

ACTES
DES ÉTATS
GÉNÉRAUX
DES MUSIQUES
DU MONDE
12/13 SEPTEMBRE 2013
MARSEILLE



Mots d'accueil

Aïcha Sif

Bonjour. En ma qualité de conseillère régionale présidente de la Commission culture, c'est un grand honneur pour moi de vous accueillir ici à la faveur de ces États généraux des musiques du monde. Au regard de l'intérêt qu'il porte à vos travaux, Monsieur Michel Vauzelle, Président du Conseil régional, a tenu à ce que votre assemblée se réunisse à Marseille, et nous souhaitons que cet espace devienne un haut lieu de fraternité, par la reconnaissance de toutes les communautés méditerranéennes, à rebours des affrontements et de tous les intégrismes actuels. Je remercie Monsieur Jean-Luc Bonhême, programmateur de la Villa Méditerranée et son équipe, Monsieur Pierre Bonnet de la direction de la Culture et du Patrimoine du Conseil régional, l'association Zone Franche. Je salue toutes celles et ceux qui nous font l'honneur d'être partie prenante de nos débats, ainsi que les représentants de la Commission européenne, de l'Institut français de l'Unesco, de l'Organisation Internationale de la Francophonie, de l'Institut du Monde Arabe. Je vous souhaite un bon travail.

Jean-Luc Bonhême

Au nom de François de Boisgelin, notre directeur, et de toute son équipe, nous vous souhaitons la bienvenue à la Villa Méditerranée dont la triple mission est d'être un lieu de rencontre, de discussion, d'échange de tous les réseaux qui œuvrent au devenir, au développement et à un avenir commun des différents peuples autour de la Méditerranée. Je vous souhaite de très belles journées, toute l'équipe étant à votre disposition, afin que vos travaux soient les plus fructueux possibles. Je vous remercie.

André Cayot

Merci pour votre accueil. Je voudrais rappeler l'attachement du Ministère de la Culture et de la Communication à la structure Zone Franche et à ses quelque 200 adhérents. Dans le champ des musiques actuelles, les musiques du monde que défend Zone Franche représentent une place à part entière, et le Ministère de la Culture souhaite défendre ce secteur singulier pour plusieurs raisons: la diversité culturelle, la mobilité des artistes. Ce troisième et dernier volet des États généraux va donc nous amener à travailler sur la problématique des territoires, et j'espère que nous avancerons le plus harmonieusement possible sur cet enjeu fondamental, lequel se présente, pour nous, dans le double cadre suivant: la modernisation de l'action publique (la MAP), et l'adaptation de l'action publique, de la collectivité territoriale et de l'État. La deuxième affaire, très importante pour nous, est la loi d'orientation sur la création. Soumise au parlement au printemps prochain, cet outil devrait nous permettre d'écrire les grandes règles qui, dans le domaine de la création, nous permettront de fixer les modes de relation entre vous, les acteurs, et les collectivités publiques. Au-delà des territoires, le deuxième aspect des grands chantiers du ministère est l'acte II de l'exception culturelle. Les deux directions principalement concernées par ce sujet sont la Direction générale des Médias et Industries culturelles, et la Direction générale de la création artistique. En octobre dernier, la ministre a annoncé la création d'une « mission musique » liant ces deux directions afin de travailler sur la question de la création du Centre national de la musique. Parallèlement, le rapport Lescure tente de poser un certain nombre de questions relatives à « l'exception culturelle à l'ère numérique ». Ces chantiers sont de longue haleine, mais, je pense que les travaux que nous allons mener ensemble ici devraient nous éclairer. C'est la raison pour laquelle je passerai deux jours avec vous sur l'état des lieux. Merci beaucoup.

Frank Tenaille

Président de Zone Franche

Je tenais à vous dire quelques mots au nom de Zone Franche.

Merci d'être présents vous qui êtes venus parfois de très loin, pour cet acte III de nos États généraux des musiques du monde. Comme vous le savez, ces États généraux ont commencé en 2009 (à Sciences-Po Paris) et se sont poursuivis en 2011 (à la Cité nationale de l'Histoire de l'Immigration). Deux institutions qui nous ont accueillis comme nous accueillons aujourd'hui la Villa Méditerranée - dont l'ambition affichée est « une mise en fraternité des peuples de la Méditerranée » - outil qui a été voulu par la région Provence-Alpes-Côte d'Azur et en particulier son président, Michel Vauzelle, que je remercie, représenté ici par Mme Aïcha Sif, présidente de la Commission Culture, patrimoine culturel et tourisme.

Pour le réseau Zone Franche, de tels rendez-vous sont une tradition. Et les plus anciens se rappellent que nous en avons tenus dans le passé, notamment en partenariat avec l'Institut du Monde Arabe, ou avec la Maison des Cultures du Monde. De même, nous avons été impliqués dans beaucoup de séquences de réflexion ailleurs qu'à Paris, en particulier en Afrique (au sein du MASA) ou dans l'Océan indien, et bien sûr en régions, notamment à Marseille, lors de diverses manifestations, qu'il s'agisse de « Nuits Blanches pour la musique Noire », de « Medinma », du « Womex », ou de « Babel Med Music », salon-marché avec lequel nous travaillons toujours en étroite collaboration. Cette permanence n'est pas fortuite. Elle est inscrite dans l'ADN d'un réseau qui, dès l'origine, s'est voulu un « intellectuel collectif » afin d'irriguer la multiplicité de ses pratiques professionnelles. Cette réflexion collective étant aujourd'hui d'autant plus impérieuse que nos corps de métier, cloisonnés, dispersés sur de vastes distances, sont soumis à de formidables évolutions.

Il y a quelques jours, un journaliste de « Radio Grenouille » me demandait qu'est-ce qui avait donc changé pour Zone Franche, compte tenu que certains thèmes qui seront auscultés durant ces deux jours avaient pu être abordés au cours des deux décennies passées.

Pour ma part, je dirais que nous sommes dans le vif d'une globalisation XXL, inédite, qui fait que jamais les cultures ne s'étaient trouvées emportées dans un tel maëlstrom, synonyme de circulation accélérée des signes, de privatisation du vivant, d'économies à flux tendu, de mutations des imaginaires et de remises en cause des fondamentaux anthropologiques. Autant de bouleversements qui ont des effets sur les musiques du monde, tant dans leurs substrats, leurs fonctions, leurs codes, que dans leurs échanges et leurs évolutions proprement musicales.

En ce qui concerne la place des musiques du monde, si l'on se réfère à leur statut depuis la fin des années 1960, l'on constate qu'elles occupent (via leurs supports, le spectacle vivant, la pratique amateur, l'enseignement, et de manière générale les modes de vie) une surface sans commune mesure avec celle qu'elle avait dans le passé. Pourtant paradoxalement, elles sont pour un secteur professionnel beaucoup plus aguerri et performant dans une situation d'interrogation, les problèmes liés à leurs diffusions au sens large étant un des symptômes de ce hiatus.

A cet égard, il me paraît primordial de dire ici de quelles musiques on parle. Pour notre part, nous entendons par musiques du monde :

des musiques qui sont fidèles à leurs sources dans leurs principes ; basées pour



l'essentiel sur une transmission orale de leurs techniques et de leurs répertoires ; en rapport avec des contextes culturels ; véhiculant des valeurs ; enfin liées à des réseaux de pratiques sinon de convictions d'où elles tirent leur substance.

Façon de souligner que dans leurs processus de fabrication, donc de créativité contemporaine, ces musiques obéissent à des règles particulières.

Le système de diffusion des musiques du monde est pluriel. Le disque-Cd-DVD en constituait un des piliers qu'on qualifiait de « physique ». L'internet en incarne désormais un autre sur un registre plus dématérialisé. Existe ensuite la diffusion liée au spectacle vivant et celle qui relève de l'enseignement ou de la pratique dite amateur.

Mais les musiques du monde c'est aussi la cohabitation de champs économiques. D'un côté, il y a celui de l'Entertainment, celui de l'industrie du divertissement, avec ses règles consuméristes régies souvent par des plus petits communs dénominateurs, lesquelles ont largement contaminé la mediasphère. De l'autre, il y a des secteurs de la diffusion publique encore guidés par les ambitions de l'éducation populaire et citoyenne.

Les musiques du monde relèvent certes économiquement de ces deux champs. Mais il ne nous paraît pas inutile de savoir dans lequel de ces champs nous nous situons principalement, surtout lorsque l'on valorise des musiques issues d'aires culturelles très spécifiques. Pour ma part, bien qu'un certain nombre de productions des musiques du monde aient embelli les dividendes de la macro-industrie musicale, je continue à penser que pour l'essentiel nos musiques relèvent davantage du second champ. Parce que ces musiques d'essence patrimoniale véhiculent des valeurs, des rites, des cosmogonies, des imaginaires et qu'elles sont les interprètes, pure laine ou métissées, d'entités culturelles qui à travers elles racontent leur implication au monde et à son actualité.

Deux mots ici pour évoquer la situation du domaine français. Dans l'organisation générale de la création et de la diffusion de l'hexagone, ces musiques à forte valeur culturelle et à dimension populaire, se retrouvent prises souvent entre le marteau et l'enclume. À savoir d'un côté, le secteur des musiques estampillées « savantes occidentales », qui bénéficient d'une longue antériorité de musique élitiste (avec les avantages institutionnels qui en découlent) et de l'autre, celui de la pop et de la variété (termes génériques). Situation qui fait que les musiques du monde se retrouvent dans un statut bâtard et parfois subalterne de musiques dites « actuelles », reconnues à la marge. Ce statut minoré se retrouvant *in fine* avec nos grands medias.

Pour autant depuis trente ans, ces musiques sont montées en puissance et le processus va perdurer parce que 80 % des musiques qu'écoute la planète sont des musiques du monde et que de nouveaux foyers de création vont fournir à de nouveaux publics des combustibles oniriques susceptibles de les séduire et de les fidéliser.

Il nous faut donc à ce titre souligner le divorce qui existe entre ces musiques et leur représentation. Sur le plan des medias, les chiffres sont éloquentes. Tandis que ces musiques représentent entre 12 et 14 % des productions discographiques, soit largement plus que le classique ou que le jazz, elles pèsent à peine plus de 1 % sur les ondes des grandes radios. De même, l'aide cumulée de l'Etat aux musiques actuelles (et donc par voie de conséquence à la petite succursale musiques du monde), représente une semaine de fonctionnement de l'Opéra Bastille. Et l'on pourrait poursuivre avec la diffusion de ces musiques dans les scènes nationales, les scènes conventionnées, etc. Le problème n'étant donc pas celui de leur légitimité esthétique, citoyenne ou économique mais relevant bien de l'ordre de l'idéologique.

Comment dès lors modifier l'image des musiques du monde et partant les économies directe et indirecte qu'elles suscitent ?

Pour en revenir à la globalisation XXL nous pensons que les musiques du monde disposent d'arguments pour affirmer leur légitimité. D'autant qu'à Zone Franche nous sommes persuadés que les questions de diversité, de pluralisme, d'identité culturelle, vont devenir des enjeux politiques majeurs dans les années futures.

Face à ces enjeux, les musiques du monde ont des choses à dire, à proposer.

Prenons la question de l'identité culturelle qui est la question du rapport à l'Autre. Dans les années à venir, soit les identités culturelles seront assumées, soit elles seront niées. Assumées, cela veut dire la reconnaissance dans l'espace public de façons de penser-rêver-se projeter dissemblables et donc la cohabitation d'antagonismes potentiels. L'importance pour nous de cette approche étant qu'un référentiel global des identités culturelles multiples est appelé à devenir le moteur d'une recomposition des politiques culturelles.

Prenons la question des patrimoines immatériels. Nous pensons que c'est en valorisant ces patrimoines immatériels qu'on dynamisera les futurs de nos divers environnements notamment régionaux et transrégionaux. Les fameuses chartes de l'Unesco constituant des points d'appui précieux pour développer une action pédagogique à l'égard des décideurs de tous acabits.

Prenons la question de la citoyenneté qui revient à se demander comment l'on s'organise pour cohabiter sur tel ou tel morceau de la planète. Là encore, les musiques du monde avec humilité fournissent quelques précieuses équations pour appréhender les défis du « vivre-ensemble », tant elles palpitent au pouls de la vie de femmes et d'hommes, de leurs météorologies intimes ou collectives, du profane et du sacré, de la terre et de la ville.

Ces quelques rappels pour dire que l'existence des musiques du monde ne peut faire l'économie d'une stratégie clairement politique qui réponde à une question décisive : pour quel(s) monde(s) se bat-on ? L'on assiste en effet à une marchandisation de l'humain comme de la planète. Mais face à cette course à l'abîme, d'autres humanités se dressent et inventent leurs hypothèses. L'aspiration à un partage des humanismes est celui des acteurs des musiques du monde. Mais il faut être persuadé, quand bien même la musique adoucit les mœurs, que ce ne sera pas une partie de gala. Dès lors, si l'on est persuadé que l'existence et le partage de ces musiques contribuent à rendre le monde plus vivable, l'on doit de façon volontariste promouvoir leurs vertus constitutives ayant trait aux notions de création, de dialogues entre l'hier et le demain, d'éducation, de culture populaire, de « temps long », de valeurs citoyennes, de valorisation des imaginaires, etc.

Parce que la chatoyante variété des langues, des imaginaires, des mémoires, tout comme la bio-diversité naturelle, est la respiration et le sang du monde, notre charte, en filigrane, ne dit pas autre chose. Elle souligne en tout cas, que cet « intellectuel collectif » qu'est Zone Franche, via l'activité de chacun de ses adhérents, intervient d'abord sur du sensible avant de parler de jauges de salles, de ventes d'albums, de contrats, de festivals, même si tout cela est important pour le développement d'un secteur professionnel qui n'a que trois décennies d'existence. Je vous remercie.

Nous allons passer à la première table ronde avec « Echos du monde », animée par Françoise Degeorges, de Radio-France.



Sommaire

Mots d'accueil _____	2
#1 Echos du monde. _____	8
Waed Bou Hassoun /chanteuse, oudiste, Syrie Kamilya Jubran /oudiste, chanteuse, compositrice, France-Palestine Manny Ansar /directeur du Festival au Désert, Mali- Houria Aïchi /chanteuse, France-Algérie Ballaké Sissoko /musicien, Mali Françoise Degeorges /productrice à Radio France, modération	
#2 Diversité, communauté, identité : concert ou combat ? _____	12
Edwy Plenel /co-fondateur et président de Mediapart Rasmané Ouedraogo /président de la Fédération internationale des coalitions pour la diversité culturelle, cinéaste Emmanuel Négrier /directeur de recherche au CNRS, France Denis Laborde /directeur de recherche, EHESS Marta Amico /anthropologue, Italie Talia Bachir-Loopuyt /anthropologue, France Emilie Da Lage /maîtresse de conférences, université de Lille, France, modération	
Ateliers	
#3 Musiques du monde et territoires _____	19
Françoise Cartade /directrice du festival _____ Les Temps Chauds, France Patrick Roux /directeur de l'Estivada de Rodez Bertrand Dupont /gérant du label Innacor, directeur de la Grande Boutique à Langonnet Jean-Bernard Vighetti /président du Conseil culturel de Bretagne Philippe Fanise /ARCADE, France Françoise Dastrevigne /directrice du Chantier, centre de création des nouvelles musiques traditionnelles, France Frank Tenaille /président de Zone Franche, rédacteur en chef du magazine César, modération	
#4 Droits d'auteurs : un enjeu de développement culturel ? _____	26
Aziz Dieng /conseiller technique n°1 du ministre de la Culture au Sénégal Paul Lavergne /éditeur, France Jacques Renard /directeur du CNV, France Gérard Davoust /président d'honneur de la Sacem, France Stéphane Pessina-Dassonville /maître de conférences à l'université de Rouen, spécialisé en droits d'auteurs et propriété intellectuelle, France Rémi Bouton /journaliste, modération	
#5 Mobilité, visa : état des lieux et des débats _____	34
Ballaké Sissoko /musicien, Mali Alexandra Kalogirou /DG Culture, EC Ferdinand Richard /président du Fonds Roberto Cimetta, expert pour le Fonds d'Intervention pour la Diversité culturelle de l'UNESCO, France Maryse Ngalula /musicienne, directrice de l'agence culturelle Akaçia, RDC Luc Mayitoukou /Arts Move Africa, Zhu Culture, Sénégal Anita Debaere /déléguée générale PEARLE, Pays-Bas Cendryne Roë /directrice de Nomades Kultur, et Sami Sadak /université d'Aix-Marseille, Babel Med Music, modération	
#6 Entre mémoire et oubli : transmettre _____	41
Giovanna Marini /musicienne, Italie Tarek Abdallah /musicien oudiste égyptien, doctorant contractuel en musicologie à l'Université Lumière Lyon 2 Camel Zekri /musicien, France-Algérie Birgit Ellinghaus /directrice de Alba Kultur, Allemagne Caroline Bourguin /journaliste, modération	
#7 Méditerranée, Francophonie : des espaces privilégiés pour une nouvelle diplomatie culturelle _____	46
Françoise Atlan /musicienne, France Mohammed Metalsi /directeur de l'action culturelle de l'Institut du Monde Arabe Sandra Coulibaly /Organisation Internationale de la Francophonie Pouria Amirshahi /député des Français de l'étranger, Afrique de l'Ouest et du Nord, secrétaire de la Commission aux Affaires Étrangères de l'Assemblée nationale, rapporteur de la mission parlementaire sur la Francophonie, France Gilles Suzanne /maître de conférences, Université Aix-Marseille, France Mayssa Issa /journaliste RFI/MCD Anne Quentin /journaliste, modération	
Intervenants _____	55
L'association _____	70



les actes

Françoise Degeorges

Bonjour. J'espère que ces deux journées de réflexion et de partage apporteront des réponses à certaines des interrogations qui seront posées. L'expérience et le témoignage des artistes sont souvent au cœur d'une actualité douloureuse et d'un contexte administratif et politique sensible. C'est pour cela que je remercie tous ceux qui nous ont fait l'amitié de venir témoigner aujourd'hui, puisque ces musiques signifient la rencontre avec l'autre au sein d'un champ vraiment beaucoup plus vaste que la simple question de la production culturelle. Je vais commencer par Kamilya Jubran. Kamilya, vous êtes Palestinienne, chanteuse, actrice, compositrice. Vous avez un passeport israélien et avez donc grandi dans cet environnement politique et musical. Votre père est facteur d'instruments, et c'est d'ailleurs lui qui a décidé de rester à Jérusalem au moment de la proclamation de l'État d'Israël en 1948. Comment s'est passé cet éveil musical, et comment avez-vous, par la suite, fait ces passages de frontières qui ont été de véritables aventures ?

Kamilya Jubran

Mon père est né à Rameh en Galilée, et n'a pas grandi à Jérusalem. (D'ailleurs c'était son rêve d'aller à Jérusalem, qu'il a réussi à réaliser plus tard quand j'avais 4 ans.) Il avait 15 ans en 1948 et ce n'est pas lui qui a choisi de rester sur ses terrains. En fait, sa famille a été obligée de quitter le village et de se réfugier dans un autre plus au nord, comme la plupart des familles palestiniennes, sachant que tous ces Palestiniens allaient partir au Liban. Ma famille a eu la chance d'être protégée par un prêtre du village qui avait de bonnes relations avec les soldats Druzes du même village. Mon père est donc resté à Rameh. Mais tout de suite après, des frontières imposées par les grands pouvoirs mondiaux de l'époque ont divisé tout ce territoire appelé à l'époque « la Palestine historique ». Il n'existait donc

plus d'accès au Liban, ni à la Syrie, ni à travers l'est de la rivière de Jordanie. Je suis née dans ce village en 1963. Aujourd'hui, je suis capable de dire que mes parents ont vécu un traumatisme à cause d'un régime venant de l'extérieur, qui s'imposait sur place et qui disait : « Vous, vous n'avez droit qu'aux petits bouts de terrains que l'on vous laisse. Vous êtes obligés de faire ce que nous décidons. Si cela ne vous plaît pas, vous avez le choix de partir. » Ils étaient comme des citoyens non voulus chez eux, isolés. En même temps, nous commençons à profiter un peu de ce que l'État d'Israël était obligé d'offrir à ses citoyens, c'est-à-dire un système d'éducation, un système de sécurité sociale, au fur et à mesure. On avait ces avantages-là, mais nous n'avions pas de relation d'amitié. Nous ne sommes pas amis.

Françoise Degeorges

Il y a quelques années, vous avez choisi de partir, de venir vivre en France et en Suisse. Comment cette décision s'est-elle passée ?

Kamilya Jubran

Je suis allée à Jérusalem faire mes études à l'université hébraïque, et j'ai découvert la ville palestinienne, le côté est de Jérusalem. Là, je me suis retrouvée avec ma culture, mon identité. Nous pouvions parler arabe librement. J'ai rejoint un groupe de musique appelé Sabreen avec lequel j'ai travaillé pendant 20 ans. Nous étions des jeunes à la recherche de notre identité culturelle. Il s'agissait donc d'un premier voyage à l'intérieur du territoire, non d'un exil. Au bout de 20 ans, j'avais le sentiment que j'étais au bout de mes forces. En 2002, lorsque je suis partie faire un séjour de deux mois à Bernes, j'ai eu une petite bourse. C'est là que j'ai pris la décision de rester.

Françoise Degeorges

Vous ne cessez d'entretenir des liens et de refaire ce voyage, réellement ou virtuellement.

Kamilya Jubran

Il s'agit de sentir surtout que je suis capable de chercher ce dont j'ai besoin. Car, sur place, il n'existait aucune voie pour se développer comme je le désirais à l'époque. M'éloigner un peu m'a été nécessaire. La Suisse, puis la France, ont été des endroits où je me suis retrouvée de nouveau. Et en même temps, j'ai continué à travailler sur ce que j'avais commencé à rechercher à Jérusalem.

Françoise Degeorges

Avez-vous envie de traduire tout ce vécu dans vos textes ?

Kamilya Jubran

Surtout dans ma musique, car je n'écris pas de textes. Je choisis les mots de ceux qui ont le talent d'écrire. J'ai commencé la musique avec la chanson. Jusqu'à une certaine époque, la chanson classique qui était chantée par des grands chanteurs et chanteuses comme Oum Kalsoum et Abdel Wahab. Comme il s'agissait de ma première école, j'ai eu envie d'une chanson qui ait cette profondeur, mais qui parle de sujets actuels avec les sonorités d'aujourd'hui. Je travaille donc sur les textes de poètes contemporains dont la majorité sont des poètes arabes qui parlent de leurs questionnements sur le monde d'aujourd'hui.

Françoise Degeorges

Je vais passer la parole à Waed Bouhassoun. Je vous remercie de venir parler de votre expérience de toute cette actualité que vous exprimez dans votre musique. Vous étiez à Damas cet été ?

Waed Bouhassoun

Merci. En 2006, j'ai été invitée à donner un concert à l'Institut du Monde Arabe et à la Maison des Cultures du Monde. Par la suite, j'ai continué à en donner d'autres à Paris et en France. J'ai décidé de continuer mes études en France en ethnomusicologie, et depuis 2010, je réside à Paris, et cette année, je commence ma thèse dont le sujet provisoire est « les chants, les rituels du cycle de la vie chez les Druzes dans le sud de la Syrie ». En mars 2011, la Syrie a commencé à connaître un soulèvement. En juillet/août 2011, je suis partie sur le terrain, et depuis août 2011, je suis à Paris car l'aggravation de

la situation m'a empêchée d'y retourner. Donc, pendant deux ans, je n'ai pas vu ma famille. Face à la destruction de mon pays, l'année 2012/2013 a été pour moi extrêmement difficile, car je me sentais démunie. Durant cette année, la seule source de résistance était ma voix et mon oud. J'ai composé un poème dédié à Damas, ainsi que deux autres qui expriment l'angoisse et la perte de chemin, à partir de poème d'Adonis, le grand poète syrien. J'ai surtout eu l'occasion de travailler avec Jordi Savall qui avait organisé deux concerts dédiés à la Syrie, en décembre 2012 et avril 2013 à Barcelone. Ce travail avec Jordi Savall m'a permis d'extérioriser ma douleur et de travailler avec des artistes venant d'autres pays. Cet été, je me suis rendue en Syrie. J'ai atterri à Beyrouth au Liban, car il n'y avait plus de vol connectant la Syrie à l'Europe. Mon cousin arrivant de Dubaï m'attendait à l'aéroport et nous sommes rentrés ensemble en Syrie. Quand nous avons traversé la frontière en voiture, j'ai eu peur de ce que j'allais voir : mon pays découpé par des barrages de soldats. J'ai eu peur que notre voiture soit arrêtée par des salafistes ou des bandes de routes. Finalement, tout a été calme et je suis arrivée saine et sauve dans mon village. J'ai revu ma famille et j'ai pu refaire un travail de terrain malgré les conditions difficiles. L'interrogation commune vis-à-vis de tout ce que j'avais rencontré était : quand tout ceci allait-il se terminer ? Si dans mon village la situation était relativement calme, les villageois étaient très inquiets pour les villages voisins, et ils avaient peur de voir débarquer les salafistes sur leur terre. Le trajet de retour s'est révélé très dangereux. Nous sommes partis en voiture à 4 h du matin pour éviter les embouteillages à la frontière libanaise. Vers cinq heures du matin, nous étions sur la route de l'aéroport de Damas. J'avais l'habitude de prendre cette route sans crainte. Mais cette fois-ci, j'ai été envahie d'une peur indescriptible. La traversée de cette route a duré quinze minutes environ, sans lumière. Pour éviter que nous soyons victimes de francs-tireurs, le chauffeur roulait à plus de 130 kilomètres à l'heure. Durant ces quinze minutes, j'ai vu 3600 petites morts. Des larmes silencieuses se sont mises à couler de mes yeux. Je pleurais Damas.

Françoise Degeorges

Merci Waed. Houria Aïchi, vous vivez en France depuis de longues années et vous êtes toujours

dans cette même urgence de transmettre la tradition musicale de votre pays.

Houria Aïchi

Oui, je vis en France depuis longtemps. Je ne crois pas avoir le souci de transmettre une tradition musicale, mais d'exercer une passion du chant de ma terre d'origine, et une détermination d'exprimer la culture de mes ancêtres. Les chants aurésiens que j'interprète maintenant depuis près de 30 ans sont l'expression d'une culture, d'un imaginaire, d'une identité. Telle est ma démarche personnelle. J'ai appris le chant de manière totalement traditionnelle. Cela veut dire que l'on ne prend pas de cours de chant. La transmission se fait à son insu. Il suffit d'être là et d'aimer le chant. Ce fut mon cas, avec un plus, la chance d'avoir dans ma famille des femmes dépositaires du patrimoine chanté.

Françoise Degeorges

Dans votre dernier très bel album « Reine Ayat », vous rendez hommage aux chanteuses populaires algériennes. Est-il important de dire que vous êtes restée dans le répertoire de chez vous ?

Houria Aïchi

Le répertoire de chez moi, ce sont les "Chants de l'Aurès". Mais mon hommage aux femmes chanteuses d'Algérie est une manière de m'inscrire dans cette lignée et de les reconnaître comme des artistes.

Françoise Degeorges

Y revenez-vous régulièrement ?

Houria Aïchi

Oui et ce travail m'a permis de créer ou de recréer des liens très forts avec les gens de cette terre. Un réseau de solidarité féminine s'est mis en place pour collecter pour moi des chants; des poètes m'ont envoyé des textes à chanter. Aujourd'hui, je sors du répertoire aurésien, provisoirement, pour interpréter à ma manière des chants de femmes d'Algérie. C'est probablement que je n'ai plus d'inquiétude majeure sur mon identité aurésienne.

Françoise Degeorges

Cette carrière que vous avez faite en France, n'auriez-vous pas pu la faire là-bas ?

Houria Aïchi

Non, je ne pense pas. Si j'étais restée en Algérie, je n'aurais pas pu devenir « chanteuse professionnelle », car le statut des femmes qui chantent reste encore aujourd'hui assez ambigu.

Françoise Degeorges

Merci beaucoup. Manny Ansar et Ballaké Sissoko, bonjour. Manny Ansar est directeur du Festival au Désert à Essakane, au nord du Mali. Ballaké Sissoko est originaire de Bamako installé depuis une vingtaine d'années en France, et fait des allers-retours entre la France et le Mali depuis 1985. Dans le cadre du concert d'ouverture au festival d'Île-de-France, Ballaké Sissoko a donné un magnifique concert au Trianon samedi dernier, mais les nombreux musiciens invités, venus du Mali, ont eu des problèmes de visa, jusqu'à la veille du concert.

Ballaké Sissoko

On m'a demandé de faire une soirée dédiée aux griots. J'ai accepté, mais je voulais faire quelque chose d'authentique, avec des musiciens maliens de mon pays. J'ai donc choisi de faire venir des artistes du pays, mais ils ont eu leurs visas à 17h, et nous sommes partis à 19h pour l'aéroport. Cela nous a causé beaucoup de stress.

Françoise Degeorges

Depuis longtemps, je me pose la question du son que l'on a en Afrique et de celui que l'on a en Occident, des attentes des producteurs, mais aussi des publics ici en Occident. Cette transformation du son est importante. Est-ce aussi pour cette raison que vous avez tenu à faire venir des musiciens du Mali ?

Ballaké Sissoko

Oui. Je ne veux pas être influencé par un son qui serait au goût des Occidentaux. Quand on fait de la musique acoustique, on a toujours les mêmes sons car on ne les transforme pas à travers des amplis, et c'est ce son-là que l'on sait produire vraiment sur la scène, et que je voulais préserver.

