

Compte rendu des débats et conclusions

ZONE FRANCHE

Journée d'échanges dans le cadre des Etats Généraux des musiques du monde 2009-2013

« Les diversités culturelles : le regard des musiques du monde »

Cité nationale de l'histoire de l'immigration

Jeudi 6 octobre 2011

Zone Franche a fait le pari d'aborder lors de cette journée des questions réputées complexes et crispantes, des problématiques très larges qui sont néanmoins le terrain d'expérimentation quotidien des musiques du monde. En confrontant et en croisant la parole du musicien et du chanteur, à celle du poète ou du philosophe, du militant politique ou associatif et du producteur, du représentant institutionnel et du professionnel.

Avec plusieurs objectifs : éclairer les notions d'identité et de diversité culturelle en croisant les expériences et les regards des acteurs des musiques du monde ; revenir, - au risque de lasser ! -, sur des notions qui, à force d'être rebattues et banalisées, courent le risque de ne plus enrichir la complexité de notre rapport au monde global mais de raidir des positions, de se dissoudre dans une acclimatation dite nécessaire à la mondialisation et de se voir détournées opportunément ou simplifiées à dessein dans le débat politique.

D'où un détour nécessaire par l'expérience des musiques du monde, mais aussi par l'histoire (notamment celle des migrations, des colonisations et renouveau culturels), la philosophie, le vécu et le travail des artistes et des professionnels, et la trajectoire migratoire de ces musiciens du monde.

PREMIER DEBAT : Identités culturelles, diasporas, multiculturalisme. Regards croisés de penseurs et d'artistes.

Intervenants :

Ayoko Mensah – Africultures (modératrice) / Ali Benmakhlouf - philosophe / Anaïs Pourrouquet - anthropologue / Aïcha Redouane - artiste / Amazigh Kateb – artiste / Joël Nankin – artiste (Akiyo - Guadeloupe).

Si les identités culturelles apportent sens et résistance à la mondialisation, comme elles l'ont fait lors de la colonisation, elles sont aujourd'hui trop souvent assimilées aux replis dits « communautaires », voire au « fait religieux », contaminant tout un débat public porteur de confusion, d'amalgames, et d'impostures. C'est peut-être que les identités culturelles sont d'abord du ressort de l'intime –celui de l'artiste, de l'immigré ou de l'exilé - et que ce dernier les explicite le mieux, tout comme la poésie, le chant ou la musique. Comment ces concepts galvaudés et simplifiés peuvent-ils être opératoires lorsqu'il s'agit de réagir au contexte politique d'aujourd'hui ? C'était le sens de la question posée par Marc Benaïche, directeur de Mondomix, partenaire de cette journée, lorsqu'il évoquait « avoir labouré la question du multiculturalisme depuis 13 ans », mais se demandait « avec quels mots peut-on aujourd'hui aborder ces questions », au-delà du respect et de l'écoute d'autrui, et d'ouverture à l'altérité. Car au-delà de la générosité et de l'écoute mutuelle, comment défendre ces notions complexes et résister par exemple à l'inscription à l'agenda public de ce « si nauséabond débat sur l'identité nationale » ? « De quels outils, de quels mots disposons-nous, de quelle parure devons-nous nous vêtir pour aborder ces questions » et nous faire entendre ? Signe s'il en est d'un certain désarroi des professionnels des musiques du monde face au refus ou à la relégation de ces questionnements dans le débat public.

La teneur des débats de la 1^{ère} table ronde a montré l'importance de certains détours –par l'histoire, la philosophie, le vécu et l'expérience intimes notamment - pour **aborder de biais** une question complexe, dont il faudrait pour certains sauvegarder le caractère flou, garant et reflet de la complexité à l'œuvre chez chacun de nous. Car l'identité culturelle est d'abord vécue comme une « question crispante, une crispation mentale » (Ali Benmakhlouf), et ce, intérieurement avant tout.

1. Le détour par l'histoire d'une domination et d'un combat livré par la musique.

Les identités-pièges et l'identité comme combat.

Face aux replis identitaires caractéristiques de notre monde globalisé, Luc Gruson, directeur de la CNHI, qui accueille cette journée, estime que le « savoir historique est le 1^{er} combat » à mener. A l'inverse d'un « musée des cultures d'origine ou des communautés », cette Cité nationale de l'histoire de l'immigration se veut « musée des cultures communes et du vivre-ensemble » en retenant le concept d'identité comme « une trajectoire dans une culture commune », en l'occurrence la trajectoire historique des immigrés.

L'artiste militant Joel Nankin ne dit pas autre chose, lorsqu'il évoque la situation des DOM-TOM où, faute de reconnaissance (identitaire) et d'un enseignement véritable de l'histoire de

cette colonisation qu'il ressent et vit comme telle, « on est encore à tracer ses pas », à mener un combat et certainement pas à « évoquer une culture-monde à laquelle ils ne peuvent, en tant que colonie départementalisée, adhérer » immédiatement, c'est-à-dire sans la médiation de l'histoire enseignée. La médiation de la musique supplée ainsi la médiation de l'histoire, pour l'instant inaccessible, comme ce fut le cas jadis dans ces outre-mer colonisés devenus les Caraïbes.

