

Talia Bachir-Loopuyt

## Des identités pour rire ? Sur une plaisanterie bavaro-mongole et la question du multiculturalisme dans l'Allemagne d'aujourd'hui

### Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

**revues.org**

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

### Référence électronique

Talia Bachir-Loopuyt, « Des identités pour rire ? Sur une plaisanterie bavaro-mongole et la question du multiculturalisme dans l'Allemagne d'aujourd'hui », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 26 | 2013, mis en ligne le 31 décembre 2015, consulté le 31 décembre 2015. URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/2062>

Éditeur : Infolio Editeur / Ateliers d'ethnomusicologie  
<http://ethnomusicologie.revues.org>  
<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur : <http://ethnomusicologie.revues.org/2062>

Ce document est le fac-similé de l'édition papier.

Article L.111-1 du Code de la propriété intellectuelle.

# Des identités pour rire ?

## Sur une plaisanterie bavaro-mongole et la question du multiculturalisme dans l'Allemagne d'aujourd'hui

TALIA BACHIR-LOOPUYT

**17** mai 2007, 22 h 30, dans la salle du Domicil à Dortmund. L'ensemble Egschiglen formé de huit musiciens originaires de Mongolie achève sa prestation par une chanson de Franconie, région du Nord de la Bavière dans laquelle ils résident depuis une dizaine d'années. Après l'introduction instrumentale jouée au *yochin* (cithare) et au *morin khuur* (vièle à tête de cheval), le premier couplet de la comptine chantée en dialecte bavarois (« *Bäurin hat d'Katz verlorn, Katz verlorn, Woab net, wo's is* »<sup>1</sup>) provoque un éclat de rire général. La plaisanterie se poursuit avec des variations sur les couplets suivants en employant les techniques de voix rauque et de chant diphonique utilisées précédemment pour les compositions de musique mongole. Le concert se clôt sur une longue ovation. Pour les jeunes étudiants de la *Musikhochschule* de Cologne venus réaliser une enquête sur la compétition *creole*, c'est sans conteste le « hit » de la soirée. Une spectatrice d'une cinquantaine d'années trouve ce cas très typique de ce qu'il est convenu d'appeler en Allemagne la « musique du monde » : « La *Weltmusik*, c'est une musique d'ailleurs dans le monde : par exemple, lorsque les Mongols ont chanté une chanson bavaroise, j'ai trouvé cela génial ! ». Une gazette locale publie deux jours plus tard un article intitulé « La Mongolie bavaroise » prenant position pour cet ensemble :

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

---

<sup>1</sup> « La paysanne a perdu son chat, elle ne sait plus où il est ». Cette chanson peut être rapprochée de la chanson popularisée en France sous le titre de « La Mère Michel ».

avec leur hymne de l'*Altmühltal* rappelant la musique pour cithare bavaroise (*Ruhr Nachrichten*, 19 mai 2007).

La plaisanterie d'Egshiglen constitue un des cas que j'ai interprétés dans mes premiers compte rendus d'enquête sur les compétitions *creole* comme l'expression d'un « jeu des identités »<sup>2</sup> récurrent sur les scènes des festivals de musiques du monde. Tout comme les musiciens de l'ensemble Los Dos y Compañeros qui composent des morceaux de salsa chantés en bavarois, tout comme Enkh Jarghal qui interrompt son solo virtuose de *morin khuur* et se lève pour déclamer un couplet en mimant la gestuelle d'un rappeur, tout comme la violoncelliste d'Indigo se livrant à un solo imitant la guitare électrique, la petite chanson bavaroise d'Egshiglen fait rire parce qu'elle combine des univers sonores distants et contribue par là à défaire l'évidence des frontières entre des genres, des styles ou cultures musicales. Mais cette analyse ne rend compte que d'un aspect de cette plaisanterie. L'objet du présent article est de revenir sur ce cas pour en proposer une description plus dense<sup>3</sup>, rendant compte des cadres et des attentes enchâssés dans la situation de performance que constitue ici un concert de musiques du monde – ou plutôt, puisque nous sommes en Allemagne, un concert de *Weltmusik*. Qu'est-ce qui fait rire les personnes réunies à Dortmund lors de ce festival ? Et dans quelle mesure cette forme d'humour est-elle compréhensible pour des spectateurs-auditeurs non allemands ?

### L'horizon d'attente de la compétition creole

Commençons par replacer la plaisanterie des musiciens dans le cadre événementiel dans lequel elle s'exerce : une compétition publique intitulée *creole. Preis für Weltmusik aus Deutschland* (« creole. Prix pour une musique du monde d'Allemagne »). La session qui a lieu du 17 au 20 mai 2007 à Dortmund constitue la

<sup>2</sup> Titre d'une communication orale faite à l'EHESS dans le cadre du séminaire « Musique et Sciences Sociales » dirigé par Esteban Buch et Laure Schnapper (décembre 2007). Voir également l'article publié dans le numéro « Performances » des *Cahiers d'ethnomusicologie* (Bachir 2008).

<sup>3</sup> Au sens de Clifford Geertz qui a repris cette notion de Gilbert Ryle et l'a développée dans un célèbre essai fondant une « théorie interprétative de la culture », essai qui traite d'ailleurs notamment de procédés parodiques et de rapports de connivence centraux pour comprendre le fonctionnement de l'humour. Je cite ici la traduction parue dans la revue *Enquête* (Geertz 1998,

version consultable en ligne) : « 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 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 ».

dernière étape d'une série de sélections qui ont eu lieu dans différentes régions d'Allemagne : c'est la finale, au cours de laquelle les ensembles sélectionnés lors des diverses sessions régionales se rencontrent et concourent pour le prix *creole*. Cette structure fournit le principe d'une intrigue et génère un certain nombre d'attentes. Les musiciens présents lors de cette finale sont considérés par le public comme des représentants de leur région, dits parfois (dans la presse ou dans les présentations faites par les modérateurs) « ambassadeurs » ou encore « *Local Heroes* »<sup>4</sup> : ce qui ne signifie pas qu'ils dussent nécessairement jouer un répertoire ou un style spécifique de la ville ou de la région d'Allemagne où ils résident, mais qu'on attend d'eux qu'ils puissent contribuer, comme d'autres héros du passé ou du présent (musiciens, écrivains, sportifs ou autres), à la renommée de « la Bavière », de « Berlin », de « l'Allemagne » etc. On attend aussi qu'ils donnent à voir une Allemagne ouverte et riche de sa « diversité culturelle » dans un pays où, jusqu'à aujourd'hui, certains représentants de la classe politique conservatrice et certains intellectuels néo-libéraux contestent la pertinence de l'idéal « *Multi-kulti* ». Enfin, comme nous en sommes ici à la finale, on attend aussi de ces musiciens qu'ils soient les meilleurs d'Allemagne – ou en tout cas les meilleurs de ceux qui se sont portés candidats dans le cadre de la compétition *creole* (un peu plus de cinq cent groupes en 2006/2007).