Manny Ansar

Au moment de l'enregistrement d'un disque, lors des arrangements, on demande souvent aux artistes de s'adapter au public occidental, et certains d'entre

eux le vivent très mal. Mais, pour un public qui ne comprend pas les paroles, pour garder l'ambiance, on est obligé de garder un rythme souvent monotone ou un peu trop rythmé. Donc, je suis d'accord avec vous, on ne ressent pas la musique de la même manière quand elle est jouée à Nyafouké ou au Madison Square de New York.

Françoise Degeorges

En quelle année avez-vous créé le Festival au désert, et en quoi ce festival est-il le reflet d'un territoire et d'une humanité précise ?

Manny Ansar

Il s'agit d'un festival de musiques du monde créé en 2001. La musique a une sonorité particulière dans le désert (les sons résonnent souvent à des dizaines de kilomètres). Le festival a une notoriété, et les gens qui viennent nous voir jouer notre musique dans notre milieu nous disent que c'est l'expérience de leur vie. Par rapport aux artistes, beaucoup d'entre eux n'ont jamais vu de scène, ni de micro. En venant, ils rencontrent des musiciens du reste du monde, comme les Inuits du Canada ou une superstar comme Bono. En tant qu'organisateur, l'un de nos objectifs est également d'enregistrer de nombreux styles de musiques en voie de disparition.

Françoise Degeorges

Dans les moments difficiles, vous avez tenté de maintenir le festival en faisant une caravane.

Manny Ansar

Au Mali, la musique a un sens beaucoup plus social. Nous sommes de tradition orale. En tant que griot, Ballaké est porteur d'une histoire qu'il a apprise de père en fils. Mais quand ces extrémistes sont venus, l'un de leurs premiers objectifs était d'interdire cette musique qui permettait à toutes les ethnies du Mali de se retrouver. Aucun artiste ne voulait rester car ils ne pouvaient plus exercer la seule activité qui leur permettait de gagner leur vie. Le festival à Tombouctou a été interdit, mais, avec nos artistes, notre façon de résister a été de partir en Europe, en Amérique, en Asie. Cette année, notre musique a donc été plus écoutée à travers le monde que les autres années où elle n'était pas interdite.

Françoise Degeorges

Cette première rencontre servira de prologue à ces deux journées, et sera peut-être matière à réflexion tout au long de ces échanges. Merci à vous d'être venus témoigner pour ces États généraux des musiques du monde.



Diversité, communauté, identité : concert ou combat ?

Emilie Da Lage

Bonjour à tous. Cette seconde table ronde abordera un sujet conséquent : « Identité, communauté, diversité, concert ou combat ». À travers cet atelier, Zone Franche avait la volonté de questionner également le rapport que les musiques du monde entretiennent avec le politique. Cette table ronde sera structurée en deux temps : la diversité culturelle et la question de la présentation publique des musiques du monde. Nous allons commencer avec Rasmané Ouedraogo, président de la Fédération internationale des Coalitions pour la diversité culturelle et cinéaste engagé, acteur de la société civile, qui a participé à la négociation autour de la Convention Unesco et de son devenir. Rasmané Ouedraogo, quelle part avez-vous pris, à la fois dans votre pays et à l'échelle internationale, autour de cette Convention sur la diversité culturelle ?

Rasmané Ouedraogo

L'adoption, en 2005, de la Convention de l'Unesco sur la diversité des expressions culturelles, était une façon de contourner le débat, tant il était difficile de pouvoir s'entendre sur la culture et la diversité culturelle entre les mondes occidental et arabe, lequel inclut la langue et la religion. Cette diversité des expressions culturelles se nourrit sur des industries culturelles et créatives. Celles-ci sont aujourd'hui l'un des vecteurs de développement les plus dynamiques dans le monde, car elles s'appuient sur une ressource unique et renouvelable : la créativité humaine. Le potentiel de ces industries culturelles est au cœur de cette Convention sur la protection de la promotion et de la diversité des expressions culturelles. Il s'agit d'un traité international et juridiquement contraignant, visant à assurer que les professionnels de la culture et les citoyens puissent créer, produire,

diffuser et profiter des biens de la culture. Mais, au regard de la configuration du monde, il existe des inégalités et des disparités dans le développement de ces cultures-là. Par exemple, en Afrique, il n'y a pas de consommation de la culture, les expressions culturelles étant plutôt du domaine de l'utile, du culturel, du rituel. Des organisations internationales ont longtemps combattu l'adoption de cette Convention, en disant que seul l'économique existait. Il fallait donc montrer que la culture pouvait être rentable. Cela a donc mené à prendre des dispositions au niveau de cette Convention, lesquelles ont conduit à la création d'un Fonds international pour la diversité culturelle dans les pays en développement : ce fonds est entré en vigueur en 2010 et environ 3 500 000 \$ ont été collectés pour soutenir 61 projets. Cela est positif, bien que ce fonds relève davantage d'un saupoudrage que d'une réelle volonté de pouvoir aider les pays en développement à développer des industries culturelles. Une réflexion devra être menée sur ce point. Au bout de ces trois ans, quelques-uns de ces États ont eu à fournir des rapports à l'Unesco, selon trois axes : rendre compte des politiques nationales mises en œuvre pour soutenir la création, la production et la diffusion, la dissémination et la jouissance des biens et services culturels ; rendre compte des mesures de coopération internationale pour soutenir la mobilité des artistes ; rendre compte des actions prises pour impliquer la société civile dans le processus d'élaboration et de mise en œuvre de la politique culturelle. Le premier constat est que l'adoption de cette Convention a favorisé la mise en place de nouvelles politiques culturelles, au Mali, au Burkina, en Côte d'Ivoire, notamment. De plus, cette Convention a encouragé la créativité, ainsi que le soutien direct ou indirect aux artistes. Maintenant, outre le ministère en charge

de la Culture, les ministères du Tourisme, de l'Environnement et du Commerce sont également impliqués dans les actions culturelles. Nous constatons également, qu'à travers cette Convention et les politiques culturelles adoptées dans le pays, la population civile commence à participer à la vie culturelle, avec notamment l'introduction des enseignements artistiques dans les écoles, lesquels peuvent aboutir à la création d'emplois et à de nouvelles richesses. Le traitement préférentiel entre également en jeu, avec la prise en compte de la capacité des entrepreneurs culturels. Tous ces phénomènes sont en train d'être reconnus grâce à cette Convention 2005 de l'Unesco.

Emilie Da Lage

Cela nous amène à l'intervention de Denis Laborde, anthropologue, directeur de recherche au CNRS et directeur d'études à l'École des hautes études en sciences sociales. Vous êtes également à l'initiative de l'Institut de recherche sur les musiques du monde avec lequel Zone Franche collabore. Dès que l'on institutionnalise un concept comme la « diversité culturelle », nous avons affaire à des processus d'administration, de normalisation et de définition de cette diversité culturelle. Le travail de l'anthropologue est précisément d'ouvrir cette définition. Nous pouvons peut-être envisager avec vous cette problématique de la culture.

Denis Laborde

Oui, je fais également partie des chercheurs du cénacle ! Deux conceptions de la culture s'affrontent dans ces cénacles et dans notre vie commune : la culture humaniste et la culture au sens des anthropologues. La culture humaniste se rassemble autour d'œuvres qui auraient un caractère universel, et feraient progresser l'esprit humain dans le monde entier. Une politique culturelle d'inspiration humaniste se chargerait, comme c'est le cas aujourd'hui dans les politiques publiques, de rendre ces œuvres de l'esprit humain accessibles à tous. C'est ce que l'on appelle une politique de démocratisation culturelle. De ce point de vue, la diversité culturelle entre dans ce schéma de démocratisation culturelle en attirant notre attention sur les œuvres produites par des

« cultures d'ailleurs » et en permettant de les rendre accessibles au plus grand nombre. La conception des anthropologues (selon la définition canonique d'Edouard Burnett Tylor) définit la culture comme « l'ensemble des habitudes acquises par l'homme en tant que membre de la société ». Cela est très compliqué car les rituels, les croyances, le sport, etc., font partie de la culture, et un anthropologue travaillant sur la culture doit prendre en compte tous ces aspects d'une civilisation. Comment faire sans avoir à décrire une civilisation dans son ensemble ? La conception anthropologique de la Culture est beaucoup plus nuancée, parce qu'elle voit dans les sociétés humaines une prolifération d'items culturels dans des formes distinctes d'appropriation qui sont, elles-mêmes, différenciées. Si l'on fait entrer la diversité culturelle dans une conception issue de la démocratisation culturelle, alors les musiques d'ailleurs ont une chance de prendre place dans nos dispositifs institutionnels à condition qu'elles soient formatées pour cela, à condition qu'elles puissent avoir le format festival ou le format concert (ne pas durer trop longtemps). Si vous faites venir ici des musiques d'ailleurs qui ne sont pas estampillées comme des musiques, mais qui sont des rituels, alors elles peuvent représenter un danger : elles seront perçues comme un danger pour un modèle républicain qui ne pourra plus les gérer en tant que formes d'art, et qui risquera, à tout moment, de les rejeter du côté du communautarisme.

Emilie Da Lage

Sur cette question de la normalisation des expressions culturelles, je vais passer la parole à Edwy Plenel, qui, après avoir dirigé la rédaction du Monde, a repris une indépendance de parole en fondant le site Mediapart. Edwy Plenel a beaucoup réfléchi sur l'articulation entre diversité culturelle, diversité des expressions et liberté d'informer ; il est également un passeur de la très belle littérature engagée d'Edouard Glissant, et un commentateur militant de certaines luttes anticoloniales. Edwy Plenel ne risque-t-on pas de perdre la force du divers, son imprévisibilité, mais aussi sa dangerosité, au profit de quelque chose de beaucoup plus arrêté qu'est cette « diversité » ?

Edwy Plenel

Bonjour à tous. Je voudrais poursuivre sur ce mot du « déplacement » et parler du pays et du continent où nous sommes. Derrière tous les festivals que vous représentez et tous les artistes que vous êtes, derrière notre globalisation et tout ce qui y circule (les aliments, les musiques, etc.), il existe une alarme, une menace d'une diversité exotique qui est aussi le récit des dominateurs. Cela a évidemment à voir avec la façon dont la marchandise peut l'uniformiser. Ce n'est pas reconnaître l'autre, mais le mettre et le maintenir à distance dans un rapport qui peut être de séduction, mais qui est toujours d'inégalité. C'est « l'envers de l'esthétique du divers », de Victor Segalen. Toute l'œuvre de Glissant repose sur « l'esthétique du divers », et toutes ces poussières du divers que sont les œuvres des Caraïbes et des petits mondes, cette idée de sensibilité, de fragilité, du tremblement du monde. Cette idée de la relation que théoriserait Édouard Glissant (il dira « des identités relations » contre « les identités à racine unique ») fait écho à des thématiques du débat d'idées d'aujourd'hui : quelqu'un comme Edgar Morin, à la fin de sa vie d'homme, nous appelle à la résilience, à cette idée d'être capable de relier et de sentir la complexité du monde. Cela est une alarme, car le divers est insaisissable, s'invente sans cesse, est dans le déplacement, la transformation. Dire cela, c'est comprendre ce qui nous menace dans l'époque que nous vivons, laquelle est très semblable à la Renaissance, époque d'immenses progrès et en même temps, époque des guerres de religion et d'exclusion. Je veux en venir au fait que le monde dans lequel nous sommes est un vieux monde : une époque se termine et une autre peine à naître. Ce monde qui se termine est celui où pendant cinq siècles, aucune culture n'a pu échapper à la nôtre, pour le meilleur et pour le pire. « Nous » c'est l'Europe et sa projection nord-américaine. Nous devons aujourd'hui essayer de sortir de tout ce que nous a légué la longue durée de la question coloniale et d'inventer un autre rapport au monde. Derrière le plaisir de découvrir la diversité des cultures, et de les aimer, acceptons-nous le divers ? Ici, nous sommes le divers. Nous avons la première communauté musulmane d'Europe, la première communauté juive rescapée du génocide. Nous

sommes le pays de la créolisation, le pays d'une laïcité qui ne rejette pas les religions. Mais nous sommes incapables d'affirmer tout cela en écoutant les musiques. Comment parlons-nous au monde aujourd'hui, depuis 1991 ? Aidons-nous ces peuples ébranlés ? Les aidons-nous par un discours politique qui pense ces révolutions ? Sommes-nous vraiment solidaires ? Nous mobilisons-nous par des manifestations et des meetings ? Non. En revanche, nous nous réveillons pour dire : « Nous allons vous régler tout ça. De la Libye à la Syrie, nous allons faire la guerre. » L'Europe ne peut pas oublier que le monde qui s'ébranle, ce monde du Brésil, de l'Afrique du Sud, de l'Inde, la regarde et sait. Il ne nous demande ni punition, ni repentance : il nous demande simplement de ne pas l'oublier et de le savoir. L'Europe a apporté des catastrophes au monde. Si nous ne savons pas ça, comment pourrions-nous vraiment accepter le divers ? N'oublions pas que la culture ne nous a pas empêchés de sombrer dans la barbarie. « Derrière tout monument de culture, il y a des monuments de barbarie. » (Walter Benjamin). Le souci de la relation est le souci de l'empathie, de la compréhension, de l'hospitalité qui signifie vraiment « accueillir l'étranger ». Qu'est-ce que « reconnaître » ? C'est être soi-même un autre et comprendre cet autre. C'est l'envers de la guerre. Que vos musiques arrivent à faire passer cette sensibilité politique au sens le plus grand du monde.

Emilie Da Lage

Nous allons plonger dans cette expérience des publics, puis, nous essaierons de comprendre comment peuvent se tisser des formes de valeurs communes et divergentes, avec Emmanuel Négrier, directeur de recherche au CNRS et professeur à l'université de Montpellier en science politique. Emmanuel Négrier, vous avez beaucoup travaillé sur la question des politiques culturelles et avez dirigé une enquête sur les publics des festivals, dont une partie est consacrée au public des musiques du monde en PACA. Vous en avez tiré l'intéressant concept de « petite république », où se jouerait l'invention d'un monde commun, à la fois éphémère et durable. Vous avez également remarqué que les publics des musiques du monde portaient une envie de « divers ».

Emmanuel Négrier

Je vais partir du festival des Eurockéennes, où, avec mes collègues, j'ai défini cette idée. Ce n'est pas une notion, encore moins un concept. C'est une idée de « petite république éphémère » par rapport à la question suivante : comment s'organise le rapport à une offre artistique de 75 concerts se rapportant à des traditions musicales très différentes, alors même que le public est rassemblé ? Je vais essayer de composer la petite république, petit à petit, à partir de différents constats. Ensuite, je ferai la comparaison entre mes constats sur les Eurockéennes et les constats auxquels j'aboutis lorsque j'étudie les publics de six festivals estampillés « musiques du monde ». Lorsque l'on va à la rencontre des festivaliers sur un festival comme les Eurockéennes de Belfort, le premier constat frappant est le fait qu'ils ont coché sur leur flyer 10 concerts sur 75, et qu'ils vont en voir en moyenne entre 25 et 30. Cela veut dire que le rapport à la diversité de la programmation repose donc sur cette dualité entre adhésion et découvertes possibles. La deuxième chose est l'observation d'un rapport critique et d'un rapport de tolérance émanant des échanges entre festivaliers sur le forum du site internet des Eurockéennes. Il s'agit là d'une deuxième dimension de la république qui est celle de l'espace critique et non simplement l'acceptation béate d'une programmation à l'égard de laquelle on cultive une sorte de dilettantisme mercantile. En effet, les festivaliers fans de métal pensent que la présence de Missy Elliot ou de Charlotte Gainsbourg sur leur festival est positive si cela permet la programmation de groupes de métal. Voilà comment s'organise ce triple rapport d'adhésion : l'adhésion découverte, rapport critique et tolérance à l'égard des goûts des autres. Ensuite, lorsque l'on regarde la diversité gustative des festivaliers, on comprend que la diversité esthétique des pratiques va de pair avec une diversité des goûts. Par exemple, lors de l'élaboration des questionnaires sur les préférences des goûts musicaux, nous sommes arrivés à une liste de 9 goûts (après être passé de 35 à 28, puis à 9). Par ailleurs, 49 goûts différents ont été mis sur la case « autres, précisez ». Autrement dit, la diversité est aussi la diversité de soi. Contrairement à une idée reçue, on peut rencontrer des fans de métal fans de musique classique.

La musique classique a une place. Que trouve-t-on de particulier dans les festivals de musiques du monde ? Dans les autres festivals (classique, rock, jazz par exemple), on trouve une hiérarchie claire entre le goût pour le genre dominant, plébiscité, et celui pour les autres musiques. Dans un festival de musique classique, le goût pour celle-ci est donc à son maximum, comme pour le rock dans un festival de rock. Une fois qu'on a dit cela, ce sont les goûts secondaires (dans un festival de musique classique, ceux qui aiment le baroque vis-à-vis de ceux qui aiment le rock) qui mettent en évidence des distinctions sociologiques : les amateurs de baroque sont plus souvent membres de l'élite sociale, ceux de métal sont d'origine plus populaire dans un festival de rock, où les femmes ont plus de goût pour le classique ou la chanson. Dans les festivals de musiques du monde, en revanche, on ne retrouve pas cette hiérarchie entre une musique et toutes les autres. Cela signifie que d'un point de vue ontologique, comme l'a écrit Denis Laborde, les musiques du monde n'existent pas, puisque cela renvoie à des catégories extrêmement différentes qui sont également aimées. Qu'a-t-on donc trouvé de particulier à ces publics des musiques du monde ? Voyagent-ils à l'étranger pour aller à la rencontre des musiques du monde d'abord entendues en festival ? Est-ce l'inverse ou les deux ? Quoi qu'il en soit, je constate que 13 % de la population française part en vacances à l'étranger, et que l'on en rencontre plus de 75 % dans les publics de festivals. Cela renvoie également à leur appartenance sociale, laquelle n'est naturellement pas neutre. L'épineuse question de la définition des musiques du monde a été posée aux festivaliers. Les réponses ont été « humanisme », « exotisme », « rencontre et découverte de l'autre » et « communauté ». « Communauté » est trop lourd à porter pour être à la hauteur d'un événement éphémère : il s'agit donc d'une petite république éphémère. « Exotisme » n'est pas non plus à retenir, car il est une manière d'assurer l'étanchéité à l'égard de l'autre que l'on regarde. Finalement, le point sur lequel se rejoignent le plus de festivaliers est « l'ouverture à l'égard de l'autre », c'est-à-dire ce qui est davantage de l'ordre du constat que de l'ordre de l'implication ou de l'engagement. C'est à cet endroit que je parle également

de « petite république ». Ma dernière question est : la diversité pour qui ? Le cadre des musiques du monde ne peut s'abstraire complètement de ce que la littérature sociologique dit du rapport socialement inégal à la culture, même s'il modifie un peu la perception des choses : les publics de ces festivals se renouvellent fortement, et ce renouvellement est corrélé à une certaine ouverture sociale, à un rajeunissement. Mais ce phénomène-là n'empêche pas le fait qu'il ne s'agit pas de n'importe quel public, d'un public majoritairement diplômé et beaucoup plus féminin que la moyenne. Ce décalage est paradoxal. En effet, d'un côté on trouve la diversité de couleurs et de genres des musiques du monde telles qu'elles se produisent, et de l'autre une diversité sociale tout de même limitée des publics, si l'on prend pour référence la population globale de base d'un pays comme la France.

Emilie Da Lage

Talia Bachir, tu es chercheur à l'Institut de recherche sur les musiques du monde. Nous allons explorer le contexte allemand à partir du « festival créole » (qui est un concours). À travers ton travail, tu montres la fabrique de cette petite république éphémère et la multiplicité des acteurs qui contribuent au processus de négociation, du jugement, de la valeur, et qui participent à produire l'expérience esthétique du public du festival. Peux-tu revenir sur le contexte et ce festival ?

Talia Bachir-Loopuyt

Le cas de l'Allemagne peut ici apparaître comme exotique à double titre : d'abord parce que ce contexte n'est pas bien connu et qu'il existe de multiples différences sur le plan institutionnel et culturel (le système fédéral, le statut des musiciens, le rapport à l'économie...). En outre, l'Allemagne n'a pas – même parmi les Allemands – la réputation d'être une terre d'élection pour les « musiques du monde ». Elles n'y ont pas la même légitimité qu'en France, ainsi que n'ont cessé de me le rappeler mes interlocuteurs au cours de mon enquête.

Même si la situation française tend parfois à être idéalisée, il existe de fait un différentiel qui tient à beaucoup de facteurs : le lien avec les anciennes

colonies, les politiques de démocratisation culturelle, la place de la musique dans la politique culturelle étrangère française etc. Toutefois, il existe un monde dense d'acteurs et d'institutions qui s'occupent en Allemagne de « Weltmusik ». Je partirai ici d'un cas précis : les compétitions Creole, portées par un collectif d'une vingtaine d'institutions (des agences, des centres socio-culturels, des administrations régionales) et qui donnent lieu à des festivals dans toute l'Allemagne depuis 2006. Elles sont organisées tous les deux ans selon un principe fédéral : un appel à candidature est lancé dans plusieurs régions, pour lequel se présente qui veut. Puis, un comité d'experts est désigné pour examiner les dossiers selon certains critères (l'originalité, la variété du répertoire, la qualité des compositions ou arrangements). Les groupes sélectionnés sont invités à participer à un festival et un jury élargi les compare alors en prenant en compte d'autres critères (le charisme, la performance). Certaines questions ressortent fortement des discussions des jurys et des spectateurs. D'une part, il s'agit à la fois de compétitions et de festivals : comment concilier les idéaux liés aux musiques du monde, au vivre ensemble, et le fonctionnement d'une compétition ? Des débats surgissent sur la question de la définition des « musiques du monde » et de leurs limites, mais aussi sur des questions plus fondamentales : à quoi nous sert la musique ? Est-elle là pour susciter une admiration béate tout comme les chefs d'œuvre de l'art ? Est-elle le support d'un engagement politique ou éthique ? Qu'est ce qui fait qu'une musique est belle et/ou « bonne » ? Au moment des délibérations, de nombreuses autres considérations surgissent : sur la programmation d'un festival, sur les chances de tournées à l'étranger, mais aussi au cas par cas, sur chaque groupe singulièrement. Le travail des jurys (et plus largement, des programmeurs de festivals) consiste ainsi à fabriquer la diversité d'un festival en tenant compte d'attentes elles-mêmes extrêmement diverses. De là mon questionnement : de quelle diversité s'agit-il ? Il ne s'agit pas simplement de la diversité d'une même sorte d'objets (les musiques du monde), mais aussi de la diversité des musiciens, des instruments, des types de formations, des manières de concevoir la musique et de l'écouter (en dansant, en s'as-

seyant, en discutant au comptoir du bar, en se recueillant etc...) En même temps, puisqu'il y a un processus de sélection, une forme de normalisation s'impose nécessairement : dès la phase de présélection, il faut que les groupes envoient un « matériau de communication » bien présenté, il faut qu'ils s'ajustent au format du concert et au lieu. Plus les finales se rapprochent, plus on est confronté à une réduction de la diversité. Du côté des spectateurs, cela va générer d'autres questionnements. Est-ce que ces musiques « normalisées » correspondent toujours à l'idée qu'ils se font des musiques du monde ? Certains font ainsi une différence entre les pronostics et leurs préférences personnelles. Dans le cadre des musiques du monde, je pense qu'il existe une grande flexibilité d'appréciations et une grande diversité de spectateurs. Un des enjeux communs est cependant la découverte et la connaissance du monde. L'effet de découverte joue un rôle important dans l'appréciation. Par le biais des musiques du monde, certains spectateurs en viennent aussi à découvrir de nouveaux genres musicaux : les musiques électroniques, les musiques traditionnelles régionales auxquelles ils ne pensaient pas auparavant en parlant de musiques du monde.

Emilie Da Lage

Marta Amico, vous êtes un exemple d'intellectuelle chercheuse engagée, puisque vous avez réalisé votre travail de thèse aux côtés de musiciens touaregs et d'organisateur du « Festival au Désert ». Vous avez remarqué cette instabilité des imaginaires, des représentations, voire *in fine*, des valeurs associées à des artistes à partir du moment où ils entraient dans le circuit professionnel des musiques du monde. Peut-être allons-nous terminer la table ronde autour de cette question : finalement, que fait-on aux artistes ?

Marta Amico

J'aimerais revenir sur ces notions de normalisation et de formatage des expressions culturelles qui deviennent « musiques du monde », et souhaiterais restreindre l'échelle d'observation de ces musiques du monde en analysant un cas précis. Je commencerai par ces deux images. En les observant, nous pouvons affirmer sans hésitation

qu'il s'agit de Touaregs, mais pourquoi ont-ils percé les musiques du monde au point que leur image soit quasiment devenue l'icône de ce monde des musiques d'ailleurs qui habitent la France d'aujourd'hui ? Le passé nous aidera à préciser que le stéréotype occidental du Touareg en tant qu'homme du désert doté de qualités de guerrier, de résistant, de fier, de rebelle est bien plus vieux que les musiques du monde. Il date des premières épurations européennes au début du XIX^e siècle et de la colonisation française de la fin du même siècle à laquelle les Touaregs se plieront après de violents combats. Comme l'affirment de nombreux anthropologues, la majorité des récits qui nous sont livrés sur ce moment crucial dessinent les Touaregs comme des pillards rebelles, effaçant d'un coup leurs multiples stratégies de résistance et les particularités culturelles d'un monde que l'on aime appeler aujourd'hui le « Monde touareg ». Mais, avec le succès international du groupe Tinariwen à la fin des années 1990, le « Peuple touareg » fait son entrée spectaculaire dans l'imaginaire occidental des musiques du monde. Les images qui caractérisent ce peuple à la fois si lointain et si proche, apprivoisé en musique, facilement accessible sur les scènes festives ne s'éloignent pas de celles que je vous ai montrées, c'est-à-dire turban, guitare électrique, désert, thé et puis encore voyage, résistance, rébellion, symbiose avec un environnement naturel, nomadisme, liberté. Les exemples suivants m'aideront encore à identifier certains enjeux de la fabrication de ce stéréotype touareg en musique. Le 12 février 2010, la Cité de la Musique de Paris met les Touaregs à l'affiche pour un concert des groupes Tartit et Tinariwen. Le cycle s'appelle « Résistance » et le concert est intitulé « Musiques des Touaregs » (au pluriel). Du Rock Navajo, des musiques Aborigènes, du Tibet et du Touba en Sibérie, complètent l'offre des peuples résistants confectionnés par la Cité. Comment ont-ils été communiqués au public ? Je cite : « Face aux logiques normalisantes de la mondialisation, des peuples tentent de résister en défendant leurs singularités et leurs identités. » Programmés dans la Cité dans le même cycle, les Touaregs et les autres peuples à l'affiche partageraient une même mission de sauvegarde de leurs cultures respectives, ils



seraient les porte-voix d'un passé immémorial et mythique, et la raison de leur programmation de la Cité serait justement leur appartenance culturelle, leur attachement inexorable à des mondes traditionnels menacés qui feraient office de miroir renversé de la mondialisation. Les Touaregs musiciens seraient alors des victimes éternelles d'une domination étrangère, exclue de celle que la Cité appelle les logiques « normalisantes de la mondialisation ». Et pourtant, Tartit et Tinariwen sont à l'affiche de l'une des salles les plus prestigieuses de Paris. Comment expliquer ce paradoxe ? Ayant suivi la trajectoire de ces deux groupes vers les musiques du monde pendant mon travail de thèse, je peux affirmer qu'ils sont des pionniers. En effet, ils ont révolutionné les fonds culturels locaux et sont à l'origine du label international « Musique touarègue », lequel a fait voyager le son du désert partout dans le monde. Ils sont donc acteurs, depuis plus que de dix ans, des logiques mondialisées dont ils sont dessinés comme des victimes. Or, dans le portrait offert au public parisien, Tartit et Tinariwen sont représentés comme inexorablement exclus de ces mêmes logiques qui les amènent en réalité sur les scènes de la Cité. Il y a donc un paradoxe, une disparité entre les images d'un peuple menacé, traditionnel, résistant, victime de la mondialisation et les modalités culturelles, sociales, politiques, économiques d'une transformation en musiques du monde ou world music. La résistance, la tradition, l'altérité se trouveraient-elles plutôt dans les discours que les managers, les directeurs de festival, les journalistes, les ethnologues tiennent sur la musique ? Selon cette hypothèse, ces groupes qui montent sur la scène de la Cité doivent incarner le rôle des musiciens résistants. Pour exister, il faut être autre, il faut sauvegarder une culture menacée, il faut présenter son monde comme alternatif à la mondialisation. Cela impose de s'adapter à un modèle généralisé des minorités et des musiques des résistances, un modèle proposé par les institutions qui se consacrent à la protection et à la circulation de ces formes culturelles dites « des peuples autochtones ou minorités ou exclus ». Il s'agit d'un processus de fabrication des minorités qui sert, entre autres, à confirmer le système en place avec son ordre bien rangé des dominants et des

subalternes. Réfléchir aux images et aux stéréotypes qui donnent corps à la résistance des Touaregs sur les scènes musicales françaises et étrangères est une façon de contribuer à la mise au point d'un dialogue politique essentiel pour le devenir de nos sociétés.

Emilie Da Lage
Merci beaucoup, je pense qu'il est important de terminer par la question de la responsabilité que porte chacun dans ce processus et la façon dont on pense les pratiques professionnelles aujourd'hui. Y a-t-il des remarques ou des questions dans la salle ?

Intervenant
Bonjour, j'aimerais poser une question à Denis Laborde sur la distinction entre démocratisation culturelle et démocratie culturelle ; peut-il exister une démocratie culturelle sans démocratie linguistique ? Je trouve que cette question a toute son importance dans notre pays qui ne reconnaît pas vraiment les langues de France, et il y a beaucoup d'artistes dits « de musiques du monde » qui chantent dans une des langues de France.

Denis Laborde
Peut-on lier « musique et langue » dans une France qui ne reconnaît pas leur statut aux langues régionales, le Français étant la seule langue de la république ? Cela est compliqué. Nous pouvons analyser cette situation de blocage, mais c'est très difficile de la changer. Chanter en basque, en breton, etc. ne pose aucun problème. Par contre cela devient problématique lorsque l'on quitte la sphère du culturel pour aller dans la sphère du politique ou de l'administratif. Par ailleurs, il est évident que l'on peut relier cette question linguistique de multiples façons à la question des musiques du monde. Faut-il être assuré d'être compris dans le texte pour chanter dans sa propre langue ? Bien sûr que non : chanter dans sa langue d'origine sans être compris participe aussi de la fabrication de lien social.

Emilie Da Lage
Merci à tous pour votre écoute, et à demain.



Musiques du Monde et territoires

Frank Tenaille
Bonjour. Pour cette table ronde « Musiques et territoires, enjeux territoriaux », il sera question de la manière de se saisir des musiques du monde pour fabriquer du vivre ensemble, valoriser le patrimoine culturel et immatériel, etc. Nous allons commencer avec Philippe Fanise, directeur artistique de la Mission des musiques et danses traditionnelles du monde de l'Arcade.

Philippe Fanise
Merci Frank, je vais évoquer « Le monde est chez nous », une opération illustrant le travail permanent effectué dans cette région autour des musiques et danses traditionnelles du monde. Opération qui va aboutir prochainement à la production du film « *Au diapason du monde* »* Il s'agit d'une initiative de la Région Provence-Alpes-Côte d'Azur réalisée à Aubagne les 8 et 9 juin 2013 en partenariat avec Marseille-Provence 2013, dont on m'a confié la direction artistique. Cette opération de niveau régional avait la volonté de montrer que l'on pouvait faire le tour du monde des musiques et des danses traditionnelles, en faisant appel uniquement à des artistes amateurs (90 %) et professionnels (10 %) de Marseille et de la région. Nous avons donc travaillé avec une importante équipe régionale, coordonnée par la Régie culturelle régionale et de nombreux partenaires, pour rassembler 800 artistes de musiques et danses du monde, originaires de 30 cultures différentes, lesquelles n'appartenaient pas uniquement au monde méditerranéen, mais également aux mondes arménien, corzien, créole, gitan et rom, africain, sud-américain et asiatiques (Inde, Chine, Bali). Les cultures provençales et occitanes étaient au cœur de la manifestation car il n'était pas question que notre vision du monde exclut les cultures natives de la région. Ces 800 artistes ont donné 40 spectacles de musiques et danses du monde, avec une do-

minante traditionnelle et patrimoniale, dans les domaines populaires, classiques et sacrés (les expressions religieuses faisant partie de la diversité culturelle). Sur chaque plateau la moyenne était de 20 artistes. Cette dimension collective des musiques traditionnelles était très importante dans cette manifestation, les chanteurs et danseurs en nombre étant bien souvent absents des festivals. Cela rejoignait la volonté participative et créative du « monde est chez nous » qui ne se voulait pas un festival où l'on vient simplement « produire et consommer » du spectacle. Pour cela pendant 2 ans une réelle dynamique de préparation a eu lieu, avec des ateliers de création pour groupes d'amateurs confirmés, encadrés par des artistes professionnels de la région, brésiliens, africains, occitans, arabes, bulgares, français, indiens. Pour finir cette brève présentation, je voudrais parler du fameux vivre ensemble, qui a pu s'exprimer ici, et dire que dans notre société il existe à mon avis deux niveaux de vivre ensemble. Le premier niveau, c'est le vivre ensemble au sein d'une « communauté culturelle », parfaitement souhaitable et légitime, qui réunit des personnes d'une même origine, souvent en situation de migration, qui se retrouvent autour de leur patrimoine vivant commun et continuent ainsi de vivre et transmettre leur culture. Le deuxième niveau c'est le vivre ensemble entre cultures, lequel s'est manifesté dans « Le monde est chez nous » par le croisement d'artistes et de publics de toutes cultures, et par un tissage riche et complexe de relations interculturelles dans les ateliers comme dans l'événement final. Bien sûr cette « diversité culturelle » ne s'est pas manifestée seulement pour l'année 2013 ! Elle existe depuis toujours à Marseille et j'espère que cela continuera encore pendant des siècles !

* « Au diapason du monde » Film-documentaire réalisé par Catherine Catella (52) Films du Tambour de Soie.



Frank Tenaille

Merci Philippe. Je vais passer la parole à Françoise Dastrevigne, directrice du Centre de création des musiques du monde et des nouvelles musiques traditionnelles à Correns, un lieu unique en France par le niveau d'exigence de son travail, situé dans un petit village de huit cents habitants au cœur de la Provence verte. Comment est-il possible, qu'à partir de ce lieu, co-existent une telle irradiation internationale et un travail extrêmement fort sur la région PACA ?

Françoise Dastrevigne

Je vais vous raconter la genèse de cette structure. L'intitulé de la table ronde c'est : « Musiques et territoires et enjeux territoriaux ». Lors de l'élaboration du contenu de cette table ronde, avec mes collègues de Zone Franche, nous avons beaucoup réfléchi à l'articulation existant entre politique culturelle d'une région et les actions qui en émanent, notamment en matière de musiques du monde. La région Provence Alpes-Côte d'Azur est assez exemplaire dans sa politique culturelle pour la valorisation des musiques du monde. Pour exemple, il y a quatre compagnies d'artistes traditionnels conventionnées, Babel Med, l'unique marché des musiques du monde de France, le prestigieux Festival des Suds à Arles, et enfin, le Chantier, centre de création dédié aux musiques traditionnelles et musiques du monde qui fait figure de laboratoire à l'échelle nationale. Cette terre donne autant de structures fécondes car elle dispose d'une belle richesse potentielle d'artistes. La naissance du chantier est donc une convergence de différents facteurs dont la présence de musiciens de haut niveau dans cette région. Correns est un village rural du Haut Var, de 800 habitants.

Dans ce village vit un musicien, Miquèu Montanaro qui a une grande capacité fédératrice et qui a su développer une dynamique avec ses habitants. Au départ, il a créé un festival sans moyens, en faisant venir ses amis musiciens. Tous les habitants du village étaient impliqués dans l'organisation de ce festival, et pour les remercier, ils faisaient un concert sur la place ou dans l'église. Lorsque j'ai vu le potentiel autour de Montanaro, au regard de la créativité des musiques

traditionnelles, j'ai pensé qu'un lieu de création dédié à ces esthétiques devait exister. Quand nous avons formalisé le projet d'un centre de création, je me suis inspirée du cahier des charges des Centres nationaux de création musicale (création, production et diffusion, des artistes en résidence et un festival). Au fil des années, le festival s'est développé et les villageois font toujours partie de l'organisation. Ce dynamisme et cette créativité durent depuis 17 ans, et 120 personnes contribuent à la réussite de cette manifestation. Par ailleurs, dans ce lieu, il y a beaucoup d'action culturelle à destination du public scolaire. Nous sommes très attentifs à la transmission de ces esthétiques : l'université met à notre disposition de jeunes étudiants qui viennent se former à leur tour pour transmettre aux enfants ce que peut être la virtualité de tel courant musical. Toutes ces actions donnent du sens et construisent du « vivre ensemble ». Nous sommes en lien avec le patrimoine immatériel, car musiques traditionnelles et patrimoine sont étroitement liés. Je rappelle régulièrement que les traditions orales sont par essence très volatiles et que les détenteurs de ces traditions ont souvent une grande érudition. Pour exemple, dans la région, Éric Montbel s'est intéressé à la cornemuse à miroirs du Limousin. D'expositions en livres sur ce sujet, il a réalisé une thèse, et est maintenant docteur en ethnomusicologie.

Malheureusement, peu d'institutions valorisent ces fameuses musiques de traditions orales. Au Chantier, nous fonctionnons avec des petits budgets et nous sommes souvent frustrés de ne pas être le révélateur de toute la diversité et de la richesse qui se jouent à cet endroit. L'enjeu étant d'ouvrir de nouvelles pistes à la création artistique.

Frank Tenaille

Je vais passer la parole à Bertrand Dupont, gérant du label Innacor et directeur de La Grande Boutique en Bretagne. Avant de parler de ton travail, j'aimerais que tu évoques l'histoire du fest-noz, car sa reconnaissance dans le cadre de l'Unesco a été révélatrice d'un travail de fond. Un fascinant colloque à Brest a récemment expliqué tout cela.

Bertrand Dupont

Bonjour. Je vais faire une petite description de ce qu'est le fest-noz. Dans le temps, il s'agissait d'une fête qui avait lieu à la fin des travaux des champs pour des fêtes calendaires, les mariages, etc. Mais l'arrivée des machines a entraîné un moindre besoin de main-d'œuvre pour faire tous ces travaux. En 1950, le fest-noz va évoluer en bal, avec des chanteurs, des sonneurs et des danseurs, ce qui est toujours le cas, tous les samedis. Le fest-noz est aussi une extraordinaire école de musique. Presque tous les musiciens en Bretagne, passent à un moment donné par le fest-noz et se confrontent directement au public, aux danseurs. C'est aussi un rendez-vous populaire organisé souvent pour des causes militantes. Mais comment est-on parvenu à être à l'Unesco ? Dans les années 1970, s'est créée l'association Dastum, laquelle réunit et numérise la matière collectée du patrimoine en Bretagne. Dastum est aujourd'hui une banque assez extraordinaire, et c'est elle qui va porter ce dossier du fest-noz à l'Unesco. La deuxième partie de mon intervention porte davantage sur mon expérience. En Bretagne, oralité, écriture, tradition et modernité nourrissent la créativité artistique. Le fest-noz vient d'être inscrit au patrimoine de l'humanité par l'Unesco alors que notre République centralisatrice, repliée sur sa langue nationale, se refuse toujours à ratifier la Charte européenne. Je suis dans un lieu en Bretagne centre, en milieu rural, qui est un ancien hôtel désaffecté transformé en lieu de résidence d'artistes, avec un studio d'enregistrement, etc., pour accueillir et accompagner des projets artistiques. La deuxième orientation est la relation à la population locale, c'est-à-dire le rapport au public. La région ne dispose pas de salle de spectacle, excepté un théâtre, l'espace Glenmor à Carhaix, qui fait une programmation généraliste. Nous sommes au carrefour de trois départements, Côtes-d'Armor, Finistère, Morbihan, où la population jeune est peu nombreuse. Nous travaillons avec peu de moyens. Si nous ne pérennisons pas notre travail, tout d'un coup, ce travail d'accompagnement artistique, de production, etc. que nous menons depuis des années n'existera plus (3 à 4 créations par an, et une dizaine d'équipes artistiques sur la route). Pourquoi notre lieu n'aurait-il pas une labellisation comme une « SMAC »

ou autre ? Dans ce cadre-là, faute de moyens, certaines de nos difficultés concernent l'action culturelle. Nous effectuons bien sûr un travail qui est de l'ordre de la diffusion (en moyenne 40 concerts par saison « Le Plancher scène des musiques du monde en centre Bretagne ») et de la transmission (master classes, stages). Dans un milieu rural où il y a des petites écoles, nous travaillons beaucoup avec les lycées et les collègues, la transmission est essentielle.

Frank Tenaille

Merci Bertrand. Avec Françoise Cartade, directrice du festival Les temps chauds et qui a une expérience tout à fait originale en terme de prospective, notamment en direction du jeune public, nous allons revenir sur une expérience, non en milieu rural, mais forte de ruralité.

Françoise Cartade

Bonjour à tous et à toutes. Je voudrais d'abord localiser notre cadre de production, afin que vous puissiez imaginer ce petit département de l'Ain dans lequel nous travaillons. Ce département est aujourd'hui un carrefour européen, avec une histoire rurale très forte, qui n'est pas forcément confronté aux grands problèmes économiques. Il s'agit d'un département « tranquille », mais derrière ce mot, dans ces petits villages avec lesquels nous collaborons, il y a parfois beaucoup de méfiance. Cette tranquillité doit être labourée pour partager ces musiques du monde. Dans l'Ain, les publics ne sont pas du tout acquis. Tout un travail de rencontre et de médiation avec le territoire est à faire pour faire découvrir et apprécier ces musiques du monde. Notre structure associative s'appelle volontairement « l'Estuaire ». Depuis 17 ans, notre festival appelé Festival Les temps chauds a lieu tous les étés. Il a une programmation itinérante afin de ne pas avoir de dépendance avec une seule collectivité et de travailler avec le secteur rural dans lequel il n'y a pas le moindre immigré. Donc, scène itinérante, relai des cultures et musiques du monde dans l'Ain. Ce festival Les temps chauds itinérant va faire une programmation éclectique en essayant tout au long de l'année, pour raconter l'histoire des musiques du monde, de mobiliser les publics, le territoire, les élus locaux, les associations locales (comité de

fleurissement, club de basket, de pompiers...). Il s'agit d'un travail de longue haleine nécessaire pour que les musiques du monde ne soient pas comprises ni écoutées de façon éphémère. Pour cela, il nous faut travailler dès l'enfance. À cet égard, nous avons monté, depuis 13 ans une action appelée Au fil de l'air - Musiques, enfants et voix du monde. Nous invitons donc des artistes du monde entier et travaillons sur la transmission orale, sur l'idée de partage avec les jeunes générations. Ces artistes interpellés viennent donc rencontrer chaque année à peu près 400 enfants de notre territoire, dans une démarche de transmission orale d'œuvres musicales chantées qu'ils vont confier aux enfants dans une perspective de partage et de co-interprétation des chansons. Entre deux visites, les enfants attendent l'artiste car ils ont compris que quelqu'un, un étranger vient les voir avec son histoire pour interpréter une œuvre avec lui. Dans les prochaines séances, tout un tissu de confiance naît. L'histoire s'arrête lors des enregistrements des œuvres. Nous avons créé un label discographique appelé Au fil de l'air - Musiques, enfants et voix du monde, qui est le collectage de toutes ces aventures depuis 13 ans, et qui ont mobilisé à peu près 300 musiciens du monde entier. Notre deuxième expérience menée cette année s'intéresse à la recherche de publics, sans nous adresser à une petite élite. Nous avons donc monté cette année un projet appelé Le monde au bout du fil, qui réunit à la fois une équipe de musiciens de la région Rhône-Alpes et un musicien sud-africain, Dizo Plachez, ainsi que des couturières albanaises, arméniennes, algériennes et françaises, toutes actuellement dans un chantier d'insertion, appelé Tremplin. Il s'agit de femmes dans une grande solitude qui tentent de reconstruire un projet professionnel. Nous avons dit à chacun de ces groupes de travailler autour de mots-clés : collecter, trier, recycler, arranger, revisiter, transformer, créer, produire et donner. Les couturières ont travaillé le collectage de vêtements de seconde main. Puis, elles ont fait des recherches de costumes traditionnels sud-africains et la région du pays de Bresse, et s'en sont inspirées pour monter une collection de vêtements contemporains. Simultanément, les musiciens ont travaillé à la recherche de chansons traditionnelles du pays de Bresse, pour donner

des œuvres contemporaines revisitées. Les deux équipes se sont ensuite retrouvées pour monter un concert-défilé de mode. Ce melting-pot nous a permis de rechercher et d'inciter ces fameux publics à venir à notre rencontre. En effet, en travaillant avec le secteur de l'insertion et le monde de l'éducation, nous avons percé les réseaux du milieu social. Aujourd'hui, la fréquentation de nos concerts est très importante, ce qui est très positif pour l'avenir. Nous essayons donc de mettre en place cette dynamique de territoire pour créer ce public et faire en sorte qu'il vive vraiment la rencontre avec l'autre.

Frank Tenaille

Merci Françoise. Nous voyons que les musiques du monde dépassent largement la terminologie des musiques actuelles. Je vais passer la parole à Patric Roux, directeur de l'Estivada de Rodez. Patrick a la particularité de gérer un festival financé par un grand nombre de régions. Il a donc une certaine vision des collectivités territoriales. La deuxième chose est l'interrogation suivante : qu'est-ce que l'Occitanie ? Le troisième point portera sur les enjeux de la question de la langue. Parlez-nous un petit peu de votre expérience.

Patric Roux

L'Estivada de Rodez a la particularité d'être le seul festival occitan soutenu directement par l'ensemble des régions occitanes (en tout ou partie), à savoir les régions Aquitaine, Poitou-Charentes, Limousin, Auvergne, Rhône-Alpes, Provence Alpes Côte d'Azur, Languedoc-Roussillon, Midi-Pyrénées. Nous travaillons également avec la Generalitat de Catalunya et notamment avec la Collectivité territoriale, où l'occitan est la langue officielle, : le Conseil général de la Vallée d'Aran. De plus, des partenaires associatifs nous ont permis de créer l'an passé, dans les vallées occitanes italiennes, l'Uvernada, le pendant hivernal de l'Estivada de Rodez qui se situe à Borgo San Dalmazzo. Nous travaillons également avec les collectivités : la ville de Rodez, son agglomération ainsi que le département de l'Aveyron et le Ministère de la Culture. En dépit des apparences, ce festival n'est absolument pas un festival institutionnel. Pour nous, être un festival occitan

c'est avoir une posture politique assumée. Tant que la Charte européenne des langues minorisées ne sera pas ratifiée par la France et que nos langues resteront des langues sans statuts, notre posture sera d'abord une posture politique avant d'être une posture artistique. Au cours de l'Estivada 2013, Jean-Pierre Bel, le président du Sénat est venu porter son soutien à l'Estivada, car nous étions en conflit politique avec le Conseil général de l'Aveyron. Au cours d'un échange devant la presse, Jean-Pierre Bel a indiqué qu'il y avait aujourd'hui davantage d'élus favorables que d'élus hostiles à la ratification de la Charte européenne des langues régionales ou minoritaires, et que l'enjeu de cette ratification par la France était qu'elle constituerait une véritable révolution culturelle chez les grands commis de l'État et dans leur perception mentale de la question des langues au sein de ce pays.

Le travail de l'Estivada avec les collectivités régionales est évidemment plus simple dans les régions où la réalité occitane s'impose avec acuité, que dans celles où elle est en recul (régions du nord de l'Occitanie), notamment pour ce qui est du nombre de locuteurs. Néanmoins, l'existence d'un Festival interrégional des cultures occitanes est la preuve d'une volonté de travail collectif sur cette question. Ce qui est somme toute tout à fait singulier. Tous les ans, à l'Estivada, de nouvelles questions se posent. Par exemple, en 2014 devrait aboutir la création du premier Office public interrégional de la langue et de la culture occitane, ce qui sera une avancée véritablement importante sur ces questions. Je crois que le rapport entre les questions portées par le festival et les collectivités est directement lié à des questions d'ordres économiques, sociales, interrogeant la question, *in fine*, du développement du territoire. Ce que perçoivent mal, appréhendent souvent avec difficulté nombre d'élus(e)s. Nous portons des logiques de travail, d'échanges avec d'autres, et ne sommes pas refermés sur nous-mêmes. Les artistes programmés à l'Estivada ne sont pas que des artistes occitans. Nous ne nous interdisons jamais les coups de cœur, les solidarités avec d'autres langues et d'autres peuples, et travaillons avec d'autres territoires (le Grand Strasbourg sur la problématique d'échanges artistiques avec les festivals du nord, en Allemagne, en Alsace, etc.)

J'espère que d'autres projets verront le jour en 2014, notamment sur l'Espace occitan des vallées italiennes. Aujourd'hui, d'une certaine manière, nous nous posons comme une plate-forme d'échanges européens qui ne se limite pas pour nous aux frontières des États, car nous sommes capables de les dépasser. Nous allons également regarder ce que nous ferons un jour avec la Bretagne.

Frank Tenaille

Je vais passer la parole à Jean-Bernard Vighetti, dont la particularité est d'avoir été un créateur ayant formalisé des travaux collectifs. Par rapport à cette dialectique entre le terrain, l'institution et le politique, quelle est ta philosophie sur tout cela ?

Jean-Bernard Vighetti

Je dirais que je suis à la fois d'origine piémontaise et issue de la région de Quimperlé. J'ai habité à Saint-Nazaire, une ville détruite, puis reconstruite. C'était une ville qu'il fallait animer, créer. Je sais ce qu'est la culture ouvrière et la solidarité, puisque Saint-Nazaire était une ville ouvrière de solidarité. Dans cette culture ouvrière, des formes naturelles de culture populaire, tels que le chant, la danse, la musique d'une façon plus générale m'ont manqué. Puis, j'ai rencontré un instituteur du pays nantais qui s'intéressait à la culture populaire et aux chants populaires. Il me disait qu'il n'y avait plus de culture populaire vivante en presque guérandaise et qu'il était le dernier *recueilleur* de l'oralité, qu'elle soit chantée ou dite. Donc, ayant fait le choix de travailler dans l'aménagement du territoire, en Bretagne, j'ai répondu à un appel à candidatures pour la rénovation rurale. Je suis donc arrivé sur un territoire expérimental, le pays de Redon, que l'on m'avait décrit comme un territoire arriéré. Là, aidé par l'État, se crée le premier Comité d'expansion sur un bassin de vie. En faisant un inventaire de toutes les ressources du territoire, je me suis rendu compte que des gens connaissaient encore les chansons traditionnelles du pays, et j'ai découvert qu'il y avait des collecteurs qui l'étaient par devoir. Je me suis inscrit dans cette dynamique-là, et j'ai découvert que finalement, ces chants populaires étaient encore dans les têtes, même chez les

jeunes, mais qu'ils avaient honte de l'exprimer. J'ai donc voulu remettre ce pays à chanter, en organisant le concours de *La Bogue d'or*, avec des assemblées de chant dans les différents territoires de ce pays. Dès la première édition, le pays retrouvait son unité à travers la culture populaire et le chant. C'était inouï avec les jeunes générations. J'ai créé une fédération d'animation rurale pour que les jeunes redécouvrent les vertus et l'intérêt de leur pays. Cette dynamique extraordinaire a mis ce pays debout. En même temps, nous avons lancé une structure plus large qui se voulait être une maison de la culture adaptée à un pays à dominante rurale, qui faisait l'inventaire de tout ce qu'il y avait sur le territoire, en essayant de le valoriser, de le transmettre et de créer. Pour que *La Bogue d'or* à Redon continue, il fallait stimuler les producteurs et stimuler le chant. Je pensais que les chants à la marche étaient une forme de chant condamnée, mais finalement, j'ai réalisé que de plus en plus d'Européens marchaient, mais ne chantaient plus, alors que le chant est le carburant de la marche. J'ai donc lancé une randonnée chantée, et maintenant, 2000 personnes déambulent le troisième week-end d'octobre en réexploitant ces chants très fonctionnels. Puis, pour préserver également les chants de fêtes, d'assemblées, etc., j'ai lancé un repas chanté exploitant tout le répertoire extraordinaire de chants à boire et de table. De plus, il s'agit de chants à répondre, ce qui permet de créer de la cohésion sociale. Devenant maire de la commune, laquelle compte 12 exploitations agricoles contre 170 il y a 40 ans, j'ai réalisé que les communes rurales étaient en train de changer. Aujourd'hui, l'agriculture ne crée plus d'emploi sur place, et les ruraux qui étaient casaniers sont donc plus mobiles que les urbains. La seule solution pour pouvoir recréer ce lien qui n'existait plus (puisque l'agriculteur n'existe plus) était de travailler sur le temps libéré afin de recréer une cohésion par le biais de la culture populaire, autrefois l'expression d'une communauté. Au niveau de la commune, nous avons donc organisé des fêtes calendaires (auxquelles assistent de très nombreuses personnes), et créé une médiathèque comprenant un important fonds européen, dont des musiques du monde. Par ailleurs, nous avons eu aussi recours aux artistes professionnels et à

la vie associative. En tant qu'élu, il y avait un lourd enjeu pour essayer de réorganiser ce pays d'une autre façon et en faire un territoire à vivre. Je vais poursuivre sur l'expérience que j'ai lancée à Rennes, où j'étais directeur de l'Office du tourisme. On m'a proposé de monter un festival, ce que j'ai accepté sous réserve qu'il soit un festival sur la création bretonne, en dehors des normes médiatiques actuelles. En trois mois, je suis parvenu à monter *Les tombées de la nuit*, un programme qui commençait fin juin/début juillet à partir de 17h et qui exploitait toutes les rues piétonnes, lesquelles me semblaient être le lieu pouvant faire connaître à la population des formes d'expression qu'elle ne connaissait pas. J'ai mis dans la rue toute la tradition orale que j'avais commencé à relancer sur le pays de Redon, et cela a été la redécouverte de l'art de l'oralité par la population rennaise. Cela a marché tout de suite. L'année suivante, j'ai passé des commandes à tous les arts du spectacle vivant (artistes de Bretagne, compositeurs de musique symphonique, dramaturges, poètes), et progressivement, nous sommes devenus le plus gros commanditaire d'œuvres nouvelles de Bretagne, avec l'idée permanente de confronter les artistes de Bretagne aux artistes d'autres régions de France, d'Europe ou du monde. Compte tenu de tout cela, en 2000, je suis devenu le président du Conseil culturel. Puis, en 2002, j'ai quitté *Les tombées de la nuit*. L'orientation des problématiques a changé et la politique de soutien aux créations de Bretagne n'a pas été suivie. J'ai donc dit à Jean-Yves Le Drian que la Bretagne était sinistrée en spectacles vivants, sinistrée dans le domaine des métiers de l'art, sinistrée en matière d'éditions de livres, etc. Conscient de cette situation, Jean-Yves Le Drian a décidé de transformer le Conseil culturel de Bretagne, avec la création d'un Institut culturel qui était un lieu de recherches sur tout ce qu'était la Bretagne, dans tous les domaines, avec des universitaires, des chercheurs, etc. Jean-Yves Le Drian a donc fait de ce Conseil culturel une institution. Il a retenu Jean-Michel Le Boulanger comme adjoint vice-président de la culture, dont le discours, par rapport à la culture populaire et aux musiques du monde, est remarquable. Devenant président du Conseil culturel, je me suis interrogé sur notre positionnement, afin que nous

ne soyons pas simplement une caisse d'enregistrement du Conseil de la région. Donc j'ai proposé de lancer une étude sur le poids de l'économie de la culture en Bretagne, afin de savoir ce que représente l'économie du temps libéré. Pour moi, l'économie de la culture est contrôlée par la canonniers des temps modernes, puisque les comportements d'achat sont maintenant dictés par le virtuel. Face à cela, il y a un combat à mener vis-à-vis des musiques du monde. Les producteurs et les artistes européens doivent prendre leur place pour que l'Europe existe culturellement, et renaisse à travers les identités culturelles revisitées. D'autre part, la créativité des artistes jointe au travail sur l'identité pourrait permettre à l'Europe de faire quelque chose d'intelligent et d'intéressant. Une dernière chose. En tant que vice-président de la Communauté de Communes, je crois qu'un chantier extraordinaire est à mettre en œuvre sur le lancement d'un festival sur les timbres de voix d'Europe.

Philippe Fanise

Un tout petit complément en écho à ce que disait notre ami de Bretagne du fait de chanter en marchant. Pour Le monde est chez nous, nous avons commandé à Miquèu Montanaro un chant, un chant de marche, *le mondo es aquí*, chanté en Languedoc et en Provençal par tous les participants d'origine africaine, arménienne ou brésilienne. Ce chant disait : « Le monde est ici et nous sommes le Monde. Nous chanterons ensemble. Nous marcherons ensemble. »

Interventions de la salle :

Manu Théron

En fait, je remarque qu'un important travail a été fait auprès des publics, mais très peu de travail au niveau des élus. Lors de la venue de M. Bel à l'Estivada, je note que la question de la liaison de la culture et des territoires auprès des élus était d'une médiocrité abyssale en France. En effet, lors du dernier vote européen où il était question de soutenir la question des langues minoritaires, 50 % des opposants étaient Français. Ce vote

porte en lui un sanglant diagnostic de ce qui relie nos élus, nos élites aussi, à la culture et aux territoires. Je pense qu'il faudrait les intéresser d'une façon un peu plus pointue au travail que nous effectuons sur nos cultures sur les publics.

Frank Tenaille

Tu poses une question fondamentale. À Zone Franche, nous avons engagé ce gros chantier de pédagogie parce que dans les institutions culturelles, des techniciens, acquis aux propos que nous défendons, nous soutiennent très activement, mais ensuite, effectivement, il y a la question des élus, la question de leur formation, la question de leur ouverture.

Jean-Bernard Vighetti

Juste une précision par rapport à la Bretagne, je crois que tous les députés et sénateurs de Bretagne qui ont été saisis par le Conseil culturel de Bretagne sur la signature de la Charte pour la reconnaissance des langues régionales, ont soutenu la démarche. Deuxièmement par rapport à la culture, tu disais que ton problème était d'être sur plusieurs départements et régions. À un moment, notre problème a été également de faire en sorte que la Haute-Bretagne ne se sente pas pénalisée par rapport à la Basse-Bretagne (puisque les Hauts-Bretons qui parlent une langue romane proche du Languedoc), car ils étaient souvent déconsidérés par les porteurs de la culture bretonne. Ce problème avait freiné la politique commune de promotion des musiques du monde et des cultures populaires locales.

Patrick Lavaud

Par curiosité, je suis récemment allé sur le site du Ministère de la Culture, et à aucun moment il n'est dit que le fest-noz chante en breton, que le maloya chante en créole et que la polyphonie corse chante en corse. Il y a donc véritablement une volonté d'occultation de la question linguistique en France, ce qui va dans le sens de ce que disait Manu Théron par rapport à ce vote au Parlement européen.