C'est ici que Daniel Maximin intervient pour décrire l'avènement des musiques du monde dans l'histoire des outre-mer caribéens, où des plantations sont nées les grands métissages, le mythe des grandes cantatrices noires et où les musiques sont nées de l'imposition de la musique des autres par un esclavage qui était aussi musical et mental. Et ce n'est que grâce à « une dialectique du jouer et du déjouer, que l'esclave musicien s'est mué en musicien esclave », pour que finalement « de l'injure naisse un diamant ». Les Caraïbes ont en effet été le point de jonction de quatre continents, où la colonisation et l'esclavage étaient déjà une mondialisation à l'œuvre, caractérisée musicalement parlant par un vol patrimonial - « un vol des musiques pour les mettre au musée comme de beaux objets sacrés »- mais surtout un viol mental, « un viol de l'âme ». De ce joug colonial qui « a asservi jusqu'à l'âme de l'esclave musicien à qui l'on imposait de jouer la partition des maîtres » (Mozart, les quadrilles, les mazurkas...), l'esclave s'est libéré « en trahissant la pureté musicale de la partition imposée ». Ici, « les musiques du monde sont nées d'une trahison de toutes les formes de pureté musicale », pour aboutir à une hybridation libératrice, un « bricolage de rythmes hérités de l'avenir » qui a été le sens et la forme d'une libération. « Forcés à devenir les meilleurs instrumentistes d'une musique imposée », les esclaves du bassin caribéen ont transgressé, subvertit ce qui leur était imposé.

Les musiques du monde naissent ici d'une perte d'identité et d'une imposition, alors qu'en Océanie, restée à l'écart des colonisations, subsiste une certaine forme de pureté originelle des musiques. Pourtant, le respect de la diversité culturelle n'est en rien la protection rigoureuse ou muséale d'une certaine pureté, fondamentalement illusoire. De même que, pour Luc Gruson, « la Cité nationale de l'histoire de l'immigration se veut le contraire d'un musée des cultures d'origine », Daniel Maximin rappelle que les musiques du monde ou les musiques sacrées n'ont pas leur place au musée. De même qu'un instrument de musique n'a pas à être porté comme l'« étendard d'une pureté », d'un lieu ou d'une identité, « **la diversité culturelle, tout comme le sacré, n'ont pas à devenir des forteresses protégées** » de l'extérieur et de l'évolution. Et il s'agit de garder à l'esprit que « dans le respect, il y a aussi la tendance à tenir en respect ».

« S'il y a une grande perennité des danses et des rythmes africains, océaniens, amérindiens, nous n'avons pas pour autant transporté les danses sacrées, les forêts sacrées hors de leur lieu d'origine. Non ! Nous les avons retransformées ». Soulignant le piège des formes musicales pures et des instruments-étendards d'une culture, Daniel Maximin explicite comment ce « moi possesseur/colonisateur des formes des autres » reste voué à l'échec et à sa propre violence. « Et quand on n'a pas les formes, on les fabrique, et ça appartient à tout le monde », lance-t-il, expliquant ainsi la formule d'Aimé Césaire : « le monde entier nous appartient ». « On a droit à tout, non pas comme matière première, mais comme langage ou musique ». Cette reconstruction à l'œuvre dans l'hybridation et le syncrétisme créole, on la retrouve « avec les masques africains qui ont pu donner un Picasso ». **Les métissages ont mis en œuvre une « dialectique du jouer et du déjouer » et prouvent combien l'identité n'est en rien « un même par rapport à un autre, mais une invention et une construction du proche ».** Cet « homme enfermé dans un même dont il cherche la sortie – à la manière d'un corps qui sort de la langue pour exprimer la poésie - », a été esclave dans les plantations : sa libération et son combat coïncident avec celui de tout créateur aux prises non pas avec son moi, mais avec son même dont il a à s'affranchir.

A l'opposé, il y a bel et bien « une musique du monde » qui s'impose sur le marché et dans les supermarchés, faite d'exotismes et « d'un retour au même ». « Cette musique du monde est celle de la mondialisation, comme il existe une langue de la mondialisation », la musique devenant « un outil au service de l'unification capitaliste, nouvel outil d'oppression qui impose un même enfermé sur soi », où l'autre ne peut se concevoir que comme également enfermé sur soi-même. « On sait tous trouver aujourd'hui dans le monde ce qui nous fera rêver et, comme médiateurs, nous sommes tous complices de cette chose-là ». Car les métissages ne sont pas par définition « un gage d'ouverture ni un déni de l'angoisse de l'instrumentiste -parfois ça ne donne rien !- ; de nouvelles puretés se reconstituent », quand on passe outre « l'obligation de s'interroger sur son même pour considérer l'autre comme son proche ». L'identité est donc une reconstruction, une co-construction, dans « cette invention du proche », à l'opposé des puretés musicales et de formes. (Chapeau ou en marge)« **Les musiques du monde sont une trahison permanente de toutes les puretés musicales imposées depuis Mozart, de la partition des maîtres, des écritures imposées jusque dans les conservatoires ».**