À première vue, tout cela ne prête pas vraiment à rire. Les organisateurs de la compétition s'évertuent d'ailleurs à montrer tout le sérieux de leur projet en développant de multiples justifications dans les entretiens qu'ils accordent à la presse : il y va de la reconnaissance des populations d'origine étrangère, il y va de l'exploration de ce que l'on appelle « la scène » et de la mise au jour de « trésors » insoupçonnés de créativité, il y va de la construction d'un réseau professionnel reliant les instances de la politique culturelle (domaine qui, en Allemagne, est du ressort des communes et *Länder*) et les acteurs du marché, il y va aussi de « la musique » et de sa capacité à créer du lien social ou encore de l'image de l'Allemagne à l'étranger. En outre, les organisateurs s'adossent aussi à la caution d'experts scientifiques (notamment ethnomusicologues<sup>5</sup>) et à une vision du monde

<sup>4</sup> Formule qui a donné lieu à plusieurs cycles de concerts de la Brotfabrik à Francfort et que l'on trouve également dans certains textes d'introduction aux programmes des festivals *creole* : par exemple celui du festival *creole Rhénanie-Westphalie 2006*, dans lequel l'organisatrice (Birgit Ellinghaus, alba Kultur Cologne) invite les spectateurs de la région à une « grande fête célébrant les *Local Heroes* ».

<sup>5</sup> Comme Martin Greve, spécialiste des musiques de Turquie qui a rédigé le texte de présentation des festivals *creole* et est aussi l'auteur d'un article controversé sur la « disparition nécessaire de l'ethnomusicologie » (Greve 2002). Dans la

plupart des jurys des compétitions *creole* (dont la composition varie à chaque session), on trouve un représentant du monde universitaire qui se rattache le plus souvent au champ de la *Musikethnologie* (Raimund Vogels à Hanovre en 2006 et 2008, Kendra Stepputat à Jena en 2008, Tiago de Oliveira Pinto à Hambourg en 2008, Julio Mendivil pour la finale à Berlin en 2009), mais aussi parfois à celui des *Popular Music Studies* (Michael Rappe à Dortmund en 2006, Nico Thom à Leipzig en 2007) ou encore du champ de la pédagogie musicale (Annemarie Roelofs à Wiesbaden en 2008, Christoph Goelitz à Iena en 2008, Leo Vervelde à Dortmund en 2007).

aujourd'hui répandue parmi les médiateurs culturels, développée ainsi dans le texte d'introduction du programme :

Lorsque la combinaison de plusieurs langues en fait jaillir une nouvelle – on parle de langue « créole ». Voilà précisément ce qui se passe dans le monde de la musique, en Allemagne comme en Europe. De plus en plus de mondes musicaux se rencontrent, s'inspirent mutuellement, fusionnent pour donner naissance à de nouveaux styles [...]. Les *crossover* sont devenus tellement évidents que ce que l'on concevait comme des styles de musiques traditionnels purs – l'opéra, les ragas indiens ou le jazz – se trouvent aujourd'hui sur la défensive. [...]

L'opposition entre les centres culturels (Europe) et leur périphérie marginale (« Tiers Monde ») est devenue anachronique, les centres sont décentralisés, le local est devenu global (*Texte de présentation de la compétition creole* rédigé par Martin Greve).

Ce projet général fondé sur une analogie avec le phénomène linguistique de la créolisation<sup>6</sup> et sur une rhétorique du tournant (opposant les mondes d'hier et d'aujourd'hui) n'empêche pas que l'on continue à croire en la permanence de certains répertoires musicaux qui demeurent identifiables malgré les changements qui les affectent à l'époque présente. Ainsi, par exemple, de « la musique mongole » à laquelle se rattache l'ensemble Egschiglen :

### ***Egschiglen – Jodel et diphonie mongole***<sup>7</sup>

L'ensemble Egschiglen 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 tête de cheval *morin khuur* et le luth *tobshuur* – 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 imprègnent leur musique : le tympanon (cymbalum) et la vièle à tête de cheval dialoguent sans complexe et de manière harmonieuse. L'interprétation de chants populaires de

<sup>6</sup> Initialement employé pour désigner les personnes des colonies d'outre-mer, le terme « créole » a été ensuite élargi par les linguistes à une catégorie de langues issues de la coexistence entre une population dominante et des populations colonisées (voir, entre autres références, Thomason/Kaufman 1988, Chaudenson 2003), puis, plus récemment, à une théorie des phénomènes culturels (voir notamment Enwezor 2003). Il est important de souligner que le transfert de

cette notion au domaine musical ne va pas de soi : parce que les catégories musicales ne recoupent pas les distinctions qui valent pour le domaine linguistique (langage/langue/dialecte) et parce que la délimitation entre des musiques « créolisées » et des musiques « pures » est beaucoup plus mouvante et sujette à débat.

<sup>7</sup> « Egschiglen. Mongolisches Oberton-Jodeln ». Dossier de presse du festival creole 2007, p. 22.

Franconie fait aussi partie de leur répertoire, faisant émerger une forme de jodel mongol.

Egshiglen a été fondé en 1991 par des élèves virtuoses du conservatoire d'Ulan-Bator. Quatre des membres fondateurs constituent jusqu'à aujourd'hui le noyau du groupe dont le nom signifie «harmonie». Avec leurs arrangements soigneusement peaufinés, ils explorent de manière approfondie les dimensions sonores de la musique traditionnelle mongole.

Voici ce qu'il en est du «périmètre programmatique» (Cheyronnaud 2009) du concert ayant lieu ce 17 mai 2007 dans la salle du *domicil* à Dortmund: il incorpore une pluralité de textes bâtis selon des formats et des rhétoriques distincts (le texte d'introduction du festival, les entretiens, les descriptifs des groupes ne répondent pas aux mêmes questions) et une pluralité de justifications qui rendent la manifestation *creole* irréductible à un message ou à une intention univoque. Entre autres aspects, on peut simplement noter que ce discours d'escorte met en jeu un questionnement sur les catégories délimitant le vaste domaine de «la musique» (genres, styles, répertoires) et qu'il le fait d'une manière relativement ouverte dans la mesure où les organisateurs de la compétition ne se restreignent pas ici à un genre ou un style spécifique. La notion de créolisation a ceci de pratique qu'elle est malléable: il suffit que l'on puisse identifier une «combinaison» entre plusieurs styles ou répertoires pour que la candidature puisse paraître pertinente. Le champ de la compétition est défini de manière suffisamment floue pour accueillir des candidatures usant d'arguments contradictoires: en valorisant les «crossover» et les connexions et l'ancrage dans des «traditions», en célébrant la fin des grands partages (nous/les autres, *E-Musik/U-Musik*<sup>8</sup>, centres/périphéries, tradition/moderne etc.) sans pour autant renoncer à les invoquer puisque ceux-ci forment une grille de lecture familière du monde dont on ne se défait pas si aisément. En somme, on dira que la compétition *creole* ouvre un espace d'enquête collective propice à faire surgir des découvertes et à mettre à l'épreuve les catégories existantes.

### Egshiglen en concert

Au moment du festival, le ton se fait – heureusement – plus léger. C'est que l'enjeu est avant tout de passer un bon moment et, puisqu'il s'agit ici de musiques du monde, de faire «voyager» les auditeurs-spectateurs tout en assurant les conditions d'un «confort d'attention» (Cheyronnaud 2010) basé sur le cadre familier du

<sup>8</sup> *E-Musik*: abréviation de *Ernste Musik* (musique sérieuse) que l'on oppose communément au domaine de la *U-Musik* (*Unterhaltungsmusik*, littéralement: «musique de divertissement»).



Fig. 1. L'ensemble Egschiglen en concert. Source : <www.albakultur.de>.

concert<sup>9</sup>. Le festival de musiques du monde combine « le voyage, l'accessibilité et l'être là » (*ibid*). Dans ce cadre, les origines des musiciens et des répertoires ont une importance et elles peuvent aussi devenir matière à rire :

*Ulli Langenbrinck (présentatrice)* – 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*).

L'effet comique de l'annonce tient au contraste entre le tableau visuel qu'offrent les instruments et objets de l'ensemble Egschiglen déjà disposés sur scène, plutôt exotiques en Allemagne (deux vièles *morin khuur*, la contrebasse à tête de cheval *ih khuur*<sup>10</sup>, le luth à long manche *tobshuur*, le *joochin* et son socle finement sculpté, cf. fig. 1) et une mention de leur origine locale. Ces musiciens et ces objets *ont l'air* de venir de loin, mais en réalité, ils sont de « chez nous », d'Allemagne, et pas de n'importe où en Allemagne : de Bavière, région dans laquelle on revendique haut et fort une particularité culturelle. Cette forme de présentation peut se comprendre dans le cadre de la compétition *creole* puisque celle-ci fonctionne plus largement sur le postulat d'une double origine des groupes candidats.

<sup>9</sup> Cadre qui suppose en particulier l'agencement d'un programme qui ordonne les prestations des groupes dans un certain ordre, la mise en place d'un dispositif de sonorisation qui permet (en théorie du moins) d'assurer un équilibre entre les instruments et les diverses prestations, et aussi la mise en récit prise en charge par le modérateur ou la modératrice qui présente les groupes

lors du festival. J'ai développé cet aspect dans le chapitre 8 de ma thèse, *Une musique du monde faite en Allemagne? Les compétitions creole et l'idéal d'une société plurielle dans l'Allemagne d'aujourd'hui* (EHESS, 2012).

<sup>10</sup> Invention récente résultant de la combinaison organologique entre la vièle *morin khuur* et la contrebasse.

Les musiques sont censées (sur le plan des répertoires, instruments et/ou langues chantées) venir « du monde », soit bien souvent d'ailleurs que d'Allemagne, mais elles viennent aussi en même temps d'Allemagne puisque les musiciens doivent y résider pour participer à la compétition. Ces conditions de participation expliquent que les compétitions *creole* nourrissent une forme d'injonction identitaire qui contredit le projet annoncé dans les programmes. Ici, le principe de la double origine est en outre pleinement assumée par les musiciens qui se sont entendus précédemment avec la modératrice sur la manière de les présenter et qui en jouent aussi de façon stratégique dans leur concert en y intégrant un morceau de leur « seconde patrie », la Bavière.

La plus grande partie de la prestation d'Egshiglen<sup>11</sup> est constituée de compositions instrumentales et vocales des musiciens de l'ensemble. On y retrouve à peu près tous les marqueurs d'identité communément associés – dans l'imaginaire des amateurs de musiques du monde – à « la Mongolie » : outre les costumes et les instruments ornés de la fameuse tête de cheval, les techniques vocales (voix rauque, chant diphonique *khöömi*), les rythmes évoquant le galop des chevaux, les figures de danse d'un chamane qui entre en scène au troisième morceau, le chant d'un barde qui s'accompagne au luth. Mais ces marqueurs sont ici insérés dans des compositions structurées sur la base de procédés pouvant évoquer à un auditeur non spécialiste d'autres genres musicaux présents en Europe : le second morceau, par exemple, rappelle à une des personnes présentes dans la salle un « quatuor de Vivaldi », le suivant fait penser une spectatrice à une « musique de film »<sup>12</sup>. Et puisque la plupart des auditeurs ne sont pas spécialistes, le programme est là pour aider à identifier de quoi il s'agit : une « musique mongole contemporaine [...] misant sur la finesse et la transparence d'une formation de musique de chambre » – soit une musique relevant plutôt du domaine de la musique savante ou « sérieuse » (*E-Musik*) et requérant (à la différence par exemple du groupe de ska qui joue en fin de soirée) une écoute silencieuse et concentrée.

D'où l'effet de surprise provoqué par le dernier morceau, la chanson « *Bäurin hat d'Katz verlorn* », qui est appréciée d'abord en vertu du contraste avec ce qui précède. Le début de la mélodie composée sur une échelle majeure de trois tons<sup>13</sup>, la mesure à cinq temps scandée avec la régularité d'un métronome, l'interprétation à la tierce fournissent déjà les indices d'un changement de style perçu par certains spectateurs qui sourient ou se tournent vers leur voisin avec

<sup>11</sup> Quelques extraits de cette prestation peuvent être visionnés dans un portrait de l'ensemble réalisé à l'occasion du festival *creole*. Voir document 1 (dans lequel la chanson bavaroise est mise en avant) ainsi que d'autres extraits de concerts disponibles sur Youtube (<<http://www.youtube.com/watch?v=cOkomlkosOM>>, consulté pour la dernière fois le 01/02/2013).

<sup>12</sup> Entretiens réalisés à Dortmund le 17 mai 2007.

<sup>13</sup> Différentes versions de la chanson sont disponibles sur internet, dont celle citée ici (Source : <<http://www.hopp-zwei-drei.de/>>). Par rapport à cette version, celle d'Egshiglen réduit l'ambitus de la première phrase en remplaçant le ré par un fa.

un air interrogateur. Lorsque les musiciens se mettent à chanter, il n'y a plus de doute : cela ressemble à de l'allemand.

|                                    |                                |
|------------------------------------|--------------------------------|
| <i>Bäurin hat d'Katz verlor,</i>   | La paysanne a perdu son chat   |
| <i>Katz verlor,</i>                | Perdu son chat                 |
| <i>Woaß net, wo's is,</i>          | Elle ne sait pas où il est     |
| <i>Schreit im Haus ummadum,</i>    | Elle l'appelle dans la maison  |
| <i>Muzerl, wo bist?</i>            | Minou où es-tu ?               |
| <i>Hock'st in da Schupfa drin,</i> | Es-tu dans la grange,          |
| <i>Schupfa drin,</i>               | Dans la grange                 |
| <i>Oder am Mist?</i>               | Ou bien sur le tas de fumier ? |



«Bäurin hat d'Katz verlor»,  
par l'ensemble Egschiglen.

Les paroles peuvent être partiellement comprises par un auditeur germanophone – mais partiellement seulement puisque le dialecte bavarois comporte des termes lexicaux (*Schupfa*, *ummadum*) et des accentuations («*Woass net*» au lieu de «*Weiss nicht*») différents de ceux de l'allemand *hochdeutsch*. C'est une manière de renvoyer les auditeurs à «l'étrangeté» des coutumes locales : et de souligner que, dans le cadre d'un festival de musiques du monde ayant lieu en Allemagne, les répertoires locaux apparaissent comme plus «exotiques» encore que les musiques de Mongolie<sup>14</sup>. Pour les couplets suivants, l'effet d'étrangeté est encore accentué puisque les musiciens associent les paroles bavaroises aux techniques vocales

<sup>14</sup> C'est par exemple ce que note Martin Greve (membre du jury du *creole* NRW 2006), interrogé par une journaliste dans l'émission *Musikpassagen* diffusée le 30 août 2006 sur WDR3 : «la musique qui nous est apparue comme la plus exotique était celle d'Allemands». En l'occurrence, la surprise était provoquée par la candidature d'un groupe revisitant des pièces musicales de la région du Rhin, les *Einstürzenden Heuschöber*.

typiques de Mongolie (voix rauque au second couplet, puis chant *khöömi* au troisième), chaque variation relançant les rires et les acclamations des spectateurs. Par ce jeu, les musiciens montrent que l'on peut se rattacher à plusieurs cultures et en jouer de façon ludique. Cette stratégie tend donc, d'un côté, à défaire l'évidence des appartenances culturelles. Mais il importe aussi, pour donner sens à ce jeu, de savoir que les musiciens de l'ensemble Egschiglen viennent de Mongolie et habitent en Bavière : ainsi que le souligne la présentatrice au seuil du concert, ainsi que le répète un des musiciens juste avant ce morceau (« Nous venons de Mongolie... mais aussi de Bavière ! ») et ainsi que le souligneront aussi tous les commentateurs du concert (cf. *infra*). Le fait qu'ils choisissent de chanter un morceau emblématique de leur « seconde patrie » contribue à justifier l'écart par rapport à ce qui précède et à donner sens à leur interprétation.