Droits d'auteurs : un enjeu de développement culturel ?

Rémi Bouton

Nous sommes ici pour parler des droits d'auteurs en tant « qu'enjeu de développement culturel ». L'Europe, et particulièrement la France, disposent d'outils extrêmement efficaces, mais cela nous donne-t-il le droit de considérer que ces systèmes doivent s'imposer dans le monde entier ? Je rappelle que les deux tiers des droits d'auteurs dans le monde chaque année sont collectés en Europe. Il s'agit donc d'un enjeu territorial, culturel et professionnel. Ces systèmes de droit, tels qu'ils ont été inventés et mis en place depuis plusieurs siècles, arriveront-ils à s'adapter facilement ? Nous allons démarrer avec Gérard Davoust, éditeur, président d'honneur de la Sacem et ex-président du Conseil d'administration de la Sacem. Gérard, en quoi le droit d'auteur est-il un outil essentiel, à la fois pour ton métier et pour le développement des artistes et auteurs que tu représentes ?

Gérard Davoust

La question du droit d'auteur est un vaste sujet. Le droit d'auteur est la rétribution du créateur. Il ne s'agit pas d'un modèle. L'utilisation de l'œuvre du compositeur de musique ou du créateur de chanson va être multiple et passera par divers canaux. Comment faire dans un monde de mutations technologiques ? Avec l'outil Internet par exemple, et ses désavantages. Internet fait disparaître le disque et entraîne une autre façon de consommer la musique. Mais il s'agit du développement naturel de la technique que l'on n'arrêtera pas. Il s'agit donc de s'adapter. Mais le droit d'auteur a une longue histoire qu'il est bon de rappeler, sans empiéter sur l'exposé de Stéphane Pessina, le spécialiste. Cette histoire démarre dans le monde latin. En 1792, Lakanal s'étonnait déjà (et je le parodie à peine), qu'il faille des lois pour protéger et faire exister ce droit fondamental

du "génie", qui, à ses yeux, aurait dû couler de source. Il faut des lois car le droit d'auteur, c'est la rétribution du créateur, et ceci n'est pas un "modèle". Donc il n'y a pas nécessité d'en changer, sauf à nier la rétribution du créateur. Quand on utilise une œuvre qui appartient à un créateur, il est normal de payer pour ça. Et les sociétés de droits, la gestion collective, permettent à l'auteur d'obtenir sa rétribution, ce que, seul, il aurait du mal à faire, les usages de sa musique étant nombreux. Avec Internet, cette question de la monétisation reste à traiter. Les contextes évoluent, par exemple, en radio, là où on passait 300 disques il y a 40 ans, on n'en passe plus que 12 aujourd'hui, ce qui montre comment on concentre l'exposition des œuvres. Cette globalisation inévitable suppose qu'on maintienne vive la francophonie, je n'ai pas dit la langue française, mais bien la francophonie, à laquelle on doit donner des moyens pour exister, être diffusée.

Pour revenir à l'histoire et la définition du droit d'auteur, je voudrais rappeler qu'il existe deux conceptions du droit d'auteur. La conception de l'Europe du Nord repose sur une législation très réduite. Aux États-Unis, le droit d'auteur n'a pas de "sens". C'est une marchandise, un copyright : quelqu'un ayant les moyens financiers loue les services de l'auteur. Les Américains et les Anglais ne reconnaissent pas le droit moral, et peuvent donc faire ce qu'ils veulent avec l'œuvre de l'auteur. En revanche, l'Europe du Sud considère que le droit moral est un droit souverain de l'auteur : la protection n'est pas donnée à l'œuvre, mais à l'homme qui a fait l'œuvre. Cette question du droit moral, qui sera sûrement développée dans les autres interventions, est véritablement le point essentiel à partir duquel se pensent ces deux conceptions. L'opinion publique, malheureusement, est assez favorable à la conception améri-

caine. Cette position affaiblit le courage politique en faveur du droit d'auteur.

Rémi Bouton

Il existe plusieurs questions : la question du droit d'auteur en tant que droit de l'homme, et la question du droit d'auteur en tant que financement. Ensuite, la question qui se pose est la suivante : la société de gestion collective est-elle l'unique manière de faire fonctionner le système ? Je vais m'adresser à Aziz Dieng. Grand musicien professionnel au Sénégal, il a œuvré à professionnaliser le secteur et a participé à l'installation de sociétés de droits d'auteurs au Sénégal qui verront le jour cette année. Aziz, quel a été votre cheminement pour créer cette société de gestion collective ? Les autorités acceptent-elles facilement l'existence d'une société de droits indépendante du gouvernement ? Comment la création de cette société est-elle vécue par les professionnels, le tissu musical, les radios – publiques et privées – et les usagers ?

Aziz Dieng

Bonjour. Le droit d'auteur ne s'occupe pas de la protection des œuvres, ni de leurs auteurs. Il s'agit du rapport des auteurs avec leurs œuvres, de l'établissement d'un lien juridique permanent entre le créateur et son œuvre : un droit moral, un rapport économique (même si dans une durée déterminée), l'obtention d'une rémunération lors de l'utilisation des œuvres d'un auteur. Il s'agit d'un principe de justice et non d'une idée philosophique. C'est extrêmement important. Comment mettre cela en œuvre ? Comment s'adapte-t-on ? Les questions d'adaptation ne sont pas des questions nouvelles, mais des questions d'histoire. Internet crée un besoin nouveau d'adaptabilité. Il est important de distinguer le principe et les périodes historiques, sinon, on peut arriver rapidement à la remise en cause du droit d'auteur. Internet fait des ravages chez nous aussi. En Afrique, le droit d'auteur ne prospère pas beaucoup et c'est encore pire avec Internet. Je suis musicien, président de l'Association des métiers de la musique, président du Conseil d'administration du bureau sénégalais du droit d'auteur, conseiller technique numéro un du ministre

de la Culture. J'entends certains points de vue, tels que « Le droit d'auteur n'a pas prospéré en Afrique, ce n'est pas la peine d'insister, surtout à l'époque d'Internet. » Moi, je crois que ce principe de justice là n'a pas été suffisamment défendu. Je vais donner un indicateur très simple : les radios et les télévisions publiques sont les premières à ne pas respecter ce droit-là et à ne pas payer, ce qui est assez révélateur. Au Sénégal, la radio publique paye unilatéralement, sans négociation, 25 millions CFA, une somme ridicule pour le répertoire mondial. Comment voulez-vous que les auteurs gagnent leur vie ?

Rémi Bouton

Cela est-il dû au fait que, jusqu'à présent, les droits d'auteurs étaient gérés par l'État ?

Aziz Dieng

En Afrique, les organismes de gestion collective sont nés d'un processus étatique. Au lendemain des indépendances, on a voulu créer des États sur le modèle occidental. Il fallait des organismes de propriété intellectuelle, mais les artistes n'en étaient pas très conscients, et ne connaissaient même pas la notion des droits d'auteurs. Les bureaux de droit d'auteurs instaurés (organismes de gestion collective) fonctionnaient donc avec des Conseils d'administration et avec des dirigeants, tous nommés et évalués par l'État. Les auteurs ne pouvaient pas exercer leur souveraineté. Maintenant, au Sénégal, les acteurs culturels africains connaissent leurs droits et veulent de la transparence. La création d'une société de gestion collective va consacrer une relative souveraineté aux ayants droit, lesquels pourront contrôler et négocier leurs droits. Par rapport au droit d'auteur et à Internet, ma position est qu'il faut s'adapter à des choses nouvelles. La question n'est pas d'aller emprisonner les lycéens qui font des échanges par Bluetooth, etc., mais de réfléchir à la manière dont Internet fonctionne : les gens qui gagnent de l'argent doivent le partager avec les créateurs qui leur permettent de le gagner.

Rémi Bouton

Comment cela se passe-t-il dans les autres pays africains ? En Afrique subsaharienne, des sociétés de gestion collective sont-elles indépen-

dantes des États, ou le Sénégal est-il précurseur ? Ce principe pourrait-il se répercuter dans les autres pays alentours ?

Aziz Dieng

Je pense que si les gens ont de bons résultats, ceux-ci feront école. La figure du bureau des droits d'auteurs est la plus répandue, mais je crois que c'est un peu différent en Afrique du Sud. Au Cameroun, il me semble également que les acteurs culturels sont en train d'expérimenter une gestion collective avec des statuts non publics. Je crois qu'un processus similaire est en cours en Côte d'Ivoire, mais la figure dominante est celle de la gestion collective de type public. Maintenant, au niveau des acteurs, la tendance est vraiment à une gestion collective de type société civile consacrant la souveraineté des ayants droit.

Rémi Bouton

Vous êtes Conseiller du ministre de la Culture, et ce dernier vous a soutenu dans ce projet d'une société indépendante. Mais finalement, où est l'indépendance si ceux qui la portent travaillent pour le gouvernement ?

Aziz Dieng

Le droit d'auteur essaye toujours d'établir un équilibre entre les intérêts des créateurs, du public et des investisseurs. Il n'existe pas de droit d'auteur sans législation, et tout cela se fera donc en rapport avec l'État. L'indépendance, ne signifie pas « travailler hors de l'État ». La Sacem est indépendante, mais la Sacem est régulièrement contrôlée annuellement par l'État. Il en est de même de tous les organismes de gestion collective. Lorsque le droit d'auteur est bien compris d'un côté ou de l'autre, je ne vois aucune contradiction a priori. En tant que musicien, je me battais pour le respect du droit d'auteur au Sénégal. Aujourd'hui en tant que conseiller du ministre, je me bats pour que les revendications des créateurs aient un écho, car, en principe, les politiques publiques ne sont là que pour défendre les intérêts des citoyens. Je suis en train de déployer ma position au ministère pour accélérer ce processus de mise en place de la nouvelle société de gestion collective, d'autant plus que l'actuel ministre de la Culture a fixé, dans

sa politique, trois éléments de priorité pour 2013 : la mise en place de la nouvelle société de gestion collective, des avancées significatives pour le statut de l'artiste et la promotion de la diversité culturelle.

Rémi Bouton

25 millions d'euros CFA représentent une unité de 38 000 € par an. Maintenant qu'il va falloir négocier avec cette nouvelle société de gestion collective, pensez-vous que la radio de l'État acceptera de revoir très nettement cette somme à la hausse ?

Aziz Dieng

Oui, la radio de l'État acceptera forcément de négocier, surtout si auteurs, artistes et producteurs se mobilisent. Mais il est sûr que nous nous heurterons toujours à des objections de type difficulté de la conjoncture. Cependant, le combat devra être poursuivi, car si l'État accepte le principe de société indépendante, il devra également accepter le principe de négociation.

Gérard Davoust

Je rappelle qu'il s'agit bien d'argent privé et qui ne peut se percevoir que par la législation, et donc uniquement avec l'État. En France, le Ministère de la Culture donne aux sociétés d'auteurs son agrément ou pas, et toutes les sociétés d'auteurs sont contrôlées par la Cour des comptes ou par une emanation ce celle-ci.

Rémi Bouton

Lorsque l'on parle du droit d'auteur en tant « qu'outil de développement durable », le bilan de la loi de 1985 est-il positif, et cela a-t-il permis un développement durable de la culture et de la diversité ?

Jacques Renard

Je reviens sur cette question d'universalité des droits de l'homme, dont le droit d'auteur n'est qu'une déclinaison. Comme cela a été rappelé hier, l'universalité a été perçue par l'Occident comme un moyen facile pour dominer le monde. Pour autant, je ne crois pas que le principe de l'universalité devrait être abandonné au nom d'un relativisme généralisé. Nous avons donc tenté de

définir une troisième voie pouvant concilier le respect des identités et la dimension universelle. Ce n'est pas facile, mais je pense que c'est dans ce sens qu'il faut aller. Il est important de prendre en compte la tendance, et non uniquement la photographie d'une situation. La tendance est donc la suivante : les revenus tirés du droit d'auteur augmentent dans les autres continents, essentiellement en Asie-Pacifique et en Amérique latine. La logique d'extension de la défense du droit d'auteur par des sociétés d'auteurs se développe et je pense que c'est une bonne chose. (À cet égard, je me réjouis du caractère international de la nouvelle composition du Conseil d'administration de la CISAC.) Je reviens un instant à la loi de 1985. La création de cette loi a été animée par un souci de la justice, soit la reconnaissance des droits de l'ensemble des créateurs dont le travail n'était pas reconnu, et qui se trouvaient spoliés du fruit de leur travail. Le souci de justice doit se questionner par rapport à l'ensemble du monde et par rapport aux droits d'auteurs, fruits de ce qui permet au créateur de continuer à travailler. Le droit d'auteur est à la fois le droit moral et le droit de rémunération. Le droit moral est important, même si, dans la pratique, ce qui va le plus compter, c'est évidemment la rémunération et les conditions économiques. Ce droit moral est l'interprétation du droit d'auteur à la française. La conception française européenne est fondée sur la personnalité de l'auteur et sur sa conception personaliste, liée à la personne, d'où a émergé la notion de propriété, sachant qu'une œuvre appartient à l'humanité entière. Mais il est normal que son créateur en soit le propriétaire. Telle était la logique des choses qui animait la loi de 1985. Aujourd'hui, la révolution numérique change effectivement la donne, mais ce n'est qu'une question d'adaptation du droit d'auteur. S'étant, au fil du temps, toujours adapté (à la radio, la télévision), le droit d'auteur pourra s'adapter à la révolution numérique. Par rapport aux besoins des pays en développement, je pense aussi qu'il existe des déclinaisons de l'adaptabilité, différentes de celles de l'Europe. En effet, pour les pays en développement, la question porte sur l'accès aux savoirs et sur l'accès à toutes les œuvres que les Occidentaux ont plus facilement. Comment décline-t-on les exceptions au droit

d'auteur dans le domaine de l'enseignement, de la recherche, de l'action pédagogique, de l'action culturelle ? Il s'agit de vrais sujets qui permettront certainement de tenir compte des besoins spécifiques des pays en développement, même si ces derniers ont vocation à devenir évidemment des pays développés.

Rémi Bouton

Nous n'avons pas abordé les catalogues, un élément fondamental, lorsqu'il s'agit de musiques du monde. Je pense que Stéphane Pessina-Dassonville, universitaire passionné créateur d'un festival de jazz et professeur de droit, dont le terrain d'étude favori est la problématique de la propriété intellectuelle chez les peuples autochtones, a des choses à dire au sujet des musiques traditionnelles. Puis, j'aimerais que Paul Lavergne, qui travaille sur la production de bandes originales de films, nous parle de la difficulté d'appliquer parfois des législations compliquées par rapport à des catalogues fragmentés, dont on ne sait pas à qui appartiennent les droits.

Paul Lavergne

Oui. Je voulais remercier Aziz d'avoir énoncé ce principe de justice et d'équité. Je ne sais pas si notre modèle est le meilleur, mais pour le moment, je n'en vois pas d'autres. Ce principe de justice et d'équité me porte. Je l'ai appliqué dans le cadre de musiques de téléfilm, où quelquefois j'ai cherché des financements extérieurs (des banquiers, des mécènes). Avec les musiques du monde dites traditionnelles, ou tout au moins, de tradition orale, une vraie problématique se pose. Il y a une vingtaine d'années, le premier album de Thierry Robin s'est vendu à 60 ou 70 000 exemplaires. Par souci d'éthique, il n'avait déposé que trois ou quatre œuvres de son disque, car il considérait qu'il avait puisé dans le domaine traditionnel. Mais nous avons réalisé que ses arrangements faisaient de lui un créateur, et finalement, nous avons redéposé les œuvres. Je ne suis pas sûr que la Sacem se soit adaptée au niveau des musiques du monde, notamment sur ce genre de dépôt, et sur ce genre de problématique au niveau des musiques traditionnelles. Les musiciens traditionnels avec lesquels je

travaille ont toujours cette problématique par rapport à la recréation d'un thème existant. En ce qui me concerne, j'ai un autre travail qui est la production de musique originale de films, et quelquefois, il est extrêmement difficile de retrouver les ayants droit des musiques que l'on souhaite utiliser pour un film.

Rémi Bouton

Donc, un système essentiel, mais éventuellement à améliorer. Stéphane, la propriété intellectuelle et la propriété littéraire artistique sont-ils outils de développement durable ?

Stéphane Pessina-Dassonville

Merci. Depuis le début de la réunion, il est question de créateur. Pour moi, le créateur c'est l'auteur et c'est aussi l'artiste interprète. On a beaucoup parlé du droit d'auteur, mais les artistes-interprètes font vivre les œuvres, tout au moins celles qui ont besoin d'un intermédiaire pour être portées à la connaissance du public. Sans eux, aucune œuvre ne vit. Par ailleurs, par rapport au sujet récurrent de l'universalisme face au relativisme, je suis d'accord avec Jacques Renard, mais je souhaiterais aller un petit peu plus loin. Effectivement, il ne faut pas que la notion d'universalisme soit synonyme d'unilatéralisme, ce qui signifie qu'il faut ouvrir les portes de l'interprétation musicale, de l'interprétation des textes et des normes. Cela veut dire qu'il faut permettre à d'autres cultures de s'approprier un certain nombre de droits qui ont une vocation universelle. Les droits de l'homme ont probablement une vocation universelle, et en Occident, on considère que les droits de propriété intellectuelle sont des droits de l'homme. Si l'on veut admettre cet universalisme, cela implique que l'Occident doit faire un effort pour tendre la main et aller vers le reste du monde. S'intéresser aux peuples autochtones, c'est traiter des problématiques intermédiaires. Pourquoi parler de la propriété intellectuelle des peuples autochtones ? Car cela intéresse au plus haut point tous les États occidentaux, l'Organisation mondiale du commerce (l'OMC) au travers des accords ADPIC (1994) et l'Organisation mondiale de la propriété intellectuelle qui siège à Genève (OMPI), un organe du système des Nations unies. Depuis l'an 2000,

l'OMPI essaie de réfléchir à l'élaboration d'un ou plusieurs traités internationaux, qui permettraient de protéger les savoirs traditionnels, les expressions culturelles traditionnelles et les ressources génétiques, trois sujets extrêmement brûlants. Treize ans plus tard, nous avons avancé, mais nous sommes loin d'avoir conclu. Je vais essayer de me focaliser sur les expressions culturelles traditionnelles. À mon sens, la propriété intellectuelle est un concept éminemment occidental. Il s'agit d'un concept né en Europe, qui s'est d'abord diffusé dans le monde industrialisé occidental et qui petit à petit, on le voit bien, s'est étendu à la planète entière pour le bonheur des uns et le malheur des autres. Derrière tout cela, ce qui est en jeu est le conflit entre une approche holistique et une approche individualiste des choses. Une approche holistique est une approche globale, on s'intéresse en priorité au tout, au groupe, sans négliger les éléments qui font ce tout. Il s'agit de l'approche que l'on retrouve dans les sociétés dites traditionnelles, notamment chez les peuples autochtones (la communauté, le clan). Ce concept très important nous est devenu assez étranger surtout après la Révolution française de 1789. En France, en Europe, dans les pays occidentaux de façon plus générale, l'individualisme prédomine, c'est-à-dire l'attribution à chaque individu de droits spécifiques que l'on va appeler des « droits subjectifs ». Nous avons en effet de nombreux droits subjectifs et le droit de propriété est certainement l'un des plus sacrés. La liberté est aussi évidemment très importante. Appartenant aux cultures de l'oralité, les créations traditionnelles sont, la plupart du temps, d'auteurs inconnus, le plus important étant que la tradition de telle communauté ou de tel peuple se transmette de génération en génération. Cela permet de comprendre combien peut être problématique la confrontation de ces deux logiques : le modèle occidental, individualiste, et celui des sociétés traditionnelles dont on trouve la présence sur tous les continents. Dans ces cultures-là, il n'existe pas de droit individuel institué et privilégié mais un droit collectif sur l'œuvre et l'interprétation qui reflètent les valeurs de la communauté, leur cosmogonie. Dans le monde occidental beaucoup de choses corporelles et incorporables sont appropriables. Le droit de la propriété intellectuelle

protège des biens incorporels au plan patrimonial notamment. Mais cette protection est limitée dans le temps (les œuvres de l'esprit tombent, par exemple, dans le domaine public 70 ans après la mort de l'auteur, les interprétations tombent 50 ans après leur réalisation). Dans les sociétés traditionnelles, les expressions culturelles traditionnelles ne sont pas appropriables et doivent rester accessibles indéfiniment, sans limite dans le temps, afin de passer de génération en génération car elles sont le lien fondamental entre le passé, le présent et le futur.

Interventions de la salle :

Intervenant

Je fais partie de l'Adami, concernant l'économie du droit d'auteur, cette année, nous avons réparti 64,69 millions d'euros de droits aux artistes interprètes, répartis sur 58 700 artistes. Le droit voisin est donc malgré tout rentable. Je préside la Commission admission à l'Adami et je vois arriver de nombreux artistes américains, qui ne nous arrivent pas directement, mais par des mandataires, ce qui pose un autre problème : comment l'argent des mandataires est-il réparti aux artistes interprètes ? Cela n'est pas vérifiable, et nous faisons confiance aux mandataires. Si l'artiste confie son argent à quelqu'un, nous n'y pouvons absolument rien. Par ailleurs, nous avons gagné à Bruxelles les 25 % d'aide à la création qui permettent de financer des tas de choses.

Rémi Bouton

Une récente étude économique de l'Adami montrait que les droits voisins représentaient en moyenne 7 % des revenus des artistes.

Intervenant

Oui, un peu plus. Aujourd'hui, la copie privée sonore (matériaux d'enregistrement) est en baisse, car les choses se font d'une autre manière. La rémunération équitable, qui va directement aux artistes, est en hausse, mais on ne touche pas sur tout (par exemple, les radios et les télévisions). L'étude radio que nous avons faite démontre que nous ne pourrions pas percevoir des droits, car cela nous coûterait plus cher en répartition, en travail interne. Donc, nous abandonnons. C'est une lutte sur laquelle nous

sommes en parfait accord avec la Sacem.

Intervenant

Bonjour. J'appartiens à une fédération de petits labels indépendants. Nous n'avons pas parlé du caractère d'urgence. Notre ministre de la Culture a annoncé que, finalement, la contribution qui avait été envisagée sur les terminaux connectés (tous les gros d'Internet qui font de l'argent) ne serait pas dans la programmation de Loi de finance 2014, mais dans celle de 2015. Cela signifie que, dans nos fédérations, nous constatons la fermeture de plus en plus de labels, et que des artistes sont obligés de passer de six à quatre personnes sur scène pour des raisons de rentabilité. Quel est votre sentiment par rapport à cette urgence, et comment pourrait-on agir sur un État qui délègue et qui repousse ?

Jacques Renard

Vous avez raison, il y a effectivement urgence car des entreprises et des artistes sont de plus en plus en difficulté. Cela se constate aussi dans le secteur du spectacle vivant. Le rythme des pouvoirs publics n'est pas en phase avec le rythme de la profession, ni avec le rythme de la création des œuvres. Mais ce n'est pas pour autant que l'État ne fait rien, et je pense qu'il a vraiment la volonté d'agir. Si la fameuse CTC (Contribution sur les terminaux connectés) n'aboutit pas cette année, c'est que le contexte des finances publiques pose les problèmes que l'on sait. Le CNV (Centre national des variétés) lui-même pourra être confronté, l'année prochaine, à une très grave échéance. Notre contribution sous forme de taxe est plafonnée, et le plafond a baissé de 10 %. Nous serons donc confrontés à des difficultés considérables, et serons nous-mêmes dans l'urgence. Je crois qu'il faut mener le combat le plus collectivement possible, cela vaut pour la filière musicale : si elle reste unie, elle parviendra à obtenir de bonnes solutions de l'État, même si c'est pour 2015. Pour revenir à notre réflexion sur Internet, je pense que si tous les producteurs de contenus parviennent à se mettre d'accord, ils arriveront à peser sur les grands acteurs de l'économie numérique ; mais, s'ils fonctionnent de façon séparée, ils obtiendront des résultats partiels, mais non globaux,

Rémi Bouton

Par rapport à la question de la fédération de labels, l'État peut-il tout ? Ne faudrait-il pas faire des choses également au niveau européen ?

Jacques Renard

Bien sûr, l'État ne peut pas tout et n'est pas tout puissant. Nous sommes dans une société où l'action conjuguée de différents partenaires (actions conjointes de l'État et des différentes forces de la société civile) permettra d'agir. Je reviens un instant sur le sujet de notre débat : le droit d'auteur enjeu du développement culturel. Le fait que les sociétés d'auteurs, droits d'auteurs, droits voisins et producteurs puissent continuer à financer des actions d'intérêt général, contribue directement au développement culturel. En effet, beaucoup de projets en matière de production et de diffusion sont aidés par ces actions d'intérêt général. Finalement, en quoi le droit d'auteur est-il un enjeu du développement culturel ? Car premièrement, la fonction de création est essentielle, et deuxièmement, le fait qu'une partie des ressources générées par les droits d'auteurs puissent être dédiées à des actions d'intérêt général contribue, bien évidemment au développement culturel.

Intervenante

J'ai une association « Maria Diffusion », nous sommes producteur et tourneur, et je suis originaire du Soudan. Ma question porte sur les questions des ayants droit, par rapport aux peuples ou aux minorités dont le répertoire aurait été perdu. Je travaille avec des Kurdes, et cette question est également un gros problème en Turquie, car ces Kurdes-là n'ont pas le droit de se représenter, et s'ils le font, ils vont en prison. Donc en terme de développement, en Turquie, nous sommes face à une problématique. Ma question était donc : Où en est-on au niveau de ces rapports d'universalité ? En qualité de producteur en France, comment fait-on pour déclarer toutes ces œuvres perdues ? Quand nos musiciens jouent sur scène pour des feuilles Sacem, doit-on mettre « domaine public » ou « répertoire perdu » ?

Rémi Bouton

Pour les répertoires traditionnels, il faut préciser s'il y a des arrangements, parce que les artistes pourront toucher des droits dessus. En effet, les arrangements constituent des œuvres nouvelles et les interprétations contemporaines sont également protégées. Concernant la feuille Sacem, c'est l'arrangement oui.

Intervenante

Je suis productrice à « Tour 'n Sol prod ». Je pense que nous avons un allié de taille, que l'on a souvent stigmatisé en pirate potentiel : le public et, au final, le consommateur. Comment peut-il être allié ? Le public est prêt à devenir un acteur de ce développement culturel, à partir du moment où il y est sensibilisé, y compris les adolescents qui téléchargent illégalement. Je pense que tout un travail de sensibilisation est à faire auprès du public. Les gens veulent payer pour des livres, veulent soutenir des auteurs et les groupes de musiciens qu'ils aiment, s'ils comprennent où va leur argent. Mais je pense que cela n'est pas compris du grand public.

Intervenante

Je suis chanteuse et administratrice d'une association culturelle située à Bruxelles. Je vais rebondir sur l'information du public et des adolescents vis-à-vis de ce qui passe au niveau des droits d'auteur. Par rapport à la propriété des chants et des musiques traditionnels et « folkloriques », il serait peut-être judicieux de penser, en amont, à protéger ces musiques traditionnelles et d'en faire le relevé. Je parle essentiellement pour l'Afrique, mais la France aussi pourrait s'y prêter. En effet, il serait peut-être temps que chaque pays s'emploie à répertorier toutes ces chansons, musiques, contes, histoires et légendes, afin que ces œuvres soient connues. Une fois utilisées, j'ignore quels pourraient en être les bénéficiaires, peut-être une caisse commune, pour la région ou pour l'État.

Stéphane Pessina-Dassonville

En matière de produits médicinaux, des collectes numérisées ont été faites dans un certain nombre de pays, particulièrement en Chine, au vu de l'élaboration de recettes médicinales et de l'obtention de brevets. Il existe donc un accès à tout un

répertoire de connaissances traditionnelles. Que ce soit en Afrique ou ailleurs, la limite de ce processus est le fait que, issues de cérémonies, certaines de ces musiques sont des chants d'initiation dont la valeur réside dans leur caractère secret. Dans ce cas-là, ces créations ne peuvent évidemment pas être écrites, ni être mises dans une base de données.

Intervenante

Oui, je suis d'accord avec vous. Je ne suis pas rentrée dans la précision de la récolte des informations, mais effectivement, ces chants-là ne devront pas être répertoriés.

Rémi Bouton

Même si ces œuvres sont collectées, nous n'avons, à ce jour, aucune base de données nous permettant de savoir qu'elles existent. Les sociétés de gestion disposent de certaines données mais le citoyen n'a pas accès à grand-chose. Il est par exemple très difficile de savoir si une œuvre est dans le domaine public, ou pas. Concernant l'éducation, j'ai activement participé à la création d'une association qui fédère

la filière musicale « Tous pour la musique », dont un des principaux objets est la pédagogie autour de la propriété intellectuelle et des métiers de la musique. La première chose que demandent les jeunes et aussi leurs professeurs, c'est plus d'informations par rapport à ce qu'ils peuvent faire ou pas avec les droits. Et j'ai remarqué que souvent, les professeurs n'aiment pas les droits d'auteurs car ils y voient un frein à leurs activités pédagogiques. Ils ont peur de se retrouver dans l'illégalité en réalisant des copies afin de partager des connaissances. La deuxième chose à laquelle ils veulent avoir accès, ce sont les informations sur les titres musicaux et notamment les noms des œuvres, des auteurs, compositeurs et artistes interprètes, et savoir si le titre est dans le domaine public ou pas. L'accès ouvert et gratuit à ces métadonnées d'identification me semble être le minimum à offrir au public en échange de son respect de la propriété intellectuelle.