En opposition au tube informe de la musique de la mondialisation, ou en transgressant les puretés imposées par un colonisateur, l'identité du créateur chanteur ou instrumentiste est tour

à tour un combat, une résistance, une assimilation de la diversité (des langues, des formes) tout autant qu'une transgression. **L'identité est donc aussi un piège qu'il s'agit de déjouer, en jouant, déjouant et rejouant des formes musicales.** L'apprentissage de la diversité culturelle est une sortie de soi-même, un brassage de formes, « un exigeant travail d'écoute » selon Aïcha Redouane, au sens corporel quand elle a choisi de se nourrir du répertoire de la Nahda (« renouveau » correspondant à la fin du XIX^{ème} siècle) et des maîtres de l'art du maqam arabe : sept ans d'apprentissage, à écouter sans jouer. Elle décrit ce travail d'écoute quand elle dit « se laisser traverser verticalement par ces œuvres », avec une mise à disposition de soi-même qui confine à l'expérience et à l'exercice spirituels, pour que sorte du corps une expression musicale, un chant ou une danse.

C'est aussi « une réécriture de l'histoire imposée » (Amazigh Kateb), ou des « redécouvertes à l'opposé du folklore » qui se jouent dans les musiques du monde lorsqu'elles pallient les vides de l'enseignement. Comme avec toute cette tradition des grands maîtres et cheikhs arabes venus de divers pays du Proche-Orient, qu'Aïcha Redouane a décidé de faire revivre alors qu'elle n'est plus enseignée dans le monde arabe depuis longtemps, « afin de remettre en mémoire quelque chose de constructeur et de circulant. Ce patrimoine oublié est porteur de grandes interrogations dans le monde arabe : comment peut bien advenir cette musique, à base d'improvisation dans les modalités, entre la musique classique arabe et le jazz ? ».

La transmission, le passage d'une civilisation de l'écrit à l'oral, les musiques improvisées : l'expérience de Didier Lockwood.

Le jazz. « Incernable et inenfermable » dans une boîte, le jazz est sans doute fondateur de ces métissages entre les musiques. Il est la preuve de cette faculté de s'imprégner des cultures du monde, de les transformer et de les prolonger, de leur donner une nouvelle vie. C'est ce qui fait sa beauté, et il existe autant de musiques de jazz qu'il existe de musiciens de jazz ». Car « beaucoup des musiques du monde sont ouvertes sur l'improvisation, comme a pu l'être jadis la musique baroque », « son rapport aux musiques du monde lui procure une liberté et une palette infinies ». S'il sait si bien « jouer au trublion » parmi toutes ces traditions, c'est au prix d'une initiation à la langue de l'autre et grâce à toute une accumulation de rencontres et d'expériences, avec l'indianité et l'africanité notamment, qui « consolide un langage musical, à la fois spécifique à une culture et universel ». D. Lockwood parle alors « de sa difficulté extrême à sortir de la tradition occidentale de l'écrit, comme tout musicien de formation classique ». Il « a mis par exemple une demi-heure à trouver où était le premier temps », lors

de sa première rencontre avec Youssou N'Dour. Mais cette initiation aux langues et aux tonalités étrangères est capitale, « sinon on perd la moitié du sens ».

Le jazz, par la pratique de l'improvisation, sa trajectoire (à partir du negro-spiritual américain, du gospel et du blues) et les combats que ses interprètes ont mené, se trouve ainsi singulièrement protégé contre « cet outil unificateur que peut devenir une certaine world music trop proche du folklore », comme le rappelle Amazigh Kateb, ou contre « les métissages ratés, ceux qui ne sont pas nés d'un désir de rapprochement ». Il souligne ici le combat à livrer contre « cette world music conglomérat de musiques exotiques, produit de l'effacement historique » qui renvoie à une approche culturaliste ou essentialiste. Combat qu'il s'agit de livrer contre ce dévoiement du « multiculturalisme, qui peut servir à tuer ce qui relève du combat dans l'identité ». De même, la musique gnawa est d'abord « un chant de liberté ». Si elle a été « légitimée par la mosquée, comme le negro-spiritual avec l'église, elle n'est pas seulement une musique spirituelle » car elle s'est historicisée et, comme les autres musiques, est avant tout une reconstruction au contact de créateurs multiples et « subversion d'une culture dans ses bords et ses contours » (D. Maximin).

Les violons du monde. Le projet de film que Didier Lockwood développe avec Tony Gatliff, en cours de financement, sur « les violons du monde », est né de sa rencontre avec Yehudi Menuhