre 2009. Mais cette prédictibilité n'empêche pas le surgissement de questions et critiques relatives aux conditions d'écoute (« l'endroit le plus clair n'est pas la scène mais le comptoir du bar! », s'exclame Maik Wolter, président de l'association *Pro Folk*); à la présence de certains genres et à l'absence d'autres (« où sont passées les musiques acoustiques? » se demande Urna Chahar-Tugchi, musicienne et jurée de cette finale); à la cohérence de l'ensemble (comment comparer le « Orient hard rock » de Safkan à la « pop mélodieuse » de Fjarill?); à l'ambiance devenue « trop sérieuse » au goût de certains, au point de remettre en cause l'idée qu'ils se font d'un festival<sup>20</sup>. Quant au verdict des jurés, il ne correspond pas aux attentes d'Ulrich Doberenz (organisateur de *creole* en Centre-Allemagne) qui le trouve « trop conventionnel » et aurait souhaité voir primée une tendance plus « expérimentale ».

Ceux qui découvrent la manifestation s'interrogent surtout quant à sa définition et à celle des musiques présentées: est-ce bien un « festival »? S'agit-il de « musiques du monde »? Ceux qui ont pris part à l'organisation du festival ou l'ont fréquenté auparavant se demandent plutôt: les changements sont-ils positifs? Est-ce bien ce que nous attendons de ce festival? Est-ce toujours celui que nous avons connu et apprécié lors des sessions précédentes? Est-ce toujours « creole »?

Ce « *creole* » que je mets entre guillemets ne peut pas être considéré comme un fait brut ou comme une somme d'actions accomplies par des agents indépendants. C'est un fait institutionnel mettant en jeu une intentionnalité collective (Searle 1998), qui soulève un certain nombre de paradoxes stimulants pour les chercheurs. Croire en l'existence de cet événement suppose de l'envisager comme une entité unique en dépit de ses points communs avec d'autres. Cela suppose de conférer à cet objet une identité qui ne tient pas seulement à des propriétés singulières (distinguant ce festival d'autres festivals) mais qui est aussi d'ordre diachronique: ce que font les participants en lui prêtant un « esprit » comme s'ils parlaient d'une personne demeurant la même malgré ses multiples transformations (Lenclud 2009). De cet « esprit », tous les participants ne se font pas la même idée selon leur place et trajectoire. Ils ne s'en font pas non plus toujours la même idée puisque leurs attentes évoluent avec le temps. Enfin, ce sont différents paramètres qui entrent en jeu dans ces discussions et qui affleureront d'autant mieux lorsqu'ils semblent remis en question, à tel ou tel moment du festival – quand le dispositif de compétition apparaît saillant au point de remettre en

20 « Ce n'est pas un festival, c'est avant tout une compétition! », diront certains jeunes chercheurs engagés dans cette enquête, oubliant que les deux principes sont pourtant fréquemment combinés dans un même événement. Le problème ne tient pas à une contradiction entre deux formes distinctes, mais à la multiplicité des cadrages

enchâssés dans une même situation, donnant lieu à des modulations variables (Goffman 1991): à *certain*s moments, au cours de cette session particulière, les formats de la compétition étaient tellement saillants que cela semblait remettre en question l'idée de « festival ».



Fig. 4. Le groupe Kavpersaz, un des lauréats de *creole* 2011.

question une idée de « festival », que la sonorisation gêne les auditeurs habitués à un usage plus discret ou que certaines performances amènent les auditeurs à formuler leurs préférences sur fond d'oppositions plus anciennes (tradition/modernité, culture/commerce, pureté/mélange etc.).

### Références

- ABÉLÈS Marc  
1995 « Pour une anthropologie des institutions », *L'Homme* 135 : 65-85.
- BECKER Howard  
1988 *Les mondes de l'art*. Paris : Flammarion.
- BACHIR-LOOPUYT Talia  
2013 *Une musique du monde faite en Allemagne ? Les compétitions creole et l'idéal d'une société plurielle dans l'Allemagne d'aujourd'hui*, thèse de doctorat réalisée en co-tutelle entre l'EHESS (Paris) et l'Université Humboldt (Berlin).
- CERTEAU Michel de  
1990 [1980] *L'Invention du quotidien 1. Arts de faire*, Paris : Gallimard.
- DESCOMBES Vincent  
1996 *Les Institutions du sens*. Paris : Éditions de Minuit.
- FABIANI Jean-Louis  
2007 *Après la culture légitime : objets, publics, autorités*. Paris : L'Harmattan.
- FAVRET-SAADA Jeanne  
1977 *Les mots, la mort, les sorts*. Paris : Gallimard.  
1990 « Être affecté », *Gradhiva* : 3-9.
- GOFFMAN Erving  
1987 *Façons de parler*. Paris : Les Éditions de Minuit.  
1991 *Les cadres de l'expérience*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- JOAS Hans  
1992 *Die Kreativität des Handelns*. Frankfurt am Main : Suhrkamp.

KOSELLECK Reinhart

1990 *Le futur passé : contribution à la sémantique des temps historiques*. Paris : Éditions de l'EHESS.

LABORDE Denis

1998 *Musiques à l'école*. Paris : Éditions Bertrand Lacoste.

LENCLUD Gérard

2009 « Les cultures humaines et le bateau de Thésée. Le problème de l'identité des cultures dans le temps », in Denis Laborde, dir. : *Désirs d'histoire*. Paris/Torino/Budapest : L'Harmattan.

2013 *L'universalisme ou le pari de la raison. Anthropologie, histoire, psychologie*. Paris : Éditions de l'EHESS.

MARCUS George E.

1995 « Ethnography in/of the world system: The emergence of multi sited ethnography », *Annual review of anthropology* 24 : 95-117.

PASSERON Jean-Claude, Jacques REVEL et Yan THOMAS

2005 *Penser par cas*. Paris : Éditions de l'EHESS.

PECQUEUX Anthony et Olivier ROUEFF

2009 *Écologie sociale de l'oreille : enquêtes sur l'expérience musicale*. Paris : Éd. de l'EHESS.

POUILLON Jean

1977 « Plus c'est la même chose, plus ça change », *Nouvelle Revue de Psychanalyse* 15 : 203-212.

SAHLINS Marshall

1989 *Des îles dans l'histoire*, Paris : Gallimard/Le Seuil.

SEARLE John R.

1998 *La construction de la réalité sociale*. Paris : Gallimard.

SPERBER Dan

1996 *La Contagion des idées. Théorie naturaliste de la culture*. Paris : Odile Jacob.

VEYNE Paul

1996 *Comment on écrit l'histoire*. Paris : Seuil.

WELZ Gisela

1996 *Inszenierungen kultureller Vielfalt : Frankfurt am Main und New York City*. Berlin : AkademieVerlag.

WERNER Michael et Bénédicte ZIMMERMANN

2004 *De la comparaison à l'histoire croisée*. Paris : Seuil.

RÉSUMÉ. Cet article examine le problème de l'inscription d'un festival dans le temps. Je me penche tout d'abord sur certaines des difficultés qui surgissent lorsqu'on entreprend de faire l'archéologie d'une telle manifestation : où placer son origine et que faire des multiples antécédents qui ont contribué à rendre possible son émergence ? La suite de l'article examine plus spécifiquement le problème de la continuité d'un festival du point de vue des organisateurs (que faut-il changer dans cette manifestation pour qu'elle puisse continuer à exister ?) puis de celui des spectateurs qui, au moment du festival, s'interrogent sur « l'esprit » de cette manifestation. La prise en compte de ces questionnements ontologiques récurrents parmi les divers acteurs d'un festival me sert ici à préciser les enjeux d'une analyse anthropologique thématissant l'articulation dynamique entre les événements et les structures.