S'il n'y a pas de questions, de commentaires, la séance est terminée.



Mobilité, visa : état des lieux et des débats

Cendryne Roë

Bonjour à tous. L'atelier d'aujourd'hui est consacré à la mobilité, thème que l'on peut aborder sous différentes entrées. Nous avons choisi de faire un focus sur la mobilité artistique et sur l'un de ses freins les plus puissants : les visas. L'actualité nous donne raison, puisque la semaine dernière, lors des jeux de la francophonie, des visas ont été refusés aux artistes et sportifs congolais. Je crois même que pour ces États généraux, certains artistes ou intervenants ont éprouvé des difficultés à venir. Je rappelle qu'un refus de visa est une sentence administrative dont les conséquences pour les artistes sont dramatiques d'un point de vue psychologique. On parle d'échange globalisé et de mondialisation, mais les œuvres circulent beaucoup plus vite que leurs auteurs ou interprètes. Les conséquences économiques sont également dramatiques, pour l'artiste qui n'a pas de revenus (les revenus engendrés par les tournées peuvent faire vivre des familles et des villages), pour l'organisateur confronté à une vraie perte sèche (billets d'avion non remboursés, billetterie vendue) et pour le producteur et les tourneurs qui doivent faire face à l'annulation des tournées. Des solutions doivent être trouvées pour avancer par rapport à cela, et des signes d'encouragement sont donnés au niveau politique : la Convention Unesco sur la diversité culturelle en 2005, la directive de 2008 avait permis la mise en place des circulations de cinq ans, des visas d'un an, la création du Code communautaire des visas en 2009 obligeant les États membres à motiver les refus, le communiqué conjoint des Affaires étrangères, du Ministère de la Culture et de l'Intérieur du 25 mars dernier signifiant aux postes consulaires à l'étranger la nécessité d'augmenter les taux de délivrance des visas. Mais, malgré toutes ces

mesures positives, des artistes restent encore bloqués et ne peuvent se déplacer. De plus, sur 10 % de visas refusés, 50 % sont refusés aux artistes africains. Depuis de nombreuses années, Zone Franche se mobilise sur ces problèmes de circulation d'artistes dans l'axe Nord-Sud, Sud-Nord, et depuis 2009, l'association pilote le Comité Visas Artistes dont la mission est de débloquer des situations d'urgence. Quelles sont donc les causes de ces blocages ? Que faut-il faire pour ne pas tomber dans le piège d'une mobilité purement européenne ? Le but de l'atelier est donc de faire un état des lieux sur la mobilité dans le monde. Sami Sadak va compléter mon intervention.

Sami Sadak

Nous sommes dans le domaine des musiques du monde. Par définition, les musiques du monde se font par des artistes qui habitent de façon dispersée dans le monde. S'il n'y a pas de facilité de mobilité pour ces personnes venant des quatre coins du monde pour faire leur création, le problème se pose de façon cruciale. De plus, comment ces artistes récupèrent-ils les taxes et les droits d'auteur récoltés dans les pays occidentaux ? Ceci forme des points de réflexion réels sur les mobilités d'artistes. Se pencher sur les problématiques de la mobilité des artistes et des visas c'est se pencher sur l'autonomie des industries culturelles locales, sur la globalisation, sur les marchés équitables. Par ailleurs, il n'existe pas de problème de visa pour les artistes ayant travaillé avec des institutions comme l'Institut de France, l'Institut français ou la Francophonie : le problème se pose de façon cruciale vis-à-vis des organisateurs de festivals qui ont un comportement isolé de ces institutions. Il s'agira également de réfléchir à la manière de promouvoir la Convention Unesco sur les diversités culturelles

et d'encourager la mobilité des artistes liés à cette Convention.

Cendryne Roë

Pour faire un état des lieux, voyons quelle est la situation en Afrique du point de vue de la mobilité. Nous avons la chance d'avoir trois pays, le Congo, le Sénégal et le Mali. Je donne la parole à Maryse Ngalula, chanteuse et guitariste née à Kinshasa, qui va nous parler de son expérience de mobilité d'artiste.

Maryse Ngalula

La mobilité est un problème qui s'est généralisé et qui ne concerne pas uniquement les artistes. Dans les années 1980, les gens venaient en Europe et voyageaient librement. Le problème des visas est très récent et ne date que d'une dizaine d'années. Au Congo, le système ne facilite pas le travail des artistes dans leur propre pays. Aucune infrastructure culturelle (salle de spectacles, studios d'enregistrement...) n'existe, et les artistes sont sans assistance. Nous n'avons pas d'ingénieurs qualifiés. Pour enregistrer, il faut venir ici en Europe où tout est centralisé. De fait, tout le monde souhaite aller travailler ailleurs.

Intervention de la salle

Je précise qu'au Congo, la complexité, pour les artistes de se produire dans leur propre pays, est également due à la difficulté de déplacement entre Brazzaville et Kinshasa.

Maryse Ngalula

Oui. La mobilité en Afrique est difficile en raison du coût élevé des billets et des taxes : il est plus cher de se déplacer en Afrique que de venir en Europe, et pour aller à Pointe-Noire, il faut avoir un passeport et un visa qui coûte 80 \$. À titre d'exemple, la structure que j'ai créée à Kinshasa, structure qui s'occupe d'une dizaine de femmes artistes instrumentistes (guitare, saxo, piano, batterie, percussion), a eu la chance d'être invitée par l'Institut français de Pointe-Noire. Mais, n'ayant pas pu avancer les 800 \$ des visas, des frais de ports et du bateau, nous avons dû refuser cette invitation. En Afrique, nous n'avons pas d'accompagnement dans ce genre d'activité.

Cendryne Roë

Luc, par rapport au Sénégal, partages-tu le point de vue de Maryse ?

Luc Mayitkou

Totalement. En Afrique, chaque pays a ses spécificités, mais le problème de circulation a été résolu en Afrique de l'Ouest, avec l'espace UEMOA et CDEAO : il s'agit d'un espace monétaire économique permettant aux ressortissants et aux artistes de ces pays-là de voyager avec leur seule carte d'identité. Il existe le même espace en Afrique Centrale qui est la CEMAC, mais le système est plus compliqué en raison des tractations à mettre en place pour avoir un passeport CEMAC. Par rapport au Sénégal, la mobilité est résolue pour ses ressortissants pour l'Afrique de l'Ouest, mais non pour les nombreux artistes étrangers vivant au Sénégal. Il en est de même pour le Mali, etc. Ces étrangers qui vivent là-bas rencontrent ces mêmes problèmes de visas. Aujourd'hui, le Sénégal vient d'appliquer la réciprocité avec plusieurs pays au niveau des visas. La première réciprocité appliquée est avec la France : maintenant, il est demandé aux ressortissants français de prendre un visa pour aller au Sénégal. Pourquoi a-t-on autant de refus de visas au Sénégal, et quels sont les effets après ces refus-là ? La première cause du refus est que le Consulat a peur que les artistes ne rentrent pas, ce qui est effectivement le cas pour beaucoup. Les artistes sont attirés par l'Europe pour fuir la précarité et retrouver des parents qui les inciteront à y rester. Le problème est que, dans un groupe, deux ou trois artistes qui ne rentrent pas pénalisent tout le reste du groupe et cela durcit le système. Avec ma structure (je fais tourner des artistes sur l'international), je fais énormément de sensibilisation sur ce sujet. Je pense que la sensibilisation sur les conditions de ceux qui partent et l'impact sur ceux qui restent au pays sont des questions sur lesquelles il faut continuer de réfléchir. Aujourd'hui, je dis toujours aux artistes que 80 % des artistes qui ont déjà eu le visa une fois, et qui sont rentrés, n'ont souvent pas de difficultés pour en avoir un autre, pour aller et revenir.

Cendryne Roë
Ballaké Sissoko, quel est votre point de vue depuis le Mali ?**Ballaké Sissoko**

Je fais des allers et retours depuis longtemps, mes musiciens également, et nous avons toujours des problèmes. Par exemple, demander d'avoir des comptes en banque au Mali c'est méconnaître la réalité de notre pays. Finalement, j'ai ouvert un compte au Mali pour tous les musiciens. On nous a aussi demandé de montrer un billet de 200 euros au consulat. Aujourd'hui, nous avons un contact avec le consulat, par e-mail. C'est une petite avancée, nous avons besoin de ce contact direct.

Cendryne Roë

Ferdinand, sur la question des visas, tu es en contact avec les pays africains et d'autres pays aussi compliqués comme peuvent l'être la Russie ou le Moyen-Orient. Tu relies ces difficultés soit aux lois internationales qui limitent la circulation des personnes, soit à des problèmes plus profonds d'ordre économique et politique, lesquels sont des freins pour une vraie circulation des artistes.

Ferdinand Richard

Je suis très sensible à tout ce qui vient d'être dit. J'ai fait beaucoup de choses en RDC également. J'ai fait venir ici des artistes de toute l'Afrique, et en tant que producteur, j'ai rencontré les problèmes de visa, etc. Je suis fréquemment confronté à ces problématiques de mobilité, car je préside le Fonds international pour la diversité culturelle de l'Unesco et le Fonds Roberto Cimetta : ce fonds délivre des aides pour les billets d'avion dans l'espace euro-arabe essentiellement (nous ne travaillons pas trop avec l'Afrique subsaharienne, excepté dans le cas où nous avons des artistes ou des opérateurs culturels arabes qui, par exemple, demandent une aide de transport pour aller n'importe où dans le monde, y compris en Afrique). Depuis treize ans, nous avons plus de 1 000 bourses de voyage (il s'agit de billets d'avion, lesquels ne sont donc pas de grosses subventions), ce qui signifie que nous rencontrons pratiquement tous les projets de co-

production artistique entre l'Europe et la Méditerranée. Sur les deux dernières années, nous avons distribué plus de cent bourses de voyages, et à ma connaissance, nous n'avons pas eu de refus de visa pour ces personnes-là. Je pense que le fait que ces gens bénéficient d'une bourse de voyage d'un organisme reconnu par les institutions peut faciliter les visas, mais cela ne résout pas tous les problèmes. Je reviens sur la question du droit. Je suis responsable du panel d'experts du Fonds international pour la diversité culturelle, qui travaille à aider des structures et des industries culturelles locales à se développer de manière autonome, à organiser leurs productions et leur diffusion à travers le monde, et qui rencontrent donc ces problèmes de mobilité. Avec l'Unesco, nous nous appuyons sur des fondamentaux non respectés, à savoir « la Déclaration universelle des droits de l'homme », laquelle sous-entend l'absence de marché culturel dominant, et la Convention de 2005 de l'Unesco renforce encore cette idée de diversité culturelle, c'est-à-dire d'égalité de traitement et de marché équitable. Je rappelle qu'il s'agit d'un traité international, et non d'une déclaration d'intention, signé par 143 pays, ainsi que l'Union européenne. En théorie, quelqu'un peut attaquer l'Union européenne si celle-ci ne respecte pas ses engagements internationaux vis-à-vis de la Convention de 2005, mais cela reste utopiste. En revanche, s'il s'agit d'un consortium d'organisations, d'artistes, de producteurs, y compris de ce côté-ci, cela pourrait peut-être instaurer une pression et débloquent des choses. Je pense qu'il faut vraiment y réfléchir. Sur la question de l'aide à la mobilité, pour nous, ce qui compte c'est le retour, et la manière dont la personne va partager avec sa communauté le bénéfice de ce qu'elle a gagné en voyageant. Nous voulons encourager cette dynamique-là et refusons l'idée de la fuite des cerveaux. Par ailleurs, l'histoire de la diversité culturelle à l'Unesco a forcé l'Unesco et les États membres à réfléchir à la question de la confusion que fait l'Union européenne entre « industrie culturelle globale » et « industrie culturelle locale ». Or, les industries culturelles globales constituent le premier danger pour les industries culturelles locales. Donc, au niveau du rapport de force avec les institutions (là-bas et ici), le premier facteur

est de prouver qu'économiquement et politiquement parlant, il est indispensable que toute région, fut-elle la plus périphérique, ait sa propre capacité créative et attractive. Il faut inverser l'attraction. L'autre effet géopolitique économique concerne l'arrivée de nouveaux monopoles, avec l'émergence de l'industrie culturelle chinoise, indienne, brésilienne, turque, etc., émergence qui se fait au détriment des industries culturelles locales. La Convention sur la diversité culturelle doit donc être appliquée. Le problème est global. Nous devons nous interroger sur la reconstruction d'un échange équitable à travers le monde entier, y compris sur le plan économique, chaque région devant avoir son autonomie, y compris culturelle. Par rapport à l'histoire de la mobilité et de l'échange de biens, je souhaiterais terminer par une citation de Patrice Meyer-Bisch, de l'Université de Fribourg : « La connexion des personnes et des domaines culturels est le premier facteur de développement. »

Cendryne Roë

Pour faire le lien par rapport à la situation européenne, je me tourne vers Anita Debaere, déléguée représentante des employeurs des spectacles vivants en Europe. Anita, quelle est la situation du point de vue européen ? Les employeurs rencontrent-ils les mêmes difficultés de mobilité ?

Anita Debaere

Je suis directrice de « Pearle » qui représente des associations lesquelles, à leur tour, représentent différents types de spectacles vivants (musique, théâtre, danse, etc.). Nous sommes également employeurs, souvent promoteurs, diffuseurs, organisateurs de festivals, et nous travaillons depuis longtemps sur la question de la mobilité. En introduction, je dirais que ce qui est préjudiciable à la diversité culturelle, que nous essayons de promouvoir aussi dans les petits pays d'Europe, est le fait que ces petits pays dépendent des grands pays qui ont des consulats. Par rapport à la mobilité, il y a toujours trois parties : le demandeur, la personne qui invite et l'État membre qui doit délivrer les visas. En tant qu'employeurs, nous sommes également confrontés à d'autres aspects, car nous devons souvent demander un permis

de travail, ce qui augmente les questions administratives. Depuis plusieurs années, nous essayons d'informer les instances auprès de la Commission européenne sur les difficultés de visas, de mobilité, de permis de travail. Entre 2008 et 2011, nous avons travaillé sur un projet pilote pour étudier la possibilité d'établir des structures de mobilité dans chaque pays de l'Union européenne, et cela a également commencé en Allemagne. Il s'agirait d'établir un système de réseaux et de points de contact « mobilité » où les artistes pourraient poser toutes sortes de questions : la sécurité sociale ? les contacts dans les différents pays ? qui sont les promoteurs importants ? comment le marché est-il construit ? Ce projet pilote a bien fonctionné, mais il nous manque des ressources pour pouvoir le réaliser. J'espère que nous y parviendrons.

Cendryne Roë

Tournons-nous vers la Commission européenne. Alexandra Kalogirou, vous travaillez à la Direction générale de l'éducation et de la culture de cette institution. La Commission a lancé une consultation publique "Améliorer les procédures pour obtenir un visa Schengen à court terme". Les premières conclusions de cette enquête ont-elles été reçues et des amendements seront-ils prévus pour modifier le visa code ?

Alexandra Kalogirou

Je travaille à la Direction générale éducation et culture dans l'unité de politique de la culture et dialogue interculturel depuis deux ans, et suis experte nationale détachée de la Grèce à la Commission européenne. Auparavant, j'ai travaillé au Ministère de la Culture et des Sports en Grèce. J'ai déjà eu moi-même une expérience de mobilité car j'ai vécu dans trois pays différents pour des raisons d'études ou professionnelles : la Grèce, la France, les États-Unis. Je vis maintenant en Belgique. Je peux donc dire que moi aussi, durant ma vie, j'ai envisagé les différentes difficultés administratives, les visas inclus. Avant de parler de la consultation publique lancée par la Commission européenne, Direction générale des Affaires Intérieures, je vais vous parler un peu de notre travail à la Commission européenne sur la ques-

tion de mobilité des artistes. La mobilité des artistes est une des priorités du plan de travail pour la culture actuel (2011-2014) et précédent). Nous avons commencé ce travail en 2008, avec des groupes d'experts nationaux qui travaillent ensemble avec ce qu'on appelle la Méthode ouverte de coordination - la MOC. Il s'agit d'une méthode de collaboration entre les États membres au champ de la culture, une collaboration qui a eu de nombreux résultats intéressants en termes d'échange d'informations et de bonnes pratiques entre les États membres de l'Union Européenne. J'ai apporté des synthèses du travail effectué par ces groupes, travail qui concerne essentiellement la mobilité. Le rapport nommé « Un cadre solide pour la mobilité des artistes, cinq principes clés » a été publié en juin 2012. Il s'agit du travail le plus récent effectué par les experts des États membres sur la mobilité des artistes. (Je vous invite à consulter ce matériel.) Il y a également des rapports de synthèse et de bonnes pratiques d'autres groupes d'experts qui travaillent sur des aspects axés sur la culture. De plus, la Commission européenne a convaincu en 2011 un groupe de 17 experts ayant une expérience particulière sur les questions liées à la mobilité, pour proposer des recommandations sur un sujet déjà évoqué dans notre conversation : la provision de l'information pour les artistes. Ce groupe d'experts a travaillé sur un rapport qui établit des standards de qualité sur l'information sur mesure, en particulier pour les artistes mobiles. À la suite de ces rapports de 2011, deux États membres, l'Allemagne et l'Autriche, ont établi des sites Internet dédiés à la mobilité des artistes internationaux ; ces sites fournissent des informations sur les visas et sur d'autres aspects liés à la mobilité (par exemple la Sécurité sociale et les impôts). L'information, fiable, précise, de qualité, mise à jour, disponible est très importante. Les États membres et le secteur ont un rôle important à jouer, de même que les réseaux permettant d'être aux côtés des artistes (par exemple : le travail effectué par le Fonds Cimetta au Moyen-Orient, en Afrique). Les artistes ont besoin d'être aidés, accompagnés, ce que font les associations professionnelles comme Pearle en Europe. La sensibilisation est un autre point important, et dans ce domaine, beaucoup de travail reste encore à faire. En conclusion, nous

sommes tous d'accord sur le fait que la procédure de demande de visa est longue, lourde et coûteuse. Mais que peut-on faire contre cela ? En avril dernier, nous avons organisé un séminaire thématique à Bruxelles en matière de mobilité des artistes et des questions de visa. Le travail que nous faisons sur la mobilité fait partie du plan de travail pour la culture 2011-2014. Nous avons donc invité des associations professionnelles, des représentants culturels et des experts des États membres ainsi que les services compétents de la Commission. Pour la première fois, des représentants des ministères de la Culture et des ministères des Affaires étrangères chargés des autorités consulaires ont eu l'occasion d'échanger de l'information sur ce sujet important. Nous avons eu des témoignages choquants d'artistes africains et d'autres pays ayant eu de nombreuses difficultés en terme de mobilité. L'impact est vraiment important pour les artistes au niveau personnel et économique, mais également au niveau artistique. L'impact est donc considérable pas seulement pour la production artistique et l'économie européenne, mais surtout pour la diversité culturelle.

Cendryne Roë
Pourriez-vous nous parler de la révision du Code ?

Alexandra Kalogirou

Il y a trois ans, un changement est survenu : le Règlement européen appelé le « Code visa » mis en vigueur en avril 2010, règle les visas, les demandes et la délivrance des visas dans l'espace Schengen qui se constitue de 26 pays (le Royaume-Uni, l'Irlande, Chypre, la Bulgarie, la Roumanie et la Croatie ne participent pas, ou pas encore à l'espace Schengen). En principe, le Code visa a simplifié les règles et les conditions de traitement des visas, et a amélioré l'application harmonisée de ces règles communes. La situation est donc aujourd'hui meilleure qu'avant 2010, mais restent des pratiques divergentes : les prévisions du Code visa ne sont pas mises en œuvre de la même façon par les États membres (le Code visa prévoit des délais, l'État membre devant prendre la décision en 15 jours et devant justifier le refus de visa). Trois ans après, une évaluation

du Code visa s'impose, afin de vérifier le bon fonctionnement du règlement sur le terrain. La Direction générale des affaires intérieures, chef de file pour la révision du Code visa, a donc lancé le 25 mars 2013 une consultation publique, ouverte à tout le monde jusqu'au 17 juin. Cela ne concerne pas seulement les artistes : la révision du Code visa concerne tous les voyageurs légitimes et tous ceux qui doivent avoir un visa et qui vont entrer dans l'espace Schengen. Je veux souligner un point positif : ces trois dernières années, a eu lieu une mobilisation importante sur ce problème de visas (par exemple l'organisation de nombreux ateliers). Mais notons encore que les demandes de visas Schengen ont augmenté de 40 % les dernières années. L'année dernière par exemple, 12,6 millions de demandes de visas Schengen ont été faites. Malheureusement, en l'absence de statistiques sur la mobilité des artistes, il est difficile de documenter le volume de la mobilité des différents pays. Le problème de déséquilibre, de fuite de cerveau et de circulation évoqué par Monsieur Richard est une question à examiner par la Commission européenne, mais ce point d'étude nécessite des chiffres, afin de pouvoir vraiment témoigner de cette mobilité.

Cendryne Roë
Je voudrais passer la parole à la salle.

Interventions de la salle :

Noémie Goldberg

Mon nom est Noémie Goldberg, je viens de Belgique. Je suis juriste de formation et également artiste plasticienne. Il y a 20 ans maintenant, j'ai travaillé sur une recherche internationale pour la francophonie, commanditée par l'ACCT qui avait, à travers tous les ministres de la Culture, décidé de favoriser la circulation internationale des artistes Nord-Sud, Sud-Nord. C'était une étude comparative de droit sur les mesures qui favorisent et qui empêchent cette circulation internationale. Vingt ans plus tard, je constate que c'est toujours la même chose. Aujourd'hui, les choses se sont considérablement durcies. À l'époque, j'avais demandé à un responsable des visas en Belgique la manière dont cela fonctionnait : on était sur la question des frontières, des

protectionnismes et de l'immigration. Dès qu'on ouvre un petit peu la question des visas à des systèmes plus souples, des mafias en profitent. Le protectionnisme vient du fait que l'on se méfie de tous les systèmes qui, étant ouverts, pourraient favoriser ce que craignent le plus les États au niveau national. Ma question est : pourquoi, lors de ces tables rondes, ne voit-on jamais les personnes qui octroient ces visas ? En effet, ces gens qui sont du côté du Ministère de l'Intérieur, ne sont jamais en contact avec la culture. Pour moi, les tables rondes sont caduques de ce point de vue. Par ailleurs, il faut que les artistes se professionnalisent pour ne pas être démunis devant toutes les demandes juridiques, administratives. Je pense également que les associations doivent se mutualiser au niveau international, afin d'avoir une force d'action.

Cendryne Roë
Malheureusement, on n'a pas une réponse directe à votre question, mais nous allons essayer de faire une réunion d'étape pour étudier la manière dont ce problème a évolué dans le temps.

Anita Debaere

Je souhaite juste compléter un point. L'évaluation faite par la Commission européenne sur l'application du Code visa avait un caractère « consultation publique », mais avait également un aspect consultation avec tous les États membres qui participent à la zone Schengen (en effet, il y a 2 000 Consuls des États membres dans le monde entier). L'augmentation de 40 % des demandes de visa a augmenté le volume de travail pour les autorités consulaires, mais parallèlement, les ressources diminuent : pour des raisons économiques, les États membres ne disposent donc plus des ressources de personnel, etc. et la gestion de cet important volume de visas est difficile. Mais, l'évaluation est quasiment complète, et avant la fin de l'année, nous aurons (de la part de la Commission européenne et de la Direction générale des affaires intérieures) des recommandations spécifiques pour améliorer le Code visa, en tenant compte des soucis des secteurs et des artistes.



Intervenant

Si vous n'avez pas de statistiques sur les douze millions de visas demandés chaque année à l'Union européenne, cela signifie qu'il n'y a pas de visas d'artistes spécifiquement. Serait-il envisageable qu'il y ait un visa d'artiste qui permettrait de faciliter certaines procédures en se basant quand même sur les acquis et sur la confiance qu'on peut faire aux organisateurs ? J'aimerais avoir votre avis.

Luc Mayitokou

Dans le nouveau formulaire que nous avons au Sénégal, au niveau de la typologie des visas, nous avons tous les types de visas : visas long séjour, visas estampillés « artiste ». De plus, la chose très importante au Sénégal est que nous avons une organisation appelée « l'AMS », l'Association des métiers de la musique au Sénégal, et une autre appelée ADAFEST (Association des diffuseurs artistiques et festivals) et qui font un travail important. Avec l'appui de l'OIF, nous sommes en train de travailler sur le statut de l'artiste, sur la mise en place d'une Licence d'entrepreneur de spectacle et d'une nouvelle société de gestion collective sur les droits d'auteurs. Tous ces éléments-là vont permettre d'apporter des statistiques au secteur. Et, par rapport au

« visa artiste », une attestation de l'AMS est demandée dans les documents à fournir. Cela est vraiment nouveau et signifie la prise en compte des organisations locales professionnelles. Cette reconnaissance de l'État a été très difficile à obtenir, mais aujourd'hui, pour faire avancer ces dossiers nous travaillons vraiment de concert avec le Ministère de la Culture. Je pense que des pays comme la République Démocratique du Congo ont besoin d'organisations pouvant être forces de proposition auprès de l'autorité, afin de pouvoir faire avancer les choses. Je préside Art Move Africa, une organisation inspirée du Fonds Cimetta, qui fait un travail sur la mobilité et qui accorde des bourses pour des voyages en Afrique. Nous avons plusieurs statistiques par rapport à la mobilité et dans plusieurs secteurs culturels, par rapport aux bourses accordées depuis plusieurs années. Alexandra, je pourrai mettre ces statistiques à votre disposition.

Cendryne Roë

Merci beaucoup pour tous les intervenants, merci pour la salle qui a participé énergiquement aux débats. À cet après-midi pour les débats et tout de suite, sans doute, pour le rendu des ateliers.



Entre mémoire et oubli : transmettre

Caroline Bourgine

Bon après-midi à tous. Je vais vous présenter Giovana Marini, compositrice. Vous avez étudié la guitare classique et avez arpenté l'Italie pendant des années pour collecter la mémoire des chants populaires. Giovana Marini, vous n'êtes pas étrangère à l'idée d'être une faussaire.

Giovana Marini

Tradition et trahison, c'est la même racine !

Caroline Bourgine

Camel Zekri est un musicien qui aime être en décalage par rapport à la tradition, tout en étant très proche des musiques et des chants du sud de l'Algérie. Tarek Abdallah est oudiste et vit à Marseille. Vous aussi avez entrepris un travail de mémoire à travers des formes musicales égyptiennes. Birgit Ellinghaus qui nous vient d'Allemagne est venue nous parler de ces questionnements sur la mémoire et sur l'oubli, et de la question de la transmission dans le système fédéral allemand. Giovana Marini, je reviens à vous.

Giovana Marini

La recherche en Italie a été conduite jusque dans les années 1930. Constantino Nigra a publié un très beau volume de chants de la Haute-Savoie. Alberto Favara et Antonino Uccello ont publié leurs recherches sur les chants des « carrettieri » et des mineurs en Sicile. Puis tout s'est arrêté lors du fascisme qui a refusé le chant de tradition orale au profit de chants modernes, de chants du régime. Ensuite il y a eu la guerre et la reconstruction. Puis en 1954, il s'est passé en Italie une chose formidable avec l'arrivée du chercheur américain Alan Lomax. Il a commencé une tournée dans toute l'Italie. Et se sont joints à lui l'anthropologue Ernesto de Martino, le musicologue Diego Carpitella, le photographe Franco Pinna. Ils ont collecté un maximum de chants qui grâce à eux

après 50 ans de recherche, montrent que la mémoire est stratifiée. Après plusieurs choses ont ravagé l'Italie : la perte de l'autonomie de la mémoire par rapport à la télévision, les discours sur la globalisation, la vertu de la consommation... et les tremblements de terre. Après un tremblement de terre, on perd tout, sa maison, ses points de repère, la mémoire. Il nous arrive de rencontrer des gens qui essaient de refaire la mémoire de leur petit village, mais d'une façon moderne, car ils ne se souviennent plus de la manière dont on faisait. Nous avons ainsi rencontré une procession où ils étaient tous en voiture. D'habitude, les statues sont portées sur les épaules, mais là, une énorme Vierge était placée dans une voiture. Et les chants habituels étaient remplacés par le bruit des klaxons et je me suis dit : « Voilà, on perd la mémoire et on remplace les vieilles traditions avec bonne volonté et nouvelles idées. »

Nous parlions de mémoires stratifiées : la recherche de Carpitella - Lomax est très intéressante à cet égard. Les premiers chants chantés par les gens interviewés sont les plus simples et les plus beaux, même pour nous, à cause de leurs mélodies faciles qu'on se rappelle facilement plus tard. Quand Carpitella a effectué une nouvelle tournée d'enregistrements sont apparus toute une série de chants plus difficiles, plus intéressants, évidemment plus anciens, ensevelis dans les mémoires, mais qui revenaient une fois que Carpitella les avait de quelque façon sollicités. Il a donc fallu des années pour aller en profondeur et l'on arrive finalement à des chants qui ont une grande valeur musicale parce qu'ils sont très anciens. On le reconnaît au fait que la tierce, par exemple, n'est pas présente comme intervalle musicale, les voix sont à distance de quarte ou de quinte, ce qui les date d'une période antérieure, sûrement du Baroque, donc vers 1600. Ce sont des chants de travail qu'en musique classique on appellerait déchantés (discanti), une des premières formes de polyphonie. Aujourd'hui le travail à la

campagne ne se fait plus en chantant mais avec les moteurs qui empêchent de chanter et ceci a fait perdre un tas de déchants qu'on ne retrouve qu'après beaucoup de sollicitations de la mémoire collective.

À cause de notre gouvernement, nous avons perdu le sens de la collectivité, l'individualisme marchand étant valorisé. Mais en Calabre, nous sommes parvenus à pêcher dans la tête des gens les chants qu'ils chantaient quand ils travaillaient, des chants qui n'étaient plus en fonction et qu'ils avaient oubliés. Car maintenant, à cause des machines, on ne récolte plus le blé en chantant collectivement. Tout cela était très stratifié. Ces chants de la profondeur étaient liés à des rites, parce que le rite doit avoir une fonction pour assurer un certain ordre. Aujourd'hui a contrario, nous faisons un tas de choses sans sens. Et même la procession faite en voiture a perdu le sens, car le sens était d'unir les pensées en marchant, en chantant et en priant ensemble.

Caroline Bourguine

Giovanna Marini, je voudrais que l'on revienne sur cette idée de déplacement abordée hier et que vous nous donniez un exemple qui ne concerne pas l'Italie. Je crois que le voyage a compté pour vous, notamment lorsque vous avez rencontré le talking blues aux États-Unis. Ce rapport au parler-chanter est un peu devenu votre marque de fabrique aujourd'hui ?

Giovanna Marini

Je voudrais simplement finir ce discours sur la chanson en profondeur, parce que cela permet de comprendre la structure musicale. C'est si loin de nous, mais il faut reposer tout cela malgré l'oubli. Reposer, que faire ? Lorsque l'on a entendu les chants de surface, les chants de la profondeur, on comprend que la structure dans la transmission est la chose essentielle. Le timbre, la couleur, la forme, c'est comme pour la musique classique, laquelle fut le développement de la musique de bergers. Si on a la structure dans la tête, on entend les embellissements que fait le chanteur. Il n'improvise rien. Le chanteur chaque fois qu'il chante devient l'auteur du mode rituel choisi. Il y ajoute des variantes appelées « microvariantes », il les ajoute selon la gamme de ce mode

et l'habitude de son village à faire ses microvariantes. Une fois que l'on a compris, appris, cette discipline difficile, pour que les gens perçoivent la diversité de cette musique par rapport à la musique bien tempérée, il faut la chanter dans le timbre juste, en exagérant tout ce qui est spécifique à cette culture populaire et donc nouveau pour la culture de la musique bien tempérée. Où l'on se rend compte qu'il ne s'agit pas d'une sous-culture de la culture de la bourgeoise. Que c'est une culture différente. Nous avons la chance d'avoir ici Francesca Breschi (membre du quatuor de Giovanna Marini). Je voudrais vous faire écouter un chant de pleureuse. C'est un lamento funèbre, une forme du pleur rituel encore utilisé dans la région montagneuse des Abruzzes.

Chants de Francesca. Applaudissements.

Caroline Bourguine

Merci à vous Francesca et Giovanna. Camel Zekri, vous avez un parcours de musicien. Il y a une quinzaine d'années, vous avez choisi délibérément l'ordinateur comme outil de mémoire et peut-être d'oubli, bien que vous ayez également une volonté forte de vous rapprocher du Sud de l'Algérie. Et, l'une de vos premières démarches de musicien et de collecteur, ça a été justement d'aller vers ce Diwan de Biskra.

Camel Zekri

Bonjour. En fait, mon parcours n'a pas été réfléchi. Je suis parti dans la vie musicale comme ça, sans savoir.

Caroline Bourguine

Avec une formation de conservatoire quand même ?

Camel Zekri

La formation est arrivée après. Je suis issu d'une famille de musiciens traditionnels d'Algérie, de Biskra et en ce temps-là, pour moi, tout le monde était musicien. Je ne considérais pas obligatoirement cela comme de la musique. L'apprentissage de la musique est venu après, au conservatoire. En Algérie, j'appartenais déjà à une minorité, et lorsque je suis arrivé en France, j'appartenais à une minorité plus grande. Il était donc nécessaire que je construisse mon propre

chemin. Dans les années 1990, lors de la guerre civile en Algérie, cette question de la mémoire s'est posée car je me suis interrogé sur le patrimoine familial, le Diwan de Biskra. À ce moment-là, mon grand-père avait décidé d'arrêter de faire les cérémonies du Diwan. Mais, avant qu'il n'arrête cette pratique transmise de père en fils, j'ai enregistré tout le répertoire, la cérémonie du jour et la cérémonie de nuit. Puis, de retour en France, la maison de disques Ocora a accepté de prendre le projet. Peu de temps après, j'ai rencontré Mohamed Metalsi à l'Institut du Monde Arabe. Il a sauvé la musique du Diwan de Biskra et nous a fait prendre conscience de cette responsabilité de notre patrimoine. J'ai alors continué à travailler sur cette mémoire, sur la manière de lutter contre l'oubli. Puis, je me suis demandé que pouvait représenter le Diwan aujourd'hui pour les gens de ma génération, et j'ai créé le Festival de l'eau, dont la première édition était la descente du fleuve Niger avec des artistes européens et africains. Des rencontres avec les villageois a émergé la question : que faire artistiquement ? La réponse était qu'il fallait faire une musique improvisée, une musique de rencontre collective. Travailler ainsi a permis d'aborder la question suivante : le musicien traditionnel est aussi un créateur. Il fallait un espace pratique pour pouvoir le déterminer et le positionner. Nous avons fait plusieurs éditions avec des improvisateurs et les plus grands spécialistes de musique informatique. Quel rapport avec la mémoire ? Le travail de l'improvisation et le travail de la liberté de jeux et d'invention dans mon instrument m'ont permis d'aller dans les couches de ma mémoire. Ce travail m'a conduit à une façon de jouer de la guitare que je ne connaissais pas. Aujourd'hui, je ne peux plus sortir de mon geste musical cette mémoire qui me vient certainement du Diwan et des instruments traditionnels qu'on appelle les « guembri ».

Caroline Bourguine

J'en reviens à votre travail actuel. Vous avez une approche des mots puisque vous avez entrepris, depuis 2011, de travailler avec un comédien d'origine syrienne sur un montage de textes de Frantz Fanon, et qu'aujourd'hui, vous vous attaquez aux Ruines d'Oum Kalsoum.

Camel Zekri

Avec Frantz Fanon, nous avons en commun la Martinique et l'Algérie. J'ai donc imaginé un montage de textes et de musique pour pouvoir faire entendre ses paroles, lesquelles m'ont permis de comprendre le travail que j'ai fait en musique depuis trente ans. Frantz Fanon parle de la colonisation. Mes parents sont nés indigènes. Ensuite, ils ont émigré en France, et on m'appelait « fils d'émigrés ». On ne peut pas faire de la musique en ignorant qui l'on est, et dans quel monde on se trouve, et je n'avais pas envie d'avoir un rôle « de porteur de traditions ». Avec Sharif Andoura, nous sommes partis de ce rapport au mot et à la musique. Cette résonance qui s'est passée grâce aux textes de Frantz Fanon a amené Sharif à aller encore plus loin. Nous sommes donc en train de créer une pièce à partir d'Oum Kalsoum. Les deux livres sur lesquels il a pris des extraits sont « Une mémoire pour l'oubli » et le « Lanceur de dé, le hasard de la vie ». Il y a une sorte d'allégorie entre les ruines de l'amour de la chanson et les ruines du monde arabe actuellement. Le théâtre et la musique me permettent de toucher au rapport de la mémoire et de l'oubli.

Caroline Bourguine

Merci. Nous allons nous tourner vers un monde différent avec Birgit Ellinghaus. À travers votre expérience, pouvez-vous nous indiquer la façon dont on aborde les musiques du monde en Allemagne, et nous dire comment ces musiques du monde sont arrivées dans votre vie ? Cela permettra aussi d'introduire tout votre travail aujourd'hui.

Birgit Ellinghaus

Merci pour votre invitation. Comment les musiques du monde sont arrivées dans ma vie ? Tout d'abord, elles sont arrivées vers la fin des années 1970, début 1980, au moment où le terme « musiques du monde » n'existait pas encore. Pour moi, c'était vraiment la découverte des musiques de l'Afrique du Nord avec le raï, mais également la musique classique orientale qui n'était pas du tout présente dans notre pays, marqué par Beethoven ou Schubert. L'Allemagne est le pays de la musique écrite, qui est un système lourd. Et, lorsque l'on parle de l'oubli, on parle souvent aussi

des musiques orales. Les Allemands ne chantent jamais, car - merci à Giovana de l'avoir mentionné - pendant le fascisme, toutes ces traditions orales (le folklore régional) ont été intégrées dans le système du fascisme. Alors, après la guerre toutes ces musiques-là ont été rejetées parce que jumelées au fascisme. Vous avez eu la chance en Italie. Alan Lomax est venu et c'est lui qui vous a fait redécouvrir votre propre identité à travers des musiques. En Allemagne, nous n'avons pas eu cette chance-là. Que reste-t-il ensuite ? Il reste des musiques locales dans les périphéries d'Allemagne (dans les vallées bavaroises, les Sorbes, une minorité à l'est qui ont leur langue propre, les musiques shanty qui appartiennent aux pêcheurs du nord). Les musiques des mineurs qui travaillaient dans la région industrielle de notre région, toutes ces traditions industrielles ont aussi créé une tradition de musique orale. Il y a aussi la grande tradition orale des musiques du carnaval le long du fleuve du Rhin. Les musiques orales qui ont survécu à la guerre se ressentent un peu chez le peuple, mais non dans les médias, ni dans le système officiel. Nous n'avons plus de musiques « de chez nous ». Nous avons eu des musiques adoptées, car après la guerre, la destruction de la société allemande s'est jumelée avec le développement de structures industrielles. De nombreux travailleurs immigrés sont venus en Allemagne et ont apporté leur musique dans notre pays. Et, à cause du manque de notre propre musique, je parle toujours de notre « musique adoptée ». De plus, les mouvements des années 1968 ont également apporté des influences de musicales des pays anglophones. Mais, comme personne ne parlait l'anglais, les gens chantaient les morceaux sans avoir vu des notes. Il s'agissait donc aussi de musique orale adoptée. Cela ne fait qu'une quinzaine d'années que les musiques du monde ont vraiment pris une place en Allemagne et qu'elles revêtent l'acceptation du terme utilisé en France. Auparavant, le système politique ne s'intéressait pas à ce tapis coloré qu'étaient ces musiques du monde, car elles appartenaient aux travailleurs immigrés, une culture que l'on ne voulait pas accepter. De même, nous refusions que la musique anglophone fasse partie de notre musique allemande, car elle était une manifestation politique, une autre utopie de société.

Caroline Bourgine
Quelles sont les régions qui ont, plus que d'autres, accepté ces musiques adoptées ?

Birgit Ellinghaus
Cela dépend des activistes des différentes communes qui ont rendu la visibilité à ces musiques du monde dans une ville ou dans une région, et qui ont un peu mis le feu dans les ministères pour qu'ils s'en occupent.

Caroline Bourgine
Nous pourrions parler de cette expérience du réseau Klangkosmos dont tu es une des principales chevilles ouvrières.

Birgit Ellinghaus
Ce réseau Klangkosmos donc je m'occupe depuis quatorze ans est un réseau de la région Rhénanie du Nord - Westphalie. Il y a 15 ans, aucun budget pour les musiques du monde n'existait dans notre région. Seule une station de radio s'en occupait et je crois que deux festivals « musiques du monde » ont eu lieu. J'étais convaincue qu'il y avait des mondes musicaux à découvrir en France et qu'il fallait chercher des partenaires dans les villes, pour introduire ces musiques-là auprès de gens de notre région. Au bout de quelque temps, j'ai trouvé des partenaires dans différentes villes et nous avons créé ce système Klangkosmos. Aujourd'hui, plus de trente partenaires de trente villes y participent depuis quatorze ans, mais nous recherchons toujours des budgets, car il n'y a pas de fonds. Ce réseau a rendu visible le fait que les musiques du monde font partie de notre région. Les structures gouvernementales ne commencent à s'y intéresser que depuis trois ans.

Caroline Bourgine
Merci beaucoup pour ce témoignage, Birgit. Nous allons conclure en musique avec Tarek Abdallah, musicien, qui est né à Alexandrie, et habite à Marseille. Il prépare une thèse de doctorat sur l'oud dans la première moitié du XX^e siècle, période où l'oud devient, grâce à certains, un instrument soliste.

Note sur la recherche de Tarek Abdallah :
Il travaille sur l'art de l'oud égyptien durant le premier tiers du XX^e siècle, donc de 1903 à 1932, période connue sous le nom de « l'Ère phonographique ». Pour la première fois, on peut analyser la musique arabe comme une musique dite de sens oral et donc non écrite. Tarek Abdallah travaille sur 10 oudistes égyptiens, depuis sept ans. L'histoire de la musique égyptienne commence à cette époque, en 1932, dans l'enseignement et dans la mémoire collective. Le répertoire sur lequel travaille Tarek était tombé dans l'oubli, d'abord accusé d'ancienneté, puis d'élitisme. Dans les années 1950, avec l'arrivée de Nasser, ce répertoire a subi une deuxième rupture idéologique, née de la mythification de Sayed Dar-

weesh, un grand compositeur égyptien mort très jeune, dont on disait qu'il avait inventé la musique égyptienne moderne. Ce répertoire n'est écouté, enseigné et enregistré que depuis 10 ans. L'arrivée d'Internet, via des forums spécialisés dans la musique arabe, a également facilité les échanges et permis d'élargir le corpus dont on dispose aujourd'hui. Tarek Abdallah est également enseignant, mettant l'accent sur les formes traditionnelles, tout en ouvrant sur d'autres répertoires et leurs techniques.

Il interprète une improvisation modale, nommée « taksim », sur le mode maqām rāst.

Musique. Applaudissements



Méditerranée, Francophonie : des espaces privilégiés pour une nouvelle diplomatie culturelle ?



Anne Quentin

Cette dernière table ronde s'interrogera sur la Méditerranée et la Francophonie en tant que potentiels vecteurs privilégiés de « diplomatie culturelle ». Dans ce contexte, nous aborderons la périlleuse question : la culture peut-elle rester ce qu'elle est, et ne prend-elle pas le risque de devenir un instrument au service du pouvoir ? Cette culture est-elle un vecteur de paix ? Cette culture est-elle une alternative aux enjeux économique-politiques qui conduisent à une diplomatie classique ? Existerait-il une alternative à cette diplomatie classique ? **Françoise Atlan**, vous êtes musicienne, chanteuse, spécialisée dans un répertoire judéo-arabe. Vous êtes, par ailleurs, directrice du Festival des Andalousies Atlantiques d'Essaouira au Maroc. Vous avez grandi dans une famille de musiciens d'origine juive. Vous avez des racines andalouses du côté maternel et algériennes du côté paternel. Vous portez donc un répertoire que vous assumez comme judéo-arabo-andalous, et vous couvrez donc une grande partie du bassin méditerranéen. Que souhaitez-vous porter à travers ce répertoire ? Un message de paix ? Une identité plurielle ?

Françoise Atlan

Je suis avant tout artiste et je n'ai pas de message particulier à porter. Par rapport à mon parcours, je précise que j'ai une double culture occidentale. J'ai fait mes études ici et je suis lauréate du Prix Villa Médicis, hors les murs. Née en France, j'ai été élevée dans une famille assimilée où régnait toujours cette culture judéo-arabo-berbère-andalouse. Pour le monde « classique » je suis une chanteuse traditionnelle, et pour le monde des artistes traditionnels, je suis une chanteuse lyrique.

Anne Quentin

Que portez-vous à travers ce répertoire ?

Françoise Atlan

Mes parents ayant fui le Maghreb, j'ai été face à ce questionnement, ce déplacement. J'ai toujours été en perpétuelle recherche de cette identité. Cette culture occidentale et cette culture « de l'intérieur » ont toujours cohabité, et vers 23 ans, je me suis trouvée devant un dilemme. Où devais-je aller ? J'avais besoin de mettre un nom sur cette double identité que personne ne m'avait enseignée. J'ai dû faire cette recherche moi-même. Le compositeur Maurice Ohana m'a beaucoup aidée, et vers l'âge de 23 ans, j'ai décidé de chanter le répertoire séfarade. J'ai donc fait un retour au Maroc. Je dis « retour », alors que je n'y étais jamais allée, mais je crois que chacun porte un exil en lui. Je suis rentrée au Maroc où j'ai vécu 10 ans et j'ai travaillé. J'essayais de me réapproprier ce répertoire et cette histoire qui me manquaient. Je n'ai pas de message spécifique à apporter, mais quand nous chantons en duo avec Moneim Adwan, nous ne pouvons pas empêcher le public de dire : « Tiens, une Juive et un Palestinien chantent ensemble ».

Anne Quentin

Ce répertoire vous permet-il d'être acceptée dans tous les pays de la Méditerranée ?

Françoise Atlan

Oui, absolument.

Anne Quentin

Travaillez-vous facilement en Israël ?

Françoise Atlan

Oui, j'y ai fait plusieurs tournées. Les Israéliens aiment beaucoup la musique arabo-andalouse, et beaucoup d'artistes de pays arabes se rendent là-bas.

Anne Quentin

En tant que directrice de festival, analysez-vous les problématiques de la même façon ?

Françoise Atlan

C'est une autre casquette, mais je ne peux pas m'empêcher de penser en tant qu'artiste, car nous décidons de la programmation du festival des Andalousies Atlantique, dont le concept est de faire jouer ensemble les musiciens musulmans et juifs du Maghreb. Dans cette programmation-là, certaines choses demandent beaucoup de diplomatie.

Anne Quentin

Avant le début de cette table ronde, vous m'avez dit que « l'artiste était au cœur de la diplomatie culturelle ». À cet égard, comment situez-vous la place de l'artiste par rapport au risque de devenir l'instrument d'un pouvoir ?

Françoise Atlan

Cela est en lien avec le duo que nous formons sur scène avec Moneim Adwan. Nos manières de chanter (moi en hébreu et lui en arabe) sont totalement différentes. Nous ne venons avec aucun message particulier. Nous ne pouvons pas empêcher les gens de nous coller cette histoire-là, mais cela ne me dérange pas.

Anne Quentin

En tant qu'artiste, quelle place avez-vous au cœur de l'actualité par rapport au « printemps arabe » ?

Françoise Atlan

Il faut rester très prudent avec tout cela. Je reste à ma place d'artiste, éventuellement à la place de quelqu'un qui peut transmettre. La transmission m'importe, car le répertoire que je porte est très fragile et n'est pas forcément chanté.

Anne Quentin

Gilles Suzanne, vous êtes maître de conférences à l'université d'Aix. Vos domaines de recherches portent sur les nouvelles esthétiques en Méditerranée, et accessoirement, sur la médiation culturelle. Lorsque vous entendez parler de francophonie et de Méditerranée comme espace privilégié pour une nouvelle diplomatie culturelle, qu'est-ce que cela vous évoque-t-il ?

Gilles Suzanne

Bonsoir. Cet intitulé comporte deux idées, me semble-t-il. La première, explicite, conduit à penser que la Méditerranée serait le lieu privilégié d'une diplomatie culturelle. C'est le cas, mais d'autres espaces géographiques sont également les lieux d'une intense activité diplomatique en matière de culture. Je pense à l'espace caribéen ou à la mer de Chine. La deuxième idée, implicite, suggère que cette diplomatie serait l'espace d'une intense activité humaine et d'une pluralité d'acteurs qui feraient que la diplomatie ne serait plus portée uniquement par des agents publics, mais également par des acteurs culturels, des citoyens. Effectivement, lorsque l'on parle de « diplomatie culturelle », outre les instituts français et leurs agents publics, il existe tout le réseau d'acteurs que les instituts impliquent dans leur travail, acteurs porteurs d'une énergie démocratique, citoyenne. Je crois, par conséquent, que l'une des questions de cette table ronde est de savoir en quoi cette énergie collective pourrait être une force de transformation des formes de la diplomatie classique.

Anne Quentin

Avez-vous une réponse à cela ?

Gilles Suzanne

Ayant participé au développement de projets culturels qui impliquaient des artistes, j'ai pu observer ce qui pouvait se passer sur le terrain. Effectivement, cette diplomatie-là prend la forme et fonctionne comme un dispositif d'acteurs. Une alliance que d'aucuns ont qualifié « d'académies informelles », à savoir des dispositifs d'acteurs privés-publics. Des personnels diplomatiques, des opérateurs du marché, des acteurs culturels, qui, à un moment donné, peuvent s'allier pour

Méditerranée, Francophonie : des espaces privilégiés pour une nouvelle diplomatie culturelle ?

former des circuits de circulation des artistes, des acteurs culturels et des œuvres, de reconnaissance institutionnelle, de qualification artistique, etc. Il faut à présent préciser que ces dispositifs connectent au marché dans un monde marchand, capitaliste et libéral. Un monde, en somme, dans lequel cette connexion au marché des biens culturels s'opère au prix d'une identification des œuvres singulières à des produits de divertissement, des mass médias ou, tout simplement, culturels. Alors, effectivement, la question demeure ouverte de savoir si l'art doit s'élever comme un monument voué à la culture ou bien s'il peut s'ériger contre la culture, le marché, la communication ? En somme, contre ce que la culture, le marché, la communication... font de nous. Si l'on s'entend sur cela, il me semble qu'une série de trois questions se posent aux acteurs culturels : Qui sommes-nous en tant qu'acteurs culturels ? Que devons-nous faire, en tant qu'acteurs culturels, dans ce contexte de mondialisation et dans de tels dispositifs diplomatiques ? Que peut-on espérer de ce contexte ?

Anne Quentin

Vous avez alerté sur l'amalgame pouvant être fait entre « art » et « culture ». Pouvez-vous développer cela ?

Gilles Suzanne

Il ne faut pas faire une critique binaire de l'institution et de la politique, et, inversement, ne pas encenser trop vite les acteurs privés qui seraient ceux de la « vraie » culture. La plupart des opérateurs culturels (producteurs, diffuseurs...) travaillent ensemble, et les artistes trouvent dans ces réseaux les moyens de leur existence, de leur production et de leur reconnaissance. Pour autant, il ne faut pas oublier que ces réseaux-là fonctionnent dans un monde capitaliste et libéral. La plupart du temps, ces dispositifs font deux choses : ils essaient de connecter au marché les productions artistiques, lesquelles sont parfois identifiées à ce que pourvoit le marché. D'où un paradoxe qu'il convient de souligner : ces dispositifs, en partie publics, conduisent au marché, mais les États dont ils ressortissent ne régulent pas ces derniers. Quel bilan, dès lors, dresser de cette nouvelle diplomatie ? Du point de vue, par exemple, de

l'émergence d'acteurs culturels inédits ou d'artistes, qu'elle permet de faire émerger ?

Anne Quentin

Cet art, soutenu par les institutions, au service de la diplomatie culturelle, devient-il un instrument de représentation des pays ?

Gilles Suzanne

À partir du moment où des formes artistiques sont appelées à entrer dans des espaces de la représentation diplomatiques elles sont ramenées à un système de la représentation. Et je crois que l'on gagne dès lors en représentation culturelle ce qu'on y perd en qualification esthétique des œuvres. Je veux dire par là que l'art au service de la diplomatie représente la culture. On y revient ! Il s'agit d'un débat et d'un enjeu majeurs. L'art est réductible à la culture ? Celle ne fait aucun doute pour la diplomatie culturelle. Mais dans ce cas, une œuvre n'est plus une œuvre, elle devient un moyen de représentation d'autre chose qu'elle-même. La plupart des musiciens qui s'expriment ici ont un rapport à la mémoire et aux traditions, et, souvent, leurs créations musicales sont rabattues à une culture, au sens que lui conférerait l'anthropologie du XIX^e, elle-même étant ramenée à une culture nationale. Mais ces musiques, il ne faut pas l'occulter, qui sont affaire de mémoire et de traditions, ont également une part de contemporanéité, car elles font exister quelque chose de notre présent. Elles dépassent en cela le simple objet culturel.

Anne Quentin

L'art doit-il donc se méfier de la diplomatie culturelle ?

Gilles Suzanne

Je ne sais pas, mais je pense qu'il y a une réflexion à mener. La trame de la négociation se tisse en permanence entre acteurs culturels, artistes et agents publics de la diplomatie. Et, dans cette négociation, les enjeux esthétiques ne doivent pas trop rapidement être oubliés : les agents publics de la diplomatie ne doivent pas réduire trop vite les productions artistiques à quelque chose d'uniquement culturel, de l'ordre de la représentation culturelle, essentialiste et naturaliste, les artistes,

quant à eux, ne doivent pas accepter trop vite d'être rangés dans quelque chose qui ne serait que de la représentation culturelle.

Anne Quentin

Merci. Sandra Coulibaly, vous êtes sous-directrice de la direction de la diversité et du développement culturel à l'OIF, l'Organisation de la Francophonie. Parlez-nous de l'OIF et dites-nous quels sont vos moyens d'action dans cette région périlleuse qu'est la Méditerranée.

Sandra Coulibaly

Brièvement, l'Organisation de la Francophonie représente 77 pays à travers le monde, les pays de la Méditerranée étant la France, le Liban, le Maroc, la Tunisie et l'Égypte. Nous sommes donc porteurs à la fois d'une diversité et d'un lien culturel qui est celui de la langue. Si l'on réduit la francophonie à une histoire coloniale douloureuse, la francophonie et la Méditerranée ont une lourde histoire. Or, la francophonie est plus que cela, elle est le laboratoire de cette nouvelle diplomatie du XXI^e siècle faite d'enjeux culturels, économiques et politiques. Il s'agit de pays anciennement colonisés et opprimés ayant décidé de faire du français quelque chose d'éminemment politique et culturel. Qu'est-ce qu'une nouvelle diplomatie ? Gilles l'a très bien rappelé : il s'agit notamment de cette dominance des enjeux économiques et du secteur privé, face à cette société civile d'artistes et de créateurs mais sans lesquels cette diplomatie culturelle n'existerait pas.

Anne Quentin

L'OIF répond-elle à cette nouvelle diplomatie culturelle et aux enjeux dont vous parlez ?

Sandra Coulibaly

Nous avons une diplomatie multipolaire, et avons fait en sorte que cette diplomatie culturelle s'illustre à trois niveaux : au niveau politique (portée par la convention de 2005 de l'Unesco qui est le premier instrument culturel international décrétant que tous les États ont droit à une souveraineté culturelle), au niveau de la coopération (la possibilité de faire circuler les artistes et de pouvoir travailler sur ce dialogue interculturel), au niveau géoculturel qui est cette dimension

d'échange entre diverses régions du monde. La francophonie pourrait être confinée à la seule langue française. Or, nous avons à cœur de travailler avec des espaces géoculturels politiques et linguistiques divers. Je voulais également parler de l'enjeu de la Méditerranée dans cette période de transition politique. Nous intervenons beaucoup en Tunisie qui représente un véritable enjeu culturel au niveau de la liberté de création, point sur lequel nous sommes très vigilants. Cette année, nous allons faire une rencontre à Fès sur le dialogue entre les cultures et les religions, afin de pouvoir débattre de l'enjeu de cette liberté pour les créateurs.

Anne Quentin

Mohamed Métalsi, vous êtes le directeur des Actions culturelles à l'Institut du Monde Arabe, et directeur artistique de la collection musicale que vous menez avec Harmonia Mundi. Par rapport à la culture en tant que « vecteur de compréhension mutuelle entre les peuples », vous disiez que, de chaque côté des deux rives, on se connaissait mal et que l'on avait peut-être fait beaucoup pour se rencontrer. Qu'est-ce qui vous fait dire cela ?

Mohamed Métalsi

Un optimisme réaliste. Premièrement, à l'intérieur du monde arabe même, les cultures ne se connaissent pas. Mais, avec l'explosion des télécommunications, les chaînes satellitaires, les grands festivals dans certains pays arabes, les gens commencent à découvrir un petit peu les expressions artistiques des pays arabes entre eux. Deuxièmement, le monde arabe est une entité géopolitique créée à la fin du XIX^e siècle par les puissances coloniales, lesquelles ont tracé arbitrairement la frontière entre ce qui était arabe et ce qui ne l'était pas. Ensuite, ils ont tracé les frontières, également arbitraires entre les pays. L'Union du Maghreb en construction est actuellement un fiasco. Ce qui fonctionne plus ou moins est le Conseil de coopération du Golfe qui inclut les pays riches pour se défendre mutuellement au niveau militaire et économique. Le monde arabe, création européenne coloniale, est donc une fiction française. Chaque pays se défend de l'intérieur, essaye de survivre et de progresser.

Méditerranée, Francophonie : des espaces privilégiés pour une nouvelle diplomatie culturelle ?

Le problème est donc déjà entre les « Arabes ». Le deuxième problème est lié aux relations entre la France, l'Europe et le monde arabe. Il y a toujours un problème d'ambivalence entre reconnaissance et fascination, entre les deux rives de la Méditerranée.

Anne Quentin

Vous dites également que la France a fait beaucoup d'efforts pour accueillir les cultures du monde arabe, et qu'à l'inverse, il n'y a pas eu de réel échange entre les cultures. Ce déséquilibre entre les échanges provient-il de cette histoire coloniale, ou est-ce une question de moyens ?

Mohamed Métalsi

Le Sud est encore très pauvre. Les instituts français font beaucoup de travail dans le monde arabe. Les musiques du monde ont été vulgarisées par ces instituts français et par les festivals. Il y a aussi une tendance de recul en France de l'érudition orientaliste. En effet, contrairement à la France coloniale, le système éducatif français actuel ne produit plus de savants ou d'experts de la même envergure que les anciens tels que Massignou, Berque, Rodinson, Miquel et d'autres. La connaissance approfondie se dégrade donc de plus en plus. Les instituts français font un travail formidable, mais le public qui se rend aux expositions d'art ou aux projections de films sont des gens éduqués qui parlent français, et non les milliers de gens qui habitent les quartiers pauvres. Une action culturelle seule est insuffisante, et il faut également une action éducative très forte. Dans le monde arabe, le système éducatif est en crise. L'enseignement qui avait bien démarré au début de l'indépendance a été remplacé par la pensée islamique. Maintenant, ils veulent revenir à l'ancien système.

Anne Quentin

Maïssa Issa, vous êtes journaliste à la RFI et Monte-Carlo Doualiya, l'ex RMC Moyen-Orient. Vous officiez aussi à France 24 où vous nous proposez un voyage musical. Partagez-vous la vision de Mohamed sur la Méditerranée et le monde arabe ?

Maïssa Issa

Effectivement, je ne suis pas tout à fait d'accord avec Mohamed, essentiellement sur la vision du monde arabe d'aujourd'hui en tant qu'unité, car je pense qu'il existe une nation. Elle est composée de toutes sortes d'Arabes (chrétiens, musulmans, kurdes...), mais, à travers les jeunes, il existe une unité. Sur la question du monde arabe, je pense que la langue est un vecteur de cohésion. On parle de langue maternelle, d'appartenance à une région mère. Aujourd'hui, cet aspect féminin s'étend même aux révolutions arabes. Nous sommes moins dans une structure patriarcale et totalitaire. Cela nous renvoie à la langue, mais également à ce bassin, à la mer qui est un lieu de circulation. Aujourd'hui, par rapport au monde arabe, « circuler » est un mot-clé : s'approprier les nouveaux moyens, qu'ils soient numériques, technologiques (le monde arabe est très moderne à ce niveau-là). La révolution s'est d'abord faite sur cet espace de révolution virtuelle, et l'artiste arabe appartient à cet endroit-là. Par ailleurs, le fait de mettre en parallèle Méditerranée et francophonie me dérange un peu, et je pense qu'il faudrait peut-être redéfinir la « francophonie ». Aujourd'hui, « francophonie » signifie aussi d'autres langues que la langue française, et je pense que la francophonie peut être arabe. Je pense donc que l'on peut ouvrir la porte à d'autres langues.

Anne Quentin

Je passe la parole à Pouria Amirshahi, député PS de la neuvième circonscription des Français de l'étranger du Maghreb et de l'Afrique de l'Ouest, et secrétaire de la commission des Affaires étrangères.

Pouria Amirshahi

Je pense qu'il y a une confusion des gens et des choses. Je ne suis pas du tout d'accord avec cette idée que la francophonie serait une multitude de langues. Ce qui doit préserver le rassemblement des langues et des cultures, c'est l'Unesco. La francophonie se bat par ailleurs pour la diversité culturelle et la reconnaissance des autres langues, mais ce qui est censé la fonder, c'est d'abord une langue que l'on partage avec d'autres. Je suis un grand soutien de l'OIF, mais pour moi, il est anachronique que les deux tiers des 77 pays ne par-

lent pas français. Ce qui nous rassemble, c'est d'abord une langue. En revanche, je suis d'accord avec vous sur cette idée de ne pas être obligé de s'arrêter à la Méditerranée, et que le débat Méditerranée-francophonie représente aussi l'espace francophone que j'élargirais très facilement aux Québécois, à l'Afrique subsaharienne, à la Belgique. La question est : quelle est la représentation de cette langue ? Peut-elle fonder une communauté de destins ? Cela est essentiel par rapport à la mondialisation qui percute des identités, déstabilise des sociétés et entraîne des replis identitaires au sud. Mais, je reste quand même optimiste, car il n'existe aucune raison de ne pas miser sur l'intelligence des peuples en mouvement. Car la grande nouveauté de ce siècle est le retour fracassant des peuples sur la scène de l'histoire. Au nord, l'autre risque est le repli identitaire des nationalistes. Le choc frontal des deux pourrait donner quelque chose d'explosif. C'est à cela que pourrait répondre la reformulation d'un projet francophone, particulièrement en espace méditerranéen.

Gilles Suzanne

La question francophone est un point important par rapport au thème du débat. D'un point de vue linguistique, il me semble que le geste artistique est de déconstruire la langue. L'artiste opère dans la langue, et, à un moment donné, ce genre de geste incite à dynamiser le français. Comment des organisations internationales poussent-elles des artistes à battre en brèche toutes les conventions qui sont celles de la langue ? Comment affranchit-on la langue de la culture ? D'ailleurs, la langue française appartient-elle uniquement aux Français ? Voilà un autre paradoxe, si la France soutient la diversité linguistique pourquoi ne ratifie-t-elle pas la charte de reconnaissance des langues régionales ? Au même titre, pourquoi ne ratifie-t-elle pas la Convention de Faro sur la valeur sociale du patrimoine, etc. ? Encore une fois, une distinction est nécessaire entre « culture » et « création artistique ». Ensuite, une réflexion devra être menée au sein même des dispositifs diplomatiques.

Anne Quentin

Maïssa, dans ce contexte, peut-on encore parler

d'une nouvelle diplomatie culturelle ?

Maïssa Issa

Oui. Mais, j'aimerais reconsidérer le mot « diplomatie culturelle ». Dans le temps, la diplomatie se faisait d'une manière étatique et classique à travers les ambassadeurs, etc. La culture est devenue un vecteur de diplomatie, quand on a commencé à voir le monde autrement. Je pense qu'une autre époque nécessite une nouvelle façon de communiquer avec l'autre, de balayer le mot « diplomatie culturelle » et de peut-être créer le mot « passage ». Je crois aux passeurs de l'information. Je pense aux poètes qui sont les véritables porte-paroles d'époques, aux penseurs. Par exemple, il faut revenir à l'idée de traduire les textes, être dans des ponts entre civilisations, peut-être entre lieux géographiques. Il faut créer de nouveaux espaces à travers des relectures de ce que nous avons déjà, car il ne s'agit que d'histoires de cycles qui s'arrêtent et qui recommenceront. Quand le monde arabe connaît des périodes d'intégrisme et d'obscurité, on peut aussi penser à des époques où l'on pouvait traduire des manuscrits, où l'on circulait librement, où l'art était à son apogée. Nous sommes dans un mouvement perpétuel. Je pense qu'aujourd'hui, le Nord a tout intérêt à aller vers le Sud, au sens philosophique et conceptuel de la chose.

Anne Quentin

Pouria Amirshahi, vous plaidez beaucoup à l'Assemblée pour dire notamment que le renouvellement de l'Europe passera par son appui sur le Sud. Partagez-vous le point de vue de Maïssa ?

Pouria Amirshahi

Oui, je suis d'accord avec cette envie de mobilité et de rencontre des cultures. Dans ce domaine, la France passe un peu à côté d'elle-même. En effet, elle a privilégié un grand ensemble à 28 au sein de l'Europe, plutôt qu'un axe stratégique renforcé avec son Sud. Ensuite, elle n'a pas pris la dimension de ce que voulait dire la francophonie, c'est-à-dire le fait que des dizaines de peuples aient cette langue en commun dans leurs patrioines. La francophonie ne vivra que si la France assume le fait que cette langue n'est plus la sienne. Si l'on pense que la francophonie peut

Méditerranée, Francophonie : des espaces privilégiés pour une nouvelle diplomatie culturelle ?

être un facteur de rapprochement des cultures, dans un monde globalisé et divisé, il faut alors poser concrètement la question des mobilités, question posée par le débat sur les visas. Si on pense que l'on a intérêt à reformuler un projet commun, cela signifie qu'il faut que les artistes, les scientifiques, les chercheurs, les étudiants et les chefs d'entreprise aient accès à faire des allers-retours soient libres dans leur espace de mobilité francophone. Cela n'est pas facile, mais je pense que porter ce verbe-là et essayer de le traduire concrètement derrière la question de l'immigration est une vraie responsabilité politique.

Mohamed Métalsi

Cela n'est pas facile en France, mais c'est intéressant car cela oblige des élites françaises à réfléchir au-delà du débat sur cette mobilité, qui parfois se transforme en débat sur la générosité et sur leurs propres intérêts. Nous sommes dans un monde qui bascule, mais que partage-t-on ? Nous pouvons créer un basculement de société, un nouveau modèle de développement autour de ce qu'on appelle le « développement durable » des filières industrielles, ce qui crée de l'emploi autour des énergies renouvelables, avec des formations, des emplois de qualité. La langue peut générer quelque chose de commun, car ce sont des brevets en français, des recherches en français, des produits en français. Tout cela fait culture et peut donc être un vecteur, à condition que ce ne soit pas exclusif. Je pense que dans notre monde, il s'agit de la meilleure des promesses qui puisse nous être rendue, y compris parce que dans cet ensemble, la langue française ne sera pas la seule, voire même minoritaire. En tout cas, elle sera en partage, réellement assumée par beaucoup de peuples.

Anne Quentin

Pouria Amirshahi, pouvez-vous tenir ce discours à partir des œuvres d'art dont nous parlons tout à l'heure, qui sont des œuvres de remise en cause, voire de résistance, par rapport à des oppressions ? Pouvez-vous tenir exactement ce même discours sur la Francophonie en parlant d'œuvres ?

Pouria Amirshahi

Oui, même si je suis d'accord avec le fait que la création ne passe pas uniquement par la langue, car si la culture était assignée à résidence linguistique, ce serait la mort même de la pensée. Les œuvres sont transmises dans une langue avec des cultures et des représentations différentes. Oui, cette langue vécue et appropriée différemment est un facteur de rapprochement et de construction d'une communauté de destin, et non génératrice d'une façon de penser ou d'une valeur communément partagée à tout prix. Je pense que c'est une force extraordinaire. Dans l'espace francophone, ce qui compte, c'est la mobilité des personnes, donc la mobilité des artistes. Concrètement, il faut faire « des visas de libre circulation » pour cinq ans. Sur la question des artistes et des porteurs de représentations culturelles comme les chefs d'entreprise, les étudiants ou les scientifiques, je pense que l'on devrait être dans une quasi-absence de restriction. Cela n'est pas facile, mais si l'on veut faire un espace francophone commun qui puisse vivre, je pense que ce combat doit être mené.

Mohamed Métalsi

Il est très difficile de parler du développement de la francophonie avec la crise d'aujourd'hui. Je donne l'exemple du Maroc. La majorité de la classe moyenne veut éduquer ses enfants dans les écoles françaises (du primaire au lycée), mais ces écoles ont un coût élevé et n'accueillent que les enfants d'élites riches. Par ailleurs, les enfants qui réussissent dans les écoles marocaines, qui viennent en France, font les grandes écoles, puis, sur trois ingénieurs, deux restent et un rentre au Maroc. Cela signifie que la France aussi bénéficie de la fuite des cerveaux de ces pays-là.

Interventions de la salle :

Manu Théron

Lorsque j'entends des débats sur la francophonie, j'ai l'impression qu'elle est l'héritière honteuse de la colonisation et qu'elle ne s'en remet pas, notamment parce que la colonisation qui était une entreprise de destruction massive de cultures et d'économies, ainsi qu'une entreprise de pouvoir s'est servi de l'alibi culturel et civilisationnel pour prolonger son entreprise de destruction. C'est

toujours avec beaucoup d'ironie que je regarde l'entreprise de destruction s'autodétruire. Par rapport aux discours sur la francophonie, j'ai l'impression que la névrose française peut se résumer à l'expression de cette destruction.

Sandra Coulibaly

La francophonie s'est faite aussi « contre la France » de par la volonté des pays du Sud. Senghor disait : « Comme toute aventure humaine, la colonisation a charrié de la boue et de l'or. Pourquoi ne faudrait-il prendre que la boue et ne pas retenir les pépites ? » alors concentrons-nous sur les pépites dont la francophonie devrait être une héritière. Je crois qu'il est nécessaire de prendre conscience des enjeux évoqués. Vous êtes une « jeune génération » de politiques en France et en tant qu'institution francophone, nous avons l'impression que, tout d'un coup, il y a un réveil vis-à-vis de la francophonie et de votre génération sur des enjeux mondiaux. En termes

d'alliances géoculturelles, d'économie et de dialogue interculturel, la francophonie a une importance mondiale. Ces enjeux politiques et économiques, et ces enjeux de paix sont cruciaux, et j'espère que la francophonie en est un des leviers positifs.

Frank Tenaille

À Zone Franche, nous nous posons ces questions depuis longtemps. Aujourd'hui, la francophonie est un véhicule intéressant, mais « francophonie » est peut-être un mauvais terme pour qualifier quelque chose qui s'appelle « une communauté de destins », héritée d'une histoire violente et très compliquée.

Anne Quentin

Voilà, ce sera la conclusion bien provisoire d'un débat qui n'en a pas fini. Merci à vous. Merci de votre attention et à d'autres États généraux.



intervenants

ABDALLAH Tarek



Né à Alexandrie, oudiste, compositeur et interprète, Tarek Abdallah puise son inspiration dans l'âge d'or de l'oud égyptien en solo (1910-1930), au centre de ses recherches musicologiques. Diplômé de la Maison du luth arabe en 2005, il est actuellement doctorant en musicologie à l'Université Lumière Lyon 2. Il multiplie les expériences liées à la transmission, et à la popularisation des savoirs liés au luth. Il collabore aussi avec des artistes du jazz, de la danse contemporaine, du théâtre et des musiques du monde.

AÏCHI Houria



C'est dans la cour de sa maison natale que Houria Aïchi est née au chant. À Batna, dans les montagnes berbères, les femmes se réunissent pour chanter et Houria enfant se joint à elles. Elève brillante, encouragée par ses parents, Houria Aïchi a suivi des études à Constantine, fréquenté l'Université à Alger et achevé sa formation supérieure de sociologue en France. Elle n'a cependant pas cessé de chanter durant toutes ses études. Elle a également entrepris un travail de collectage de textes et musiques relevant de la tradition orale, et contribué à faire connaître l'authenticité de la poésie chantée des Aurès, notamment en interprétant les chants séculaires des femmes de l'Aurès, comme un hommage à la femme algérienne et une ode à la liberté. La carrière d'Houria Aïchi a depuis pris une dimension internationale. Elle a enregistré plusieurs disques, travaillé à la bande originale d'*Un thé au Sahara* de Bertolucci, enregistré avec Ruychi Sakamoto, participé à des créations de musique contemporaine.

AMICO Marta



Marta Amico est docteur en anthropologie et musique à l'EHESS de Paris. Ses recherches portent sur la fabrique de la « musique touarègue » en tant que label culturel mondialisé au prisme de la World Music. Violoniste, elle est aussi co-directrice artistique du Festival au Désert / Presenze d'Africa de Florence (Italie) et manager du projet AZALAI, soutenu par l'Union européenne et focalisé sur les musiques africaines qui habitent l'Europe contemporaine.

AMIRSHAHI Pouria



Pouria Amirshahi est secrétaire national du Parti socialiste à la Francophonie et aux transitions démocratiques. En tant que délégué général de l'association 4D, il fut en charge des liens entre ONG de solidarité internationale et a participé à de nombreux forums sociaux auprès des collectivités locales. Aux élections législatives de 2012, il a été élu député des Français de l'étranger (Maghreb/Afrique de l'Ouest). Secrétaire de la commission des Affaires étrangères à l'Assemblée nationale, il représente également cette assemblée à l'Assemblée parlementaire de l'Union pour la Méditerranée. Pouria Amirshahi est actuellement rapporteur de la mission d'information parlementaire consacrée à la Francophonie.

ANSAR Mohamed Aly, Manny



Mohamed Aly Ansar (alias Manny Ansar) est né dans une famille de nomades touaregs à une centaine de kilomètres de Tombouctou au Mali. Avec une maîtrise en droit public international, il a beaucoup travaillé sur des projets humanitaires avant de se tourner vers ce qui l'a toujours attiré, la musique. Manny était le manager du premier groupe de musique touareg, Tinariwen, et en 2001, a co-fondé le Festival dans le désert à Essakane Tombouctou de renommée mondiale. Cette année, le Prix Freemuse lui a été décerné pour son combat pour la promotion de la musique malienne et pour le rôle joué par le Festival au désert dans la lutte pour la liberté d'expression des artistes lors de la crise au Mali.

ATLAN Françoise



Invitée comme soliste des scènes internationales telles que le Carnegie Hall (New York), le Festival International de Mexico, le Théâtre de La Monnaie (Bruxelles), le Festival d'art lyrique d'Aix-en-Provence, Françoise Atlan a également signé de nombreuses collaborations avec de grands musiciens et ensembles, et enregistré plusieurs disques primés par la critique (Diapason d'Or, Choc du Monde de La Musique, Télérama, Grand prix de l'Académie Charles Cros). Artiste à la double culture, dotée d'un style et d'une technique unique, ses racines judéo-berbères l'ont amenée à se passionner pour le patrimoine vocal méditerranéen, en particulier les traditions judéo-espagnole et judéo-arabe, tout en poursuivant sa carrière de chanteuse lyrique. Depuis 2009, elle est la directrice artistique du Festival des Andalouses Atlantiques d'Essaouira (Maroc).

BACHIR LOOPUYT Talia



Talia Bachir Loopuyt est une chercheuse en sciences sociales diplômée de l'EHESS. Elle vient de soutenir sa thèse dont l'intitulé est « Une musique du monde faite en Allemagne ? Les compétitions Créole et l'idéal d'une société plurielle dans l'Allemagne d'Aujourd'hui ». Elle a mené sa recherche sous la direction de Michael Werner.

BOU HASSOUN Waed



Née à Soueida (Syrie), Waed Bou Hassoun a fait des études de musique à l'Institut supérieur de musique de Damas puis à l'Université Paris-Ouest. Depuis 2006 elle mène une carrière de musicienne, chanteuse, compositrice, ainsi que de programmatrice culturelle. En 2009, elle a enregistré son premier CD « La voix de l'amour » dans la collection de l'Institut du Monde Arabe (IMA). Cet enregistrement a obtenu le « Coup de Coeur » de l'Académie Charles Cros. Elle prépare actuellement un autre CD à l'Institut du Monde Arabe et un CD avec Jordi Savall.

BOURGINE Caroline



Productrice radio sur France Inter, France Culture (notamment pendant treize ans du magazine *Equinoxe*, France Musique (*Les Magiciens de la terre*, *Rose des vents*) correspondante RFI (1984-1989), Radio France (1983-1984). Directrice artistique et rédactrice de nombreux livrets de CD pour la collection Ocora Radio France ou Accords croisés (Cérémonie du Bobé chez les pygmées du nord Congo; Ouganda, aux sources du Nil; Gwoka, soirée Jewoz à Jabrun; Liu Fang; Le son de Soie; Graciana La Negra; Calligraphie Vocale; Ali Reza Ghorbani; Shakti; Sudha Ragunathan; les Goussans d'Arménie). Membre de l'Académie Charles Cros, section musiques du monde. Conseillère, chargée de mission au Ministère de la Culture au Commissariat de l'année des Outre-Mer (2010-2012). Elle est spécialiste des musiques du monde et des cultures d'Outre-Mer.

BOUTON Rémi



Journaliste indépendant formé à l'école des radios pirates (Carbone 14, Oui FM). Couvre les médias et les industries musicale et audiovisuelle pour de nombreux magazines professionnels (Ecran Total, Billboard) conseille le Ministère de la Culture en 1999 pour les Etats Généraux du disque. Directeur nouveaux médias et communication de Naïve. Initiateur de l'association Tous pour la Musique. Intervention en Master 2 industries culturelles, animation de conférence, enseignant à l'EAC, formateur pour l'Irma.

CARTADE Françoise



Françoise Cartade, autodidacte, fut nourrie par une histoire familiale alsacienne où la mémoire de la guerre mais aussi celle des chansons en dialecte bercèrent sa croissance. Des séjours sur les Cyclades et en Crête ont été pour elle l'occasion de plonger dans la diversité des musiques du peuple grec. A son retour, elle décide de se consacrer à l'écriture de textes, de chansons et d'histoires pour les enfants et bâtira une compagnie de théâtre musical pluriculturel. Elle conclut cette histoire treize années plus tard, par une lecture musicale sur la Dame d'Izieu et la tragédie des enfants déportés. Ce travail marque un tournant dans son engagement et elle mettra en œuvre une action d'ouverture au monde par la culture en direction des enfants. Elle développe depuis 17 ans le festival Les temps chauds / Musiques du monde et gastronomie planétaire dans un département à forte histoire rurale, et donne à ses projets artistiques, une visée éducative, sociale et solidaire. Elle a créé aussi un label discographique, Au fil de l'air - musiques, enfants et voix du monde, fruit d'un travail de fond en milieu scolaire mené avec des artistes du monde entier, et plusieurs fois récompensé par l'Académie Charles Cros.

COULIBALY LEROY Sandra



Sandra Coulibaly Leroy occupe, le poste de Sous-directrice de la Diversité culturelle au sein de la Direction de la Langue française et de la Diversité culturelle et linguistique de l'Organisation Internationale de la Francophonie (OIF). Cela après 10 années passées à Genève en qualité de Représentante permanente adjointe auprès des Nations Unies. Dans le cadre de ses fonctions actuelles, elle suit et gère des programmes liés aux secteurs de l'audiovisuel, des arts vivants, des littératures francophones, des industries culturelles, de la lecture publique et du livre. Titulaire de diplômes dans le domaine des relations

internationales, de l'administration culturelle et de la communication et des nouvelles technologies, Sandra Coulibaly a également obtenu un Exécutif Master en négociation et politique internationales de l'Institut Universitaire des Hautes Études Internationales de Genève (IHEID).

DA LAGE Emilie



Émilie Da Lage est maître de conférences en sciences de l'information et de la communication à l'Université de Lille 3. Elle enseigne au sein du master, Métiers de la culture, et développe ses recherches au sein du laboratoire GERICO et de l'Observatoire des Mutations des Industries Culturelles. Ses recherches portent sur la circulation mondialisée des productions musicales, l'interculturalité et les pratiques culturelles amateurs. Elle est par ailleurs membre de la rédaction de la revue pluridisciplinaire *espacestems.net*. Parallèlement à ce parcours dans l'enseignement et la recherche, elle a développé un engagement associatif dans le monde des musiques du monde auprès de l'association lilloise Attacafa.

DASTREVIGNE Françoise



Françoise Dastrevigne dirige Le Chantier, Centre de création pour les musiques traditionnelles et du monde, implanté à Correns, dans le Var, qui assume des résidences de création (saluées par de nombreuses distinctions); des actions pour les publics (en partenariat avec l'Éducation Nationale); des activités de recherche et de réflexion. A ce titre elle est également la directrice artistique du festival Les joutes musicales qui s'attache à faire résonner entre elles toutes les musiques d'inspiration patrimoniale. Elle fut auparavant chargée de mission pour le développement des enseignements artistiques à l'ADIAM 83, impliquée dans plusieurs aventures artistiques (Echanges culturels en Méditerranée, Couvent Royal de Saint-Maximin, GEMEM, Editions Calman Levy, Abbaye aux Dames de Saintes et a suivi des études musicales classiques. Françoise Dastrevigne est membre du Conseil d'administration de Zone franche.

DAVOUST Gérard



Gérard Davoust assure de nombreuses responsabilités d'administrateur de sociétés civiles, d'associations musicales et sociétés d'édition. Il est Président d'honneur de la Sacem, dont il présida le Conseil d'administration de 1999 à 2001. En 1993, Gérard Davoust, après ses années Philips, puis Chapell, prend la direction d'une illustre société d'éditions musicales, les Editions Raoul Breton (Mireille, Trénet, Aznavour, Bécand, Piaf, Félix Leclerc...) Il en devient PDG avec un associé de poids: Charles Aznavour, militant comme lui de la grande chanson francophone et défenseur d'un répertoire national. Ensemble, ils vont aussi réussir une prouesse: découvrir et lancer une jeune auteur-compositeur-interprète québécoise: Lynda Lemay. Parallèlement à cette aventure, Gérard Davoust continue à militer pour la défense de sa profession: ce qui l'amènera à devenir administrateur puis Président du Conseil d'administration de la Sacem.

DEBAERE Anita



Anita Debaere est directrice de Pearle Live Performance Europe. Cette fédération européenne compte, par le biais de ses associations membres, plus de 5 000 organisations dans le secteur du spectacle vivant en Europe. Anita Debaere représente Pearle depuis plus de dix ans. Avant de rejoindre Pearle, elle a débuté sa carrière dans le secteur de la musique classique, puis dans le département des relations extérieures d'une société privée. Tournées internationales et les relations internationales sont le fil conducteur de sa carrière.

DEGEORGES Françoise



Productrice à Radio France depuis 1985. A France Musique fut productrice des émissions "Eclats de Voix"; "Voyage, Voyages...", "Les concerts de l'Orchestre National", "Le Soir, l'Opéra", "Les Nouveaux Interprètes", "Les Vaches ont les oreilles plus douces que des pantoufles". A France Culture: Sujets et reportages pour les émissions "La Matinée des Autres", "Opus", "Les Chemins de la Connaissance", "Le Bon Plaisir", "Les Nuits Magnétiques", "L'Atelier de Création Radiophonique". Françoise Degeorges a également écrit, produit et réalisé des documentaires pour France 3, Mezzo, Arte et RFO. Actuellement, neuvième édition pour "Couleurs du monde", magazine des musiques de tradition orale, des rencontres et des partages.

DIENG Aziz



Aziz Dieng est né à Dakar où il fit ses études. Il se rend ensuite en France où il poursuit des études universitaires de sociologie des relations internationales. Il suit par ailleurs des cours de musique à L'American School of Modern Music. A la même époque, il entame une carrière professionnelle aux côtés de musiciens comme Baaba Maal, Mario Rui Silva et Gilbert Massala. A la fin des années 1980, il crée à Dakar Midimusic, le premier home studio utilisant essentiellement les technologies numériques. Celui-ci a contribué à la démocratisation de la musique sénégalaise en offrant la possibilité à de nombreux chanteurs d'enregistrer leurs maquettes. Cette structure a contribué à l'émergence et à la reconnaissance internationale de musiciens sénégalais tels que Cheikh Lô, Coumba Gawlo Seck, Positive Black Soul ou Alioune Mbaye Nder. Après avoir été président de l'Association des métiers de la musique au Sénégal (AMS) et président du Conseil d'administration du Bureau Sénégalais du Droit d'auteur, Aziz Dieng est aujourd'hui conseiller technique n° 1 du Ministre sénégalais de la Culture. Il compte parmi les acteurs les plus engagés dans la lutte contre la piraterie, le développement d'un cadre législatif de la filière musicale et la protection des droits d'auteur.

DUPONT Bertrand



Directeur du Plancher. Agitateur culturel depuis le début des années 1980 en Bretagne. En 1998 il réhabilite, au cœur de cette région, un vieil hôtel en Centre de création de musiques populaires. Cette association, ce lieu, La Grande boutique, accueille aujourd'hui: des projets artistiques en résidence, des stages, ou master classes; une saison culturelle itinérante. Ce territoire se compose d'une centaine de petits villages de forte tradition orale. À noter que depuis décembre 2012 le fest-noz est inscrit au patrimoine de l'Unesco. Il dirige aussi une société de production et label de disques: (Innacor Records) avec la complicité des artistes Jacky Molard, Yannick Jory et Erik Marchand. Il est président du réseau Bretagne(s) Worlds Sounds, co-organisateur du Festival NoBorder avec le Quartz Scène nationale de Brest. Par ailleurs, il siège au bureau du Conseil culturel de Bretagne. Il est aussi administrateur de Zone Franche.

ELLINGHAUS Birgit



Elle a travaillé au Centre culturel Die Börse à Wuppertal, au Centre culturel Café Grenzenlos à Düsseldorf. Depuis 1990, elle dirige le management d'artistes d'Alba Kultur à Cologne. Réalisatrice, éditrice de la maison d'édition musicale et du label Heaven and Earth, elle est consultante pour des festivals de musique, des municipalités et des institutions en Allemagne et à l'étranger. Consultante pour le Ministère de la Culture NRW et le réseau des conseils municipaux de Rhénanie, elle a initié le réseau Klangkosmos Weltmusik en Rhénanie (plus de 1 500 concerts et 130 groupes dans 30 villes). Elle dirigea le festival Klangkosmos Islam dans le cadre du festival Musica sacra de Paderborn, assura diverses missions d'enseignement aux États-Unis et en Allemagne. De 2006 à 2008 elle fut productrice du concours musique du monde créole NRW. Elle est membre du comité consultatif national « Point de contact diversité des expressions culturelles » au comité national d'experts pour la culture de la Commission allemande pour l'Unesco; commissaire de la série de musique du monde de la fondation Berliner Philharmoniker; membre de l'Institut pour la musique du monde et des études de musique transculturelle - IWTM » de la Hochschule für Musik und Tanz Köln.

FANISE Philippe



Philippe Fanise est actuellement responsable du service des musiques et danses traditionnelles et du monde à l'Arcade, (Agence des arts du spectacle en Provence-Alpes-Côte-d'Azur). Après une formation supérieure à l'université de Lyon (maîtrise de poétique et niveau de préparation à l'agrégation) il s'est consacré à faire mieux connaître la richesse des musiques et cultures du monde, notamment à l'échelle locale. De 1975 à 1980, il met en place à la MJC de Bron, une école de musique innovante ouverte sur le monde et des concerts « Musiques sans frontières » où se rencontrent les musiques classiques et traditionnelles occidentales, indiennes, chinoises, boliviennes, africaines, gitanes... De 1981 à 1994, il coordonne, dans le cadre de l'ADDIM 74, un programme éducatif de musiques et danses du monde en Haute-Savoie. En 1999 il est nommé directeur artistique de la mission des musiques et danses traditionnelles de l'Arcade. Philippe Fanise participe régulièrement à des rencontres et travaux liés à l'Unesco. Dans le cadre de Marseille-Provence 2013, Capitale européenne de la culture, il a été détaché auprès de la région PACA pour assurer la direction artistique de l'opération Le monde est chez nous.