En outre, le rapprochement peut ici apparaître comme plausible en vertu d'un savoir général sur « la musique » mettant en relation des contextes culturels distants sur la base de catégories organologiques et vocales communes. Ainsi que le suggère le sous-titre du concert (*Mongolisches Oberton-Jodeln*) et le texte du programme, les musiciens rapprochent ici deux univers sonores distants, mais néanmoins similaires : le chant diphonique mongol renvoyant à son « cousin » le jodel alpin et la cithare *joochin* à la cithare bavaroise. Même si, sur le plan sonore, la parenté ne s'impose pas nécessairement à l'esprit d'un auditeur, le texte du programme fournit en tout cas un argument permettant de doter la rencontre entre ces deux répertoires d'une certaine nécessité. C'est là encore une manière de dire que cette interprétation n'est pas seulement le fruit d'un hasard, mais qu'elle a des raisons d'être qui reposent sur la « vraie vie » des musiciens (ils viennent vraiment de Mongolie et de Bavière) et au-delà, sur des similarités objectivées par les études des experts de ces répertoires.

Enfin, outre ces raisons explicitées dans le discours de présentation, le contraste apparaît aussi comme légitime du fait de sa position liminaire : il s'agit ici du dernier morceau ou (dans le cadre de prestations plus longues de l'ensemble Egschiglen) du morceau de « bis », pour lequel ce type d'écart est à la fois courant et attendu. De nombreux autres ensembles programmés dans les festivals *creole* misent de même sur un changement de répertoire, d'orchestration, d'interprétation et/ou de chorégraphie, de manière à souligner l'effet de clôture de leur performance<sup>15</sup>. En recourant à ce procédé, les musiciens de l'ensemble

15 Par exemple l'ensemble Trio Fado (*creole* Berlin 2006), une formation de quatre musiciens qui clôt son concert de fado par une polyphonie à *capella* interprétée sur le devant de la scène, sans micro, dans laquelle le joueur de guitare portugaise se révèle soudain virtuose du chant diphonique. C'est que cette technique, parmi d'autres procédés vocaux ou instrumentaux particulièrement saillants, est aujourd'hui enseignée de

manière autonome dans des écoles de musique et des *workshops*, ainsi que par des musiciens dans des performances qui n'ont rien à voir avec son contexte d'origine. Or cette autonomisation ne va pas de soi pour tous les auditeurs : certains y verront une preuve de virtuosité, d'autres au contraire le symptôme d'une perte d'authenticité (« cela n'a rien à voir avec le vrai fado »).

Egshiglen montrent leur capacité à varier les styles ainsi que leur maîtrise des règles du jeu qui ont cours dans un concert de musiques du monde – un cadre qu'ils connaissent bien puisqu'ils ont été invités par l'Unesco à faire des tournées dès le début des années 1990 et qu'ils gagnent depuis leur vie en participant à des concerts ou des festivals. C'est un morceau de fin, et c'est aussi un morceau « pour rire » : qui n'est clairement pas sur le même plan que les autres, et pourra susciter pour cela même quelques réserves. La plaisanterie est drôle à condition de pouvoir apprécier le contraste avec ce qui précède (de la « vraie » musique mongole) et à condition que cela ne dure pas trop longtemps. Ce ne sont qu'une minute et trente secondes sur vingt minutes (prestation dans le cadre de la compétition *creole*) ou sur un concert d'une heure trente à deux heures (en d'autres occasions). Mais c'est un morceau dont les spectateurs du festival se souviennent à coup sûr.

## Commentaires

Ce qui a fait le plus sensation au cours de ces trois soirées *Multikulti*, c'est lorsqu'ont surgi, au-delà de l'exotisme des vièles à tête de cheval, des cithares, de la *mbira*, du *oud*, du *cajón* ou du *dotar*, des rapprochements particulièrement audacieux. Par exemple lorsque les Mongols d'Egshiglen, qui ont quitté Ulan Bator pour aller habiter à Röthenbach au bord de la Pegnitz – autant dire qu'ils ont troqué un bout du monde pour un autre – ont encouragé le public à chanter avec eux une chanson de Franconie parlant d'un chat disparu, agrémentée de sonorités nasillardes et sifflantes à rendre pantois les partisans de la coutume et Dean Martin. Délirant (« Notre petite musique du monde », *Abendzeitung Nürnberg*, 12 février 2007).

L'ensemble Egshiglen a créé la surprise : cinq Mongols venus de Röthenbach qui ont tenu le public en haleine avec leurs vièles à tête de cheval et leurs incroyables harmoniques à deux ou trois voix, pour finalement faire culminer l'ambiance avec une interprétation particulièrement cocasse d'un chant de Franconie (« La victoire aux musiciens passeurs de frontières ! », *Nürnberger Nachrichten*, 12 février 2007).

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. (« La Mongolie bavaroise », *Ruhr Nachrichten*, 19 mai 2007).

*Une femme d'environ 50 ans* – La *Weltmusik*, c'est une musique d'ailleurs dans le 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*<sup>16</sup>.

Dans les entretiens avec les spectateurs et dans les comptes rendus journalistiques sur les festivals *creole*, Egschiglen fait partie des cas les plus cités. Et de leur prestation, on mentionne presque toujours (dans 90 % des cas) la chanson de Franconie qui clôt leur concert. C'est qu'outre l'effet de surprise et la virtuosité dont font preuve les musiciens, le succès de ce morceau tient aussi à sa capacité à catalyser des valeurs partagées : il séduit parce qu'il « jette un pont » entre les musiques d'ici et d'ailleurs entre le sérieux et le divertissement (*E-Musik/U-Musik*), entre les générations et parce qu'il apparaît comme le symbole d'une rencontre interculturelle (« La Franconie rencontre la Mongolie », *Westphälische Rundschau*, 19 mai 2007). Il entre aussi en résonance avec l'idée que l'on se fait des « cultures » à l'époque de la globalisation comme d'un répertoire de ressources disponibles dont les individus (en premier lieu les artistes créateurs) s'emparent pour les combiner à leur guise. C'est sur cette vision des identités culturelles que se fonde par exemple un compte rendu du festival *creole Rhénanie-Westphalie 2008* rédigé par une journaliste de la *Tageszeitung*, Natalie Wiesmann, qui cite ici un musicologue qui faisait partie du jury, Michael Rappe (*Hochschule für Musik*, Cologne) : « De plus en plus, il apparaît normal de se procurer une origine d'emprunt (*sich Herkunft leihen*) et d'user de plusieurs langages musicaux » (« Identités étrangères d'emprunt », TAZ, 23 août 2006).

Selon cette interprétation, il en irait des « identités » comme d'une garde-robe ou d'une collection d'objets qu'un individu peut choisir de revêtir ou « emprunter » comme bon lui semble. Mais cette vision n'est juste qu'à condition de reconnaître plusieurs choses : d'une part, que les écarts ou les procédés de mise à distance ne constituent qu'une part relativement réduite des performances musicales. La plupart du temps, les musiciens qui se produisent sur les scènes des festivals de musiques du monde font preuve d'un certain sérieux à l'égard de la culture ou des cultures qu'ils représentent ou, lorsqu'ils combinent de façon ostensible plusieurs répertoires, mettent aussi un point d'honneur à ce que cette multiplicité de références soit bien agencée. De même, la plupart des spectateurs attendent aussi de ces performances qu'elles satisfassent à des critères d'authenticité et de qualité. Enfin, même si certains procédés ludiques produisent sur le moment l'effet escompté (faire rire), cela n'empêche pas que surgissent ensuite des réserves dans la bouche de ceux qui ont souri ou ri : ils

---

<sup>16</sup> Cités d'après un rapport d'expertise que nous avons rédigé avec des chercheurs et étudiants de la *Hochschule für Musik* de Cologne (Bachir/Greve/Rappe 2006 : 56)

trouveront parfois que c'est là une « recette » trop facile, que ce n'est plus drôle la seconde fois ou que l'intérêt du concert réside ailleurs<sup>17</sup>.

Dans le cadre des festivals *creole*, la reprise d'une chanson bavaroise par des musiciens mongols n'est pas perçue comme un écart déplacé. Ailleurs, en Mongolie ou dans des festivals axés sur l'expression authentique de traditions musicales, il est probable qu'il en irait autrement. Si la majorité des spectateurs présents lors du concert à Dortmund rient ou sourient, c'est parce que la plaisanterie apparaît ici plausible au regard du contexte de cette manifestation qui donne à voir et entendre les musiques du monde produites en Allemagne. L'écart apparaît comme une forme d'humour bon enfant qui ne dérange personne. Elle concorde avec un certain code du savoir-rire qui autorise et valorise la mise en scène ludique de marqueurs identitaires et les combinaisons inattendues.

Mais c'est aussi là que la thèse des « identités multiples » rencontre ses limites : d'abord parce qu'il ne s'agit jamais, du point de vue des musiciens, de n'importe quelle culture<sup>18</sup>. Ce sont les cultures auxquelles ils témoignent un attachement durable du fait de leur parcours biographique et qu'ils ne considèrent certes pas comme interchangeables avec d'autres – d'où l'importance des indices disposés dans le discours d'escorte qui contribuent à doter leur choix d'une certaine nécessité. Il y a ici (au-delà d'une mise en scène factice de « traditions ») un enjeu fort qui est celui de la reconnaissance des personnes d'origine étrangère en Allemagne<sup>19</sup>. Au delà du jeu, l'interprétation de ce morceau par Egschiglen est une manière de revendiquer une appartenance à la société allemande dans un contexte où l'idée de multiculturalisme ne va toujours pas de soi pour tous les membres de cette société. C'est une manière de signifier quelque chose comme « nous sommes Mongols, mais nous sommes aussi des Bavarois comme

<sup>17</sup> 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 *Greensleeves* 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... » (Aubert 2001 : 70-71).

<sup>18</sup> Ainsi que le souligne Gérard Lenclud dans son compte rendu du livre de Margarita Xantakhov *Identités en souffrance*, l'usage pléthorique que

l'on fait aujourd'hui du terme d'identité comme d'un « signe distinctif et totalisant du présent » repose sur une définition incompatible avec celle des philosophes logiciens : « Pas plus qu'une société ne dispose de traditions à la commande, faute que le passé soit une ressource entièrement malléable, un homme ne se dote d'une identité sociale et culturelle à la carte. La raison en est que, pour reprendre une formule célèbre, il ne sélectionne pas la bouche qui dit "Je" ». (Lenclud 2008 : 456)

<sup>19</sup> Selon Michael Herzfeld (Herzfeld 1992), la pratique des stéréotypes ne se limite pas à la reproduction de réductions simplistes ou factices par des élites, mais elle intervient localement dans des situations où des identités sont en jeu et peut ainsi constituer le support de stratégies d'autojustification ou de contestation. Pour un argument allant dans ce sens (et à l'encontre d'une réduction des cultures à des « inventions »), voir Sahlin 1999.

les autres». Soit, encore que (contrairement à ce que pense Angela Merkel et une bonne partie de l'opinion allemande) le multiculturalisme n'est pas « un échec ».

En outre, les répertoires musicaux locaux n'ont pour les spectateurs allemands pas non plus le même statut que les répertoires étrangers. Le fonctionnement de la plaisanterie repose aussi sur la base d'un ensemble d'implicites partagés quant à ce que l'on appelle en Allemagne la *Volksmusik*.

### La *Volksmusik* : un genre risible ?

*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 zerklapft,  
Braune Horden totgeschrien,  
Stiefel in den Dreck gestampft...*<sup>20</sup>

Franz Josef Degenhardt, «Die alten Lieder», 1967

Même si personne ne sait vraiment comment la définir, la *Volksmusik*<sup>21</sup> est un genre assez largement déconsidéré en Allemagne. C'est, au mieux, une catégorie risible que l'on réduira à la représentation stéréotypée des émissions télévisées de « musique alpine » : des décors en carton-pâte, des animateurs musiciens (les *Musikanten*, distincts des *Musiker*, les musiciens professionnels), des paroles évoquant la nostalgie de la *Heimat* – soyons sérieux : ce n'est pas de la « culture »<sup>22</sup>. Au pire, on en fera le symptôme des maux affectant la société allemande : en la réduisant à un instrument de propagande nationaliste, un outil d'abrutissement

<sup>20</sup> « 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 ».

<sup>21</sup> Ce terme signifiant littéralement « musique du peuple » englobe de multiples répertoires et styles dits « populaires ». Dans un de ses séminaires sur la *Volksmusik*, Gisela Probst Effah (cf. Probst-Effah 2009) y inclut aussi bien les chansons collectées au XIX<sup>e</sup> siècle (Herder, Brentano, Erk/Böhme), les pratiques du chant collectif dans les mouvements de jeunesse (comme les

*Wandervogel*), les répertoires spécifiques de différentes régions (musique bavaroise, *shanties* d'Allemagne du Nord, chansons à boire du Rhin) que divers genres apparus au XX<sup>e</sup> siècle comme le *Schlager*, le « folk » allemand, la chanson engagée de RDA, la *volkstümliche Musik* (telle qu'on peut en voir dans les émissions de télévision) ou la *Neue Volksmusik*, qui incorpore des segments de la « pop ». Ce sont en somme des répertoires qui n'ont en commun que leur opposition au domaine de la musique savante ou « sérieuse » (*E-Musik*).

<sup>22</sup> Il a fallu la venue d'un ethnomusicologue péruvien en Allemagne pour que ce phénomène puisse apparaître comme un enjeu de réflexion musicologique (Mendivil 2008) dépassant les *a priori* formulés par Adorno sur la musique populaire.

des masses ou encore un symbole du fétichisme marchand. Du fait de ces connotations négatives, certains médiateurs culturels et organisateurs de festivals œuvrant dans le domaine des musiques du monde ont coutume de dire que, depuis 1945, la *Volksmusik* a « disparu ». Ce par quoi ils ne veulent pas dire qu'elle a cessé d'exister (nul n'ignore l'énorme succès des émissions télévisées de musique alpine ou du *Grand Prix de Volksmusik*), mais qu'elle n'a pas droit de cité dans les institutions culturelles. La *Volksmusik* est un de ces aspects de la culture allemande qui – pour reprendre la description que Michael Herzfeld fait des contextes d'intimité culturelle – « sont considérés comme une source d'embarras externe mais qui procurent cependant aux initiés l'assurance d'une socialité commune » (Herzfeld 1997 : 3). Qu'elle rencontre un succès en Allemagne, passe encore. Mais pas question d'en faire un enjeu de politique culturelle et encore moins de la diffuser à l'étranger.

Dans le cadre des compétitions *creole* qui fonctionnent sur le principe d'un appel à candidatures ouvert et où tous les musiciens d'Allemagne ont donc le droit de se porter candidat, il arrive que se présentent des musiciens se rattachant explicitement à la catégorie de *Volksmusik* et/ou à un répertoire de musique spécifique d'une région. Ils développent dans ce cas des justifications qui consistent à souligner qu'il ne s'agit pas que de *Volksmusik* ou alors, pas de celle que l'on connaît : ainsi Tum Suden qui cherche à « réinventer une musique d'Allemagne du Nord » avec une formation comportant un violon et une basse électrique, des percussions africaines et un tambour de lansquenet (*Landknecht-trommel*). De l'ensemble de cithares du Collegium Concertante, qui entend « montrer au public que la cithare ne doit pas se restreindre au petit monde de la *Volksmusik* ». Ou encore de l'ensemble du chansonnier Stefan Hiss qui reconnaît en entretien qu'il se rattache à la *Volksmusik* sans pourtant souscrire à cette étiquette, et qui recourt donc dans ses textes de présentation à des néologismes :

*Volxmusik, Polk, Deutsch-Bluesrock*<sup>23</sup> – 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. [...] (Texte de présentation de Hiss dans le programme du festival *creole* 2007).

Sur scène (pour les groupes sélectionnés par les jurés), la légitimation des répertoires locaux passe de même bien souvent par la combinaison avec des marqueurs d'autres styles musicaux ou d'autres cultures : par exemple un alliage entre le dialecte bavarois et des compositions de salsa (Los Dos y Compañeros) ou entre des mélodies *folk*, des boucles rythmiques et des procédés de distorsion sonore évoquant le hard rock ou la techno (Ulman). C'est là qu'intervient l'humour

<sup>23</sup> *Volxmusik* se prononce de la même manière que *Volksmusik* mais l'orthographe souligne implicitement que les musiciens se démarquent des conventions de ce genre. *Polk* est une abréviation de *Polka*.

comme un procédé de légitimation des répertoires populaires d'Allemagne : comme une manière de montrer que l'on veut bien s'y intéresser mais que l'on n'y croit pas vraiment. Les chansons populaires ou les spécificités locales et instrumentales de différentes régions d'Allemagne n'apparaissent ici (dans le cadre d'un festival de musiques du monde) comme une référence légitime que pour autant que l'on souligne la distance prise avec ces répertoires : en les mettant en exergue par divers procédés citationnels ou en les transformant de telle manière qu'ils n'apparaissent plus comme de la *Volksmusik* mais comme de la chanson engagée<sup>24</sup> (Klaus der Geiger), du jazz (Edgar Knecht Trio, Triton), de la musique classique (Singer Pur) ou de la pop (La Brass Banda, Bobo)<sup>25</sup>.

### Une musique pour enfants ?

Dans les cas où la citation se fait sur un mode ludique et distancié, les pièces de référence appartiennent bien souvent au genre de la chanson pour enfants, ce qui est encore un autre indice implicite de minoration : la référence citée est considérée comme suffisamment insignifiante pour ne blesser personne et peut pour cela d'autant mieux être appréciée comme une forme d'humour « bon enfant » (Cheyronnaud 2006). Mais en même temps, les musiciens qui s'emparent de ces répertoires de manière ludique mettent aussi un point d'honneur à faire preuve d'inventivité et de virtuosité dans la recomposition de ces morceaux. C'est le cas d'Egshiglen, qui reprend une chanson bavaroise en faisant preuve d'une certaine virtuosité vocale et instrumentale. C'est aussi le cas de Furiosef, un

<sup>24</sup> Une autre voie de légitimation dont le mouvement du *Deutsch-Folk* s'est fait une spécialité est la politisation des paroles de chansons (voir notamment Kirchenwitz 1993). Dans ce cadre, l'usage de la langue allemande et des dialectes ainsi que celui d'instruments de musique comme la vielle à roue, la cithare de Bohême (*Waldzither*) ou le cromorne (*Krummhorn*) sont devenus des marqueurs de démarcation vis-à-vis de la pop anglophone et de la chanson de variété allemande. Mais l'usage de ces symboles n'apparaît ici comme légitime qu'à condition de mettre en avant un message politique, non sans d'ailleurs recourir à certains procédés humoristiques relevant plutôt de la satire : ainsi que le fait par exemple Klaus der Geiger, un violoniste de rue de Cologne candidat à la compétition *creole* Rhénanie-Westphalie en 2008 (voir vidéo sur <<http://www.mondomix.com/reportages/creole-2008/fr/j7.htm>>), dont la chanson « *Ich bin nicht*

*Peter Lustig* » critique ouvertement une émission de télévision pour enfants célèbres animée par Peter Lustig (« Pierre le Drôle ») et lui oppose une autre forme d'humour fondée sur des valeurs opposées (critique de la société de consommation, engagement au côté des opprimés, mise en avant du dialecte *Kölsch*).

<sup>25</sup> Ces derniers exemples ne sont pas tirés des festivals *creole* mais il s'agit d'ensembles qui ont récemment connu un grand succès en Allemagne : Singer Pur a reçu en 2005 le prix « Echo » dans la catégorie de musique classique avec un CD reprenant des chansons populaires à cappella. La Brass Banda est une formation de cuivre de Bavière qui connaît un grand succès depuis 2009 et a récemment été nominé pour l'Eurovision. Bobo est une chanteuse qui reprend les textes des poètes romantiques et des chants populaires collectés depuis le XIX<sup>e</sup> siècle dans une orchestration pop.

Fig. 2. Le duo Furiosef<sup>26</sup>

Fig. 3. Markus Tuerk (Dortmund, septembre 2008)

duo de musiciens multi-instrumentistes enseignant le jazz au conservatoire de Cologne, qui a bâti un programme de concert complet en reprenant les mélodies de célèbres chansons allemandes. Ils se sentent tout de même obligés de justifier cette démarche, face à une journaliste française qui les interroge lors de la session de la compétition *creole* en septembre 2008 au club du Solendo, à Dortmund :

Aux Etats-Unis, les musiciens de jazz n'hésitent pas à utiliser des chansons populaires tirées des spectacles de Broadway, des *musicals*. Et nous nous sommes dits : pourquoi devrions nous transposer des chansons américaines alors que nous pourrions utiliser des airs avec lesquels nous avons grandi ? Et donc, nous avons décidé de le faire avec des chansons populaires allemandes : parce que nous nous sentons beaucoup plus proches de chansons comme « *Es waren zwei Königskinder* » parce que nous avons grandi avec, parce que nous chantions cela avec nos mères, à la cuisine...<sup>27</sup>



Portrait du duo Furiosef  
réalisé à l'occasion du festival  
*creole NRW 2008*.

Les mélodies reprises par Furiosef proviennent de différents répertoires : la chanson pour enfants (comme « *Fuchs, du hast die Gans gestohlen* ») ou la chanson populaire à succès (« *La Paloma* », un hit international devenu célèbre en 1944 en Allemagne avec l'interprétation de Hans Albers). À chaque fois, la réinterprétation se fait sur le mode de la distance : avec des accessoires rappelant l'univers des clowns et de la musique de cabaret, un attirail d'instruments associés au divertissement ou à des contrées exotiques

<sup>26</sup> Source : <<http://www.markustuerk.de>>.

<sup>27</sup> Cf. Document 2. Le reportage a été réalisé par Yasmina Bartova Zouaoui, Anne-Laure Lemancel,

Margot Vincent, Sebastian Kayser et Nicolas Sardjveladzé.

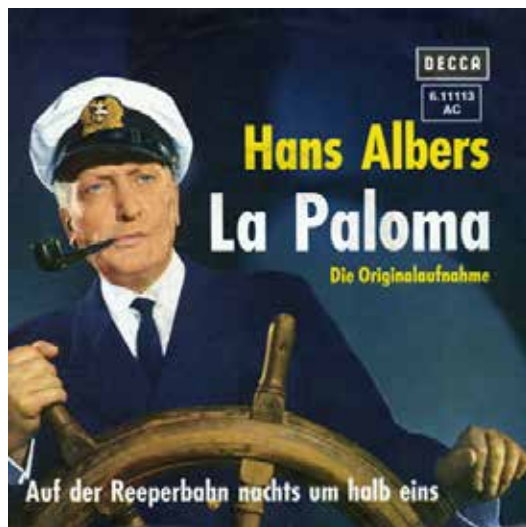


Fig. 4. *La Paloma* par Hans Albers.

(trompette, trombone, didgeridoo, berimbau, accordéon, piano etc.), des bruitages et des procédés de distorsion (kazoo, baguettes diverses, bassine d'eau etc.), des jeux de scène et des mimiques soulignant l'aspect théâtral et cocasse de ces reprises – tous procédés qui contribuent à souligner l'écart avec les répertoires d'origine tout en manifestant la virtuosité de musiciens à dépasser les frontières entre les genres. Par exemple, pour la reprise de *Fuchs du hast die Gans gestohlen* («Renard, tu as volé l'oie»), la mélodie reste identifiable mais le rythme change – d'où le nouvel intitulé choisi par les musiciens : «*Fuchs, du hast den Groove gestohlen*» (cf. document 2). Pour la ballade «*La Paloma*», ce n'est pas seulement la mélodie de la chanson qui est citée mais, de manière implicite, les représentations liées au contexte d'apparition de cette mélodie que les spectateurs ont tous en mémoire : notamment l'image de Hans Albers dans le film *Grosse Freiheit*, qui s'achève par les adieux du héros musicien montant sur un navire en partance pour l'Australie. La casquette de Manfred Heinen prend ici son sens : elle renvoie à l'image du chanteur-acteur Hans Albers interprétant *La Paloma* (cf. fig. 3) Mais cette histoire tragique est ici détournée à des fins comiques : Markus Türk joue l'air de la *Paloma* avec une trompette plongée dans une bassine, opérant ainsi un rapprochement implicite entre cette histoire et celle, non moins célèbre, du naufrage du Titanic.

À la différence d'Egshiglen, les chansons sont ici citées sans paroles. Or pour apprécier pleinement l'humour, il faut non seulement pouvoir reconnaître la mélodie (mondialement célèbre) de *La Paloma*, mais aussi en connaître les paroles dans la version allemande de Hans Albers ainsi que les représentations qui y sont associées, ce qui ne va pas de soi si l'on n'a pas grandi en Allemagne.

Lors du concert à Dortmund le 5 septembre 2008, j'avoue ne pas avoir vraiment compris sur le moment les raisons de l'hilarité générale parce que je ne connaissais pas le contexte d'origine de cette chanson. Mais la trouvaille de la trompette dans l'eau, l'effet communicatif des rires des autres spectateurs et surtout la virtuosité des musiciens rendaient tout de même l'humour perceptible, ainsi que le souligne le compte-rendu fait par une autre spectatrice non autochtone, la journaliste Anne-Laure Lemancel :

Viennent-ils du Tyrol, de Bavière ou d'une mythique « fête de la bière » ? Les deux compères de Furiosef portent chapeaux et véritables sabots de bois, jouent du berimbau, de la grosse caisse et de la cuisse de canard qui fait « pouet », tâtent de la trompette sous l'eau au secours d'un improbable Titanic, et manient avec brio un humour germanique dont notre connaissance érodée de la langue ne nous permet pas de saisir les subtilités (foi accordée à l'hilarité du public). Au douze-millième degré, ils jonglent avec les clichés, improvisent sur des comptines nationales ; pour autant, ils ne renoncent pas à l'idée d'un certain swing, ni à la parfaite maîtrise de leurs instruments (accordéon, piano, trompettes, mirlitons). Furieux, les Josephs ! Ces Dupond et Dupont de la musique allemande soufflent sur le public un vent rafraîchissant, une bonne humeur pince-sans-rire et un brin potache, mais toujours pertinente. On adhère.<sup>28</sup>

C'est une musique pour rire, mais pas seulement : il importe aussi qu'elle soit bien composée, qu'elle « swingue » et qu'elle témoigne d'une maîtrise instrumentale et d'une inventivité compositionnelle qu'apprécieront non seulement les enfants, mais aussi les adultes. En outre, pour les auditeurs allemands, ces morceaux recèlent aussi une forte composante émotionnelle parce qu'ils sont associés aux souvenirs d'enfance et au cadre intime de la famille ou des échanges privés. Enfin, leur apparition sur la scène des musiques du monde manifeste la levée d'un interdit pesant sur les musiques populaires. Il y va de la reconnaissance publique d'une musique populaire allemande comme d'une musique parmi d'autres (selon l'argument récurrent des musiciens : « Les autres le font, pourquoi pas nous ? »), et au-delà, de la normalisation d'une identité allemande par-delà le problème complexe que constitue la difficile « maîtrise du passé » (*Vergangenheitsbewältigung*).

Le cas de Furiosef est révélateur d'un phénomène plus général que certains commentateurs ont identifié comme un « retour de la *Volksmusik* »<sup>29</sup> : soit d'un ensemble de répertoires et de marqueurs d'identité locale qui n'ont à vrai dire

<sup>28</sup> Texte paru sur le site de Mondomix le 6 septembre 2008 (<<http://www.mondomix.com/reportages/creole-2008/fr/j5.htm>>).

<sup>29</sup> Voir, entre autres articles, « Das Revival der Volksmusik von den siebziger Jahren bis heute » de Birger Gesthuisen (Source : <<http://www.goethe.de/kue/mus/pan/de2301660.htm>>).

jamais vraiment disparu, mais qui apparaissent aujourd'hui de nouveau comme légitimes et susceptibles de fournir le support de mises en scène ludiques, mais aussi de créations exigeantes, mettant l'accent sur la réinvention plutôt que sur la reproduction des codes conventionnels du genre. Même les musiciens qui réinventent la *Volksmusik* seront perçus comme les symboles de l'honneur retrouvé des Allemands. Témoin, par exemple, cette description du projet de Degas et Weiser diffusé par le label Piranha à Berlin :

*It became obvious during the World Cup: As cosmopolitan hosts, the Germans could party and fly their flag with new enthusiasm far away from old clichés. This new German lightness is also present in PIRANHA's music project «Heimat – von fern so nah» (Home – from far so close). Jorge Degas, Brazilian composer, bass and guitar player and Andreas Weiser, German percussionist, composer and author present modern new interpretations of selected German traditional songs with singers Nina Ernst and Sahrin Reza. This swinging, mostly Brazilian view on ancient tunes is a cheerful revitalisation of an almost forgotten song culture<sup>30</sup>.*

Je suis partie dans cet article d'un cas relativement conventionnel d'humour. Celui-ci n'est peut-être pas (en tout cas pas de mon point de vue) le plus drôle de ceux que l'on peut découvrir sur les scènes des festivals de musique du monde d'Allemagne ou d'ailleurs mais il a ceci d'intéressant qu'il met en jeu des appartenances identitaires. Le « bis » de l'ensemble Egschiglen est une manière pour les musiciens de montrer leur capacité à varier leur répertoire tout en faisant preuve d'une connaissance des règles du jeu du concert. Il fonctionne sur la base d'un cadre axiologique partagé qui autorise et encourage des connexions entre des répertoires distants ou opposés. Mais son succès tient aussi à sa capacité à alimenter des interprétations contradictoires : certains y verront le symptôme d'une permanence de l'exotisme, d'autres un symbole du dialogue des cultures, d'autres encore la manifestation post-moderne de la liberté d'un individu à composer son identité « à la carte ». Ces interprétations montrent que ce qui se joue dans ce morceau n'est pas seulement d'ordre ludique. Le jeu n'est apprécié qu'en vertu de l'arrière-plan bien réel que constituent les parcours de vie des musiciens, la situation des minorités étrangères en Allemagne et le passé controversé de la *Volksmusik*.

Il resterait encore à confronter ce cas à d'autres formes d'humour s'exprimant sur la scène des festivals, notamment pour montrer la diversité des codes du « savoir-rire » (Cheyronnaud 2006) entre lesquels un même spectateur peut alterner, parfois en une même soirée. Ainsi que le souligne par exemple la

---

<sup>30</sup> Source : <[http://www.piranha.de/english/piranha\\_musik\\_verlag/degas\\_weiser/heimat\\_von\\_fern\\_so](http://www.piranha.de/english/piranha_musik_verlag/degas_weiser/heimat_von_fern_so)>

chanson «*Ich bin nicht Peter Lustig*» de Klaus der Geiger<sup>31</sup>, l'humour d'un chanteur de folk engagé ne repose pas sur les mêmes attentes que celle des émissions de Peter Lustig, un animateur d'émissions pour enfants que Klaus der Geiger ne trouve, quant à lui, pas du tout drôle. Cet humour n'est pas non plus le même que celui des *Dissidenten* qui mettent en scène des danseuses orientales dans des costumes et un décor kitsch ou que celui du chansonnier Stefan Hiss qui se livre à «des bons mots corsés dans la langue locale» (descriptif du programme *creole* 2007) et fait preuve d'une verve langagière qui n'est compréhensible que par des auditeurs allemands – à supposer que ceux-ci apprécient l'ambiance des bals et le volume sonore élevé de leur prestation. D'où les tensions qui peuvent parfois surgir des frictions entre différents codes, d'où aussi les ratés ou les commentaires dépréciatifs qui surgissent parfois («c'est de l'humour de mauvais goût», «de bas étage», etc.), qui nous rappellent que, si l'humour constitue un trait humain assez communément partagé, le sens de l'humour n'est assurément pas universel et qu'il peut constituer un enjeu majeur de dissension.

### Références

AUBERT Laurent

2001 *La musique de l'autre. Les nouveaux défis de l'ethnomusicologie*. Genève : Georg éditeur.

BACHIR-LOOPUYT Talia

2008 «Le tour du monde en musique. Les musiques du monde, de la scène des festivals à l'arène politique» *Cahiers d'ethnomusicologie* 21: 11-34.

BRÖCKER Marianne

1997 «Volksmusik», *Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG), Band 9: 1733–1761.

CHAUDENSON Robert

2003 *La créolisation, théorie, applications, implications*. Paris : L'Harmattan.

CHEYRONNAUD Jacques

2006 «"Rire de la religion"? Humour bon enfant et réprobation», *Archives de sciences sociales des religions* 134: 93-112.

2010

«Le culte de musique», communication orale lors du colloque «Berlin-Aubervilliers. Festivals de musiques du monde», au Centre Marc Bloch de Berlin.

<sup>31</sup> Extrait de concert visible dans le reportage effectué par l'équipe de Mandomix sur le creole *NRW 2008* ([http://mandomix.com/reportages/creole-2008/videos/j07\\_klaus\\_vid.flv](http://mandomix.com/reportages/creole-2008/videos/j07_klaus_vid.flv)) et relaté de la manière suivante par Anne-Laure Lemancel: «Gepetto à la salopette de cuir, Peter Lustig et grand-père idéal, *Klaus der Geiger* s'acquine au guitariste bohème Salossi pour bougonner, rigoler, déclamer une satire sociale virtuose. Après une brillante carrière de

concertiste classique, Klaus le violoniste, institution de la musique allemande, a choisi la rue comme scène unique: un auditoire universel et non guindé pour mûrir une révolte tendre, une colère libre, un folk affirmé, à l'émotion vibrante. [...] S'ils jouent de la «musique du monde»? Oui. Peut-être. Qu'importe! Ils touchent au plus juste et à l'infini.» (Source: <http://www.mandomix.com/reportages/creole-2008/fr/j7.htm>).

ENWEZOR Okwui et al. (éd.)

2003 *Créolité and Creolization. Documenta. 11\_Platform 3.* Ostfildern/Stuttgart: Hatje Cantz.

GEERTZ Clifford

1998 [1973] «La description dense», *Enquête, La description I*, [En ligne], URL : <http://enquete.revues.org/document1443.html>.

GREVE Martin

2002 «Writing against Europe: Vom notwendigen Verschwinden der "Musik-ethnologie"», *Musikforschung* 55/3: 239-251.

HERZFELD Michael

1992 «La Pratique des stéréotypes», *L'Homme* 32/121: 67-77.

2007 *L'Intimité culturelle. Poétique sociale de l'État nation.* Laval: PUL.

KAUFMAN Terrence et THOMASON Sarah G.

1988 *Language contact, creolization, and genetic linguistics.* Berkeley: University of California Press.

KIRCHENWITZ Lutz

1993 *Folk, Chanson und Liedermacher in der DDR: Chronisten, Kritiker, Kaisergeburtstagssänger.* Berlin: Dietz.

LENCLUD Gérard

2008 «Identité et identités». *L'Homme* 187-188: 447-462.

MENDIVIL Julio

2008 *Ein musikalisches Stück Heimat. Ethnologische Beobachtungen zum deutschen Schlager.* Bielefeld: Transcript Verlag.

PROBST-EFFAH Gisela

1995 *Lieder gegen «das Dunkel in den Köpfen». Untersuchungen zur Folkbewegung in der Bundesrepublik Deutschland*, Essen: Blaue Eule.

2009 *Volksmusik im 20. Jahrhundert* (script de séminaire, semestre d'été 2009, disponible sur le lien <<http://hf.uni-koeln.de/34467>>)

SAHLINS Marshall

1999 «Two or three things that I know about culture», *Journal of the Royal Anthropological Institute*, vol.5/3: 399-421.

RÉSUMÉ. Cet article examine les modalités de mise en scène des appartenances identitaires sur la scène des festivals de musiques du monde en Allemagne et le rôle que l'humour peut jouer dans ce contexte. Partant de l'analyse d'un cas (les musiciens de l'ensemble de musique mongole Egschiglen, qui achèvent leur concert par une chanson de Franconie), il vise à recontextualiser l'usage de procédés citationnels humoristiques en prenant en compte plusieurs aspects de la situation de performance: les codes d'agencement d'un concert, le débat sur le multiculturalisme et le statut particulier qu'occupe les répertoires populaires locaux (*Volksmusik*) dans un festival de musiques du monde. Au-delà de leur aspect ludique, il s'agit de montrer que ces procédés s'inscrivent dans une situation sociale dans laquelle des valeurs et des normes collectives sont en jeu.