ISSA Mayssa



Mayssa Issa est née au Liban. Son père diplomate lui permet de voyager et de vivre dans plusieurs pays, l'ex-Yougoslavie, la Tunisie, les Émirats arabes unis, la Guinée... Elle s'installe en France pour des études de cinéma et de communication et y travaille en tant que journaliste à MC Doualiya depuis 2000 et à France 24 en arabe depuis 2011. Le voyage et la musique sont des mots clefs de son histoire personnelle et professionnelle. *Music Hour*, son émission quotidienne sur MC Doualiya et *Voyage Musical*, émission sur France 24, sont la continuité d'une histoire d'ouverture au monde à travers la musique. Riche de son expérience elle continue à travailler pour cette ouverture musicale et culturelle notamment par le biais de projets de « connexion » avec les acteurs de la culture musicale dans le monde arabe afin d'établir des ponts et de consolider les liens existants autour de la Méditerranée.

KALOGIROU Alexandra



Alexandra Kalogirou est experte en politique nationale, détachée à la Commission européenne, à la Direction générale Education et Culture, pour la politique de la culture et de l'unité du dialogue interculturel. Elle est responsable des questions de politique liées à la mobilité des artistes. Avant son détachement à la Commission européenne en 2011, Alexandra Kalogirou a travaillé à la culture et au tourisme au sein du ministère grec. Elle est titulaire d'un baccalauréat en histoire et en archéologie de l'Université Capodistrienne d'Athènes, d'une Maîtrise en histoire de l'art et archéologie de l'Université de Paris Sorbonne, et d'un doctorat en archéologie classique de l'Indiana University. Elle a effectué de nombreuses fouilles. Sa plus récente nomination d'enseignante était à l'École nationale de l'administration à Athènes où elle a assumé la formation professionnelle des fonctionnaires grecs aux fonds structurels européens et au rôle de la culture et du patrimoine dans le développement régional.

LABORDE Denis



Après des études au Conservatoire national supérieur de musique de Paris, il s'engage dans une carrière de musicien professionnel et enseigne au Conservatoire à rayonnement régional de Cergy-Pontoise. À l'École des hautes études en sciences sociales (Paris), il prépare un doctorat d'anthropologie sociale sur les improvisations poétiques du bertulari basque. Il devient rédacteur en chef de la revue *Ethnologie française* et entre au CNRS. Ses recherches se centrent sur l'Allemagne: Le blasphème dans *la Passion selon Saint-Matthieu* de Jean-Sébastien Bach; La création de l'opéra *Three Tales* de Steve Reich par l'Ensemble Modern de Francfort, etc. De 1999 à 2004, il est membre de la Mission historique française en Allemagne (Göttingen) et travaille sur les thèmes de la mémoire historique, de l'action improvisée et de l'engagement esthétique. À son retour à Paris, il enseigne à l'EHESS où il crée le séminaire de recherche « Création musicale, World Music et diversité culturelle » et participe au séminaire collectif « Espaces et lieux de musique ». De 2008 à 2012, il est en poste au Centre Marc Bloch (Berlin) où il anime, avec l'historien Patrice Veit, l'équipe « Musique, histoire et sciences sociales » et dirige l'atelier franco-allemand d'enquête sur les festivals de musiques du monde. Directeur de recherche au CNRS, il est aujourd'hui membre du centre Georg Simmel (Paris) et du comité de rédaction de la revue *Gradhiva*. Il enseigne à l'EHESS.

LAVERGNE Paul



- Conseils, expertises, médiations (musique et cinéma, droits d'auteurs, droits voisins, productions, éditions).
- Formateur, intervenant (audiovisuel, production, édition, droits d'auteur, droits voisins, management...).
- Productions exécutives de musiques originales de films ou téléfilms.
- Éditeur et producteur musical audio et audiovisuel: financement ou co-financement musiques de films et téléfilms.
- Superviseur musical audiovisuel: clearance de droits musicaux, conseiller artistique...
- Producteur pub audiovisuelle, événementiel

Il a également collaboré à la production musicale de nombreux films.

MARINI Giovanna



Giovanna Marini est une musicienne, chanteuse, chercheuse en ethnomusicologie. Son activité protéiforme en a fait l'une des figures les plus importantes dans les domaines de la recherche et de l'exécution de la tradition musicale populaire italienne, mais elle est aussi auteure de chansons de sa propre composition. Giovanna Marini obtient un diplôme en guitare classique au Conservatoire de Rome en 1959 puis se perfectionne avec Andres Segovia. La rencontre au début des années 1960 d'un groupe d'intellectuels parmi lesquels Pier Paolo Pasolini, Italo Calvino et l'ethnomusicologue Diego Carpitella, bouleverse sa vie. Elle s'engage alors politiquement et se détourne de la musique classique. Au sein de Il Nuovo Canzoniere Italiano et de l'Institut Ernesto De Martino, elle entreprend la collecte des chants de tradition orale et une recherche sur ces chants. En 1974, elle fonde l'École populaire de musique de Testaccio à Rome. Elle a enseigné également en qualité de professeur en ethnomusicologie appliquée à l'Université de Paris VIII – Saint-Denis. Les concerts que donne aujourd'hui Giovanna Marini avec son Quatuor Vocal sont l'aboutissement de toutes ses expériences musicales. Elle continue son travail de recherche et de transcription de matériaux de tradition orale et son enseignement dans les deux écoles: celle de Testaccio de Rome et celle de Monte Porzio, le village où elle vit depuis vingt ans.

MAYITOUKOU Luc



Après avoir dirigé pendant plusieurs années l'Espace Tchilly à Brazzaville, administré l'Espace Linga Téré à Bangui (République centrafricaine), il est chargé de production et responsable des formations dans la structure Africa Fête fondée par Mamadou Konté entre 1999 et 2006. Il collabore aussi à l'organisation de plusieurs événements culturels sur le continent africain (notamment Afrikateur et Africa Fête au Sénégal, Fest'Horn à Djibouti) et anime des stages de formation sur les droits d'auteur, la gestion d'entreprises culturelles et la gestion de carrières artistiques. Depuis 2006, il fonde l'agence culturelle et artistique Zhu Culture avec laquelle il gère la carrière artistique de l'artiste Saintrick et collabore avec une dizaine d'artistes africains en tant qu'agent. Il coordonne pendant quatre années le projet de promotion des entreprises culturelles et créatives au Sénégal (PECCS). Après avoir assuré la direction de production du long Métrage, *Matanga*, de David Pierre Fila, Luc Mayitokou collabore à la régie de production de plusieurs tournages publicitaires, notamment avec la société de production Madbubble. Il anime pour le compte de l'OMPI, des conférences sur les industries culturelles et la propriété intellectuelle dans différents pays en Afrique.

MÉTALSI Mohamed



Mohamed Métalsi, natif de Tanger au Maroc, est un urbaniste, historien d'art et spécialiste des villes islamiques. Il est actuellement directeur des actions culturelles de l'Institut du monde arabe (IMA) de Paris. Après des études d'arts plastiques à Casablanca et Rabat, il poursuit ses études d'urbanisme, d'histoire de l'art et d'esthétique à Paris. Docteur en esthétique, il participe à la création d'événements culturels et artistiques en France, en Europe et dans le monde arabe. Il est également membre du comité de rédaction de la *Revue internationale*, Centro de documentation musical de Andalucía, et du magazine *Qantara*. Il est aussi directeur artistique de la collection de cds, *Musicales*, de l'IMA publié avec Harmonia Mundi. Auteur de plusieurs livres sur les villes impériales du Maroc, il a collaboré à des ouvrages scientifiques sur l'architecture, l'urbanisme, l'art des jardins en Islam, les arts traditionnels, les arts plastiques et la musique.

NÉGRIER Emmanuel



Directeur de recherche CNRS en sciences politiques au CEPEL (Centre d'études politiques de l'Europe latine), Rédacteur en chef de *Pôle Sud*, revue de Sciences Politiques; docteur en sciences politiques. Ses domaines de recherche sont les festivals, leurs politiques, leurs stratégies, leurs publics. Les politiques culturelles à travers leurs dynamiques spatiales, leur diversité culturelle. Les transformations de l'action publique. Parmi ses ouvrages récents, on citera : *Les nouveaux territoires des festivals*; *La politique culturelle en Espagne*; *La fin des cultures nationales?*; *Intercommunalités : le temps de la culture*; *Les publics des festivals...*

NGALULA Maryse



C'est en juin 1998, lors du festival Kin-Ndule, en collaboration avec le Centre culturel français de Kinshasa, que le grand public et les milieux professionnels du Congo (RDC) la découvrent. Entre 2002 et 2009, elle s'installe en Afrique du Sud. Elle y réalise, l'album *Egoli (Terre de l'or)* qui remporte le Prix Découverte Francophonie 2004 et le Prix SABC Africa. Puis elle partagera une même scène avec Ismaël Lo. En juin 2010, invitée au Festival N'sangu Ndj Ndj (Pointe-Noire / République du Congo) elle rencontre le saxophoniste Jean-Remy Guédon, directeur de l'ensemble Archimusic et ancien membre de l'Orchestre National de Jazz. De cette rencontre germe l'idée d'un duo. En juillet 2010, elle est primée Artiste de Cinquanteenaire par le Centre Wallonie-Bruxelles de Kinshasa avant son album *Ma différence*. Maryse Ngalula est Lauréate du Visa pour la Création 2011 de l'Institut Français, Ministère des Affaires Étrangères. Maryse s'appuie sur sa musique pour défendre la cause des femmes. A son retour au pays, elle crée l'agence culturelle Akaçia dont l'objectif premier est de favoriser le développement professionnel des femmes artistes congolaises.

OUEDRAOGO Rasmané



Cinéaste et acteur, Rasmané Ouedraogo a été élu président de la Fédération internationale des coalitions pour la diversité culturelle. Il s'est formé aux sciences et aux techniques de l'audiovisuel à l'Institut africain d'éducation cinématographique de Ouagadougou et à l'École supérieure d'études cinématographiques de Paris. Engagé dans le développement et la promotion du cinéma burkinabé, il a travaillé pour le Centre national du cinéma, la Fédération panafricaine des cinéastes et la Direction de la Cinématographie Nationale. Il a été Secrétaire général du Syndicat National Autonome des Comédiens du Burkina et Président du Conseil d'administration du FEPASCO (Festival panafricain du cinéma et de la télévision de Ouagadougou). Rasmané Ouedraogo s'est très fortement mobilisé dans le mouvement des coalitions pour la diversité culturelle.

PESSINA-DASSONVILLE Stéphane



Maître de conférences en droit à l'université de Rouen, Stéphane Pessina-Dassonville est spécialisé en droit de la propriété intellectuelle, en droit du spectacle et de la culture. Il développe de façon complémentaire une approche comparative du statut des peuples autochtones et s'intéresse en particulier à l'articulation des principes et valeurs occidentaux de la propriété intellectuelle et des valeurs des peuples autochtones. Il travaille sur les notions de diversité culturelle, de patrimoine immatériel, d'expressions culturelles traditionnelles, de savoir-faire traditionnels et de ressources génétiques. Actuel président de l'Association Jazz à Junas, il en est également co-fondateur et directeur artistique depuis 1993. Ce festival est animé par la philosophie de la rencontre. Des musiciens de 18 pays et/ou régions européens et américains y ont été invités. Près de 2000 artistes français et étrangers se sont ainsi produits à Junas dans le cadre du festival ou dans les communes partenaires de la saison sur les départements du Gard, de l'Hérault et de la Lozère. Directeur artistique du Festival de Jazz du Vigan. Membre du jury du tremplin Jazz de Hyères. Membre des réseaux de professionnels de la culture et du spectacle : A.J.C. (ex-AFIJMA; Commission sur les captations audiovisuelles de concerts) et Jazz L'R.

PLENEL Edwy



Edwy Plenel est journaliste depuis 1976. Après des débuts à *Rouge*, puis un passage au *Matin de Paris*, il a travaillé durant vingt-cinq ans (1980-2005) au *Monde*, dont il fut directeur de la rédaction. En désaccord avec les orientations prises par le journal et le groupe dirigés à l'époque par Jean-Marie Colombani et Alain Minc, il quitte ce journal en 2005. Il a depuis co-fondé le site Mediapart, journal payant accessible sur Internet qui est né en mars 2008. Il a passé son enfance en Martinique puis son adolescence et une partie de sa jeunesse en Algérie. Lecteur attentif et un commentateur d'Edouard Glissant, de Frantz Fanon ou de Patrick Chamoiseau, il est l'auteur d'une quinzaine d'ouvrages dont le dernier est intitulé *Le droit de savoir* (Ed Don Quichotte).

QUENTIN Anne



Critique dramatique (Cahiers de la comédie française, CNDP, Stradda), journaliste spécialisée dans les politiques culturelles au journal *La Scène*, elle est aussi membre de la Commission Beaumarchais (SACD) pour les aides à l'écriture "cirque" et expert "théâtre" pour la DRAC Île-de-France. Elle est auteure de performances sur les enjeux de la scène contemporaine: *I love Europe* (Scène nationale Le Carré), *Mot-nu-ment!*, *Un tribunal des mots*. Elle est par ailleurs responsable pédagogique de formations ACT (professionnels du spectacle vivant) et enseignante au Celsa Paris-Sorbonne (master 1) et à l'université du Mans (licence professionnelle) en politiques culturelles (France, Europe). Parmi ses ouvrages, on peut citer *Johann Le Guillerm à 360°*; *Furies : 20 ans de turbulences*; *Johann Le Guillerm*; *Les processus de création dans le cirque contemporain*.

RENARD Jacques



Actuellement directeur du CNV (Centre national des variétés), il est administrateur civil, ancien élève de l'ENA, et professeur associé à Paris 8. Il a fait l'essentiel de sa carrière dans l'administration culturelle, où il a exercé de nombreuses fonctions de responsabilité, notamment : conseiller technique, directeur adjoint et directeur de cabinet, directeur d'administration centrale, président et directeur d'établissements publics... S'il a travaillé dans les différents champs culturels et artistiques (arts plastiques, livre, patrimoine, développement culturel, cinéma et audiovisuel...), il a tout particulièrement suivi les questions du spectacle vivant, en tant que membre de cabinet ministériel ou dans les services compétents du Ministère de la Culture. Dans le secteur des musiques actuelles, Jacques Renard a ainsi eu l'occasion de participer à l'impulsion, la coordination ou la gestion de dossiers tels que : la loi sur les droits d'auteurs et droits voisins de 1985; le soutien de la jeune création; l'implantation de salles de musique sur le territoire; les Victoires de la Musique; la mise en place du fonds de soutien aux variétés.

RICHARD Ferdinand



2013-1985: Directeur/fondateur de l'A.M.I.
 2013-1992: Pionnier de la Friche Belle de Mai/ Marseille dès son origine en 1992. 2013-2005: Membre-administrateur du fonds Roberto Cimetta, pour la mobilité des artistes et opérateurs culturels en Méditerranée. Président depuis 2009. 2013: Membre du Conseil d'orientation du Centre national des variétés.
 2013-1994: Président de 1996 à 1999 du Forum européen pour les Arts et le Patrimoine (Culture Action Europe). 2013-2010 Responsable du panel d'experts Unesco pour le Fonds international pour la diversité culturelle (FIDC).

ROË Cendryne



Manager d'artistes et directrice au sein de Nomades Kultur, Cendryne Roë gère, entre autres, les tournées internationales du guitariste Juan Carmona aux États-Unis, au Canada, en Asie et en Europe. Nomades Kultur assure plus largement production et management d'artistes dans le registre du flamenco. Cendryne Roë est également très investie dans le champ de la formation professionnelle sur le droit des artistes et les contrats de spectacles. Elle a d'ailleurs écrit un livre publié par l'IRMA: *La circulation des artistes dans le monde*.

ROUX Patrick



Patrick Roux est directeur de l'Estivada, carrefour interrégional des cultures occitanes, installé à Rodez. Originaire de la Dordogne, il a pris la direction du festival en 2008. Avec environ 100 000 visiteurs, l'Estivada de Rodez est devenu le rendez-vous incontournable de la culture occitane et de ses liens avec d'autres cultures régionales (Catalogne, Italie) ou dites minoritaires et des régions méditerranéennes.

SADAK SAMI



Ethnomusicologue, enseigne à l'Université de Provence dans le cadre de la Conservation du patrimoine méditerranéen et au département d'ethnologie à l'université de Nice. L'itinérance des peuples en Méditerranée (turc, grec, juif) et leurs adaptations musicales constituent son champ de recherche. Il a été chargé d'études à la Mission des musiques et danses traditionnelles de l'Arcade et a publié *Le guide des musiques traditionnelles dans la Région Provence Alpes Côte d'Azur*. Direction artistique pour les labels Buda, Empreinte Digitale Aria-Fnac, Alpha, Solstice, Arion, Daqui. Conseiller artistique pour Aix en Musique et Musiques dans la rue - Aix en Provence. Directeur artistique du Forum des musiques du monde Babel Med Music depuis sa création en 2005. Il est également membre de l'Académie Charles Cros (section musiques du monde).

SISSOKO Ballaké



Ballaké Sissoko est né au Mali en 1967. Fils et petit-fils de joueur de kora, il s'initie à cet instrument d'origine mandingue et s'inscrit ainsi dans l'héritage familial. A 13 ans, il intègre l'Ensemble Instrumental National du Mali et perfectionne son jeu auprès des grands maîtres de la kora. A 23 ans, il quitte l'Ensemble pour accompagner les plus grandes chanteuses-griottes maliennes comme Kandia Kouyaté, Amy Koïta ou Tata Bambo Kouyaté. En 1997, il enregistre son premier album *Kora music from Mali*. En 2000, il crée son groupe Mandé Tabolo avec son épouse la chanteuse Mama Draba. Suivent des albums et des rencontres au cours desquelles il poursuit ses expérimentations musicales en travaillant avec des artistes d'horizons différents tels Andy Emler, Médéric Colignon, Guillaume Orti ou encore Vincent Segal pour son album *Chamber Music* en 2009.

SUZANNE Gilles



Enseignant et chercheur à l'université d'Aix-Marseille au Laboratoire d'Études en Sciences des Arts. Il vient de publier *A fond de cale*. Une histoire du jazz à Marseille et a coordonné un numéro de la Revue Européenne des Migrations Internationales sur l'art et les migrations transnationales. Il travaille plus généralement sur des thèmes qui croisent les arts, la ville et les mondes méditerranéens. Directeur de la licence professionnelle, conception et mise en oeuvre de projets culturels. Chercheur au Laboratoire d'Études et des Sciences des Arts (LESA d'Aix-en-Provence : Nouvelles esthétiques en Méditerranée et médiation culturelle de l'art. Thèse de doctorat : Les glaneurs de sons et le cheminement des musiques. Constitution de genres musicaux et emprise urbaine des mondes de la musique. En 2013, il participe au programme de recherche, «Pratiques transverses de patrimonialisation» (Ministère de la Culture et de la Communication).

TENAILLE Frank



Né au pays de Bobby Lapointe, journaliste spécialisé en politique internationale et dans les musiques et cultures du monde, Frank Tenaille a collaboré à un grand nombre de publications (*Libération, Nouvel Observateur, Le Monde, RFL...*), dirigé plusieurs journaux, notamment panafricains (*Afrique Elite, Continental...*), et s'est impliqué dans diverses émissions de télévision (*Droit de Réponse*) ou de radios. Il fut aussi directeur artistique de programmations artistiques (Radio-France Montpellier, Le Printemps des comédiens, Equinoxes, etc.), accompagnant de nombreux enregistrements discographiques. On lui doit des ouvrages sur la musique, les cultures du monde et le spectacle vivant dont : *Les 56 Afriques* (Maspero) ; *Le Printemps de Bourges, histoire des musiques d'aujourd'hui* (Gallimard) ; *Le Roman de Coluche* (Seghers) ; Polac, *Droit de se taire* (Laffont) ; *Chants et polyphonies corses* (Ed du Layeur) ; *Bedos, Histoire d'un rire* (Seghers). *Le Rai, entre bâtardise et reconnaissance* (Actes Sud) ; *Le Swing du caméléon, musiques africaines* (Actes Sud) ; *Le Festival Les Escales de Saint-Nazaire* (Ed du Layeur) ; *Musiques et chants Occitanie - Création et tradition en pays d'Oc* (Le Chantier). Il est aujourd'hui rédacteur en chef du mensuel culturel et citoyen pan-sudiste *César*. Membre fondateur de Zone Franche (le Réseau des musiques du monde), il est aussi responsable du jury « musiques du monde » de l'Académie Charles Cros et participe au jury de Babel Med Music.

VIGHETTI Jean-Bernard



Jean-Bernard Vighetti est président du Conseil culturel de Bretagne depuis le 26 janvier 2013. Maire de Peillac en Morbihan et vice-président de la communauté de communes du Pays de Redon, Jean-Bernard Vighetti se veut depuis plus de 40 ans un promoteur de la culture populaire et de la création bretonne. Se qualifiant d'agent de développement il a créé sur la zone test de rénovation rurale du Pays de Redon, le premier Pays d'accueil touristique de France ; la Fédération des foyers d'animation rurale des Pays de Vilaine ; le Groupement culturel breton des pays de Vilaine ; lancé en 1975 le concours de chants, contes et musique traditionnels, la Bogue d'Or... Au niveau régional, il est à l'origine de l'Association bretonne des relais et itinéraires (en 1974) pour promouvoir la randonnée ; des Petites cités de caractère de Bretagne (en 1976), l'Association régionale des Fermes auberges (en 1977). Directeur de l'Office du tourisme de Rennes (de 1980 à 2004), il a lancé et structuré le tourisme urbain d'agrément, avec la constitution de l'Union bretonne des Villes d'art (en 1984), et l'organisation à Rennes des premières assises nationales (1988) et européennes (1990), puis la création (en 1989) de la Conférence nationale du tourisme urbain dont il a été le secrétaire général jusqu'en 2004. Dans la même période, il a organisé à l'initiative de la ville de Rennes, Les Tombées de la Nuit (festival d'été consacré à la création bretonne et en région) dont il a été directeur de 1980 à 2002. Membre du Conseil économique et social de Bretagne (2004 à 2007) il a été retenu en 2007 parmi les 111 Bretons des Temps modernes par la revue *Ar Men*.

ZEKRI Camel



Guitariste, compositeur, producteur, titulaire d'un premier prix de guitare classique, d'un diplôme de musicologie, d'un diplôme d'état en musiques traditionnelles, Camel Zekri s'est forgé une réputation dans le domaine des musiques improvisées et des rencontres expérimentales. Il figure parmi les rares passeurs éclairés qui savent faire le lien entre la profondeur de musiques de traditions orales portant le témoignage de grandes civilisations passées et l'expression globalisée des musiques actuelles. Cette personnalité, il a su l'affirmer dans son travail de direction artistique auprès de musiciens comme Hasna El Becharia (Algérie), Malouma (Mauritanie), Mounira Mitchala (Tchad), Awa Sissao (Burkina Faso), Frédy Massamba (Congo), Mamar Kassey (Niger), Oudaden (Maroc), Dick & Hnatr (Nouvelle Calédonie). Camel Zekri est le petit-fils du maître gnawa, Hama Moussa de Biskra, qui lui a transmis sa première formation musicale. Il possède à son actif une expérience atypique. Dans les années 1980, il jouera avec Ralph Thamar, Dédé Saint- Prix, Claude Césaire, Joëlle Ursull et Roland Brival. Depuis les années 1990, il parcourt l'Afrique avec Dominique Chevaucher et ils ont fondé Le Festival de l'Eau. Le jazz n'est pas en reste, il joue avec Evan Parker, Barre Philips, Beñat Achiary, Jacques Di Donato, Jean-Luc Cappozzo, Daunik Lazro, Denis Colin, etc. Il a aussi pratiqué la musique expérimentale avec Atau Tanaka, Zack Settler, Ron Anderson, Fred Frith, Lê Quan Ninh, Dominique Répécaud.



ZONE FRANCHE LE RÉSEAU DES MUSIQUES DU MONDE

L'ASSOCIATION

Le réseau Zone Franche est né quand la rencontre entre des musiques de tradition orale et des sons de la mondialisation installaient de nouveaux langages et paysages sonores. Aujourd'hui, ce sont environ 200 structures qui se fédèrent autour d'enjeux professionnels et politiques. Lesquels, à travers tous les métiers de la musique, constituent l'éco-système des musiques du monde, soudé par le partage de valeurs :

- # La **valorisation des richesses de la diversité culturelle** et des patrimoines culturels immatériels
- # L'importance de la **circulation des œuvres et des artistes**
- # Les enjeux de la **coopération Nord/Sud** et la promotion des échanges internationaux équitables
- # Le **soutien** à la création artistique et à l'émergence de nouveaux talents
- # Le **respect des publics** et la défense des droits culturels
- # La valorisation d'un **entreprenariat guidé** par les valeurs de **l'économie sociale et solidaire**

Zone Franche est autant une plateforme de services et d'accompagnement de ses adhérents, qu'une plateforme politique au service de l'intérêt général.

En prenant appui sur la compréhension et l'accompagnement des démarches professionnelles de ses adhérents, l'association Zone Franche nourrit une **vision politique et prospective** de son secteur, qu'elle situe dans le contexte contemporain de la mondialisation et d'une nouvelle écologie culturelle.

LES ACTIVITÉS

Rencontres professionnelles autour de différents cycles

Les rencontres professionnelles ont la volonté de croiser des regards autour de problématiques contemporaines, liées aux musiques du monde, faisant la preuve que faire et penser vont de pair et se renforcent mutuellement. Les différents cycles de rencontres construisent le « récit » de Zone Franche et constituent autant d'espaces de rencontres et de projets.

Visibilité du secteur et du réseau

Lettres d'information électroniques, site internet, plaquettes, base de données, mémo-annuaire des adhérents.

Visibilité économique

Présence aux salons (Womex, Babel Med Music, MaMA, etc.)

Études, observation, veille

Apprécier les évolutions et les mutations du secteur.

Formation

Mobilité artistique, Comité visas artistes

La création en 2009 de ce Comité a été motivée par le besoin des professionnels de mutualiser leurs connaissances et leurs réseaux afin de débloquer des situations de refus de visas alors que les demandes sont conformes à la réglementation. L'expertise de Zone Franche garantit le sérieux des dossiers et motive l'intervention de la diplomatie culturelle. Les partenaires du Comité Visas Artistes sont : le CNV, l'UFISC, Le SNAM-CGT, le SFA, le PRODISS, l'UPFI, l'OIF, ainsi que les ministères des Affaires étrangères et de la Culture. Zone Franche a été mandatée pour le piloter.

DEVENIR MEMBRE DU RÉSEAU

Rejoindre Zone Franche implique une **solidarité professionnelle avec les autres membres et le partage de valeurs éthiques** telles qu'elles sont exposées dans la « Charte des Musiques du Monde » (cf www.zonefranche.com)

L'adhésion donne accès à différents services rendus aux adhérents : **renforcement de la visibilité économique (marchés) et professionnelle (annuaire, plateforme internet, présentation de l'actualité des adhérents lors de nombreuses rencontres)**. L'association est un espace d'échanges, de conseils et de mutualisation.

N'hésitez pas à contacter l'équipe pour toutes demandes d'informations ou dépôt de demande d'adhésion.

Zone Franche
21, rue du Borrégo - 75020 Paris - France
Tél +33 (0)1 43 15 02 50 - Fax +33 (0)1 46 36 11 62
contact@zonefranche.com
www.zonefranche.com
<https://www.facebook.com/reseau.zonefranche>

LES INSTANCES ÉLUES

EN ASSEMBLÉE GÉNÉRALE
DU 8 AVRIL 2014

BUREAU

Président

Frank TENAILLE

Vice-président

Sébastien LAGRAVE

Trésorier

Stéphane KRASNIEWSKI

Trésorier adjoint

Jérôme GABORIAU

Secrétaire Générale

Françoise DASTREVIGNE

ADMINISTRATEURS

Marc Benaïche, ou **Benjamin**

Minimum

pour Mondomix

Florence Chastanier

pour le Dock des Suds /
Babel Med, Marseille

Kamel Dafri

pour Villes des Musiques
du Monde, Seine-Saint-Denis

Françoise Dastrevigne

pour le Chantier,
Centre de création
des nouvelles musiques
traditionnelles, Correns

Frédérique Dawans

pour Fragan, Belgique

Habib Dechraoui

pour Uni'Sons, Montpellier

Olivier Delsalle

pour le Festival d'Île-de-France

Bertrand Dupont

pour Innacor, Bretagne

Ricardo Esteban

pour Petit-Bain, Paris

Jérôme Gaboriau

pour les Escales,
Saint-Nazaire

Peggy Ferreira-Reis

pour l'ensemble vocal
A Filetta

Marie-José Justamond

pour les Suds à Arles

Sébastien Lagrave

pour Africolor, Paris

Jean-Hervé Michel

pour Nueva Onda

Christian Mousset ou

Véronique Appel

pour Musiques Métisses,
Angoulême

Jean-Guillaume Selmer

pour DuNose

Corinne Serres

pour Mad Minute Music, Paris

Frank Tenaille

pour César, Paca - Languedoc

Camel Zekri

pour les Arts Improvisés

L'ÉQUIPE PERMANENTE

Fabienne Bidou

Directrice

fabiennebidou@zonefranche.com

Amandine Saumonneau

Coordinatrice

amandinesaumonneau
@zonefranche.com

Simon Boin

Administrateur

simonboin@zonefranche.com

Béatrice Akakpo

Chargée de mission pour
les États généraux des
musiques du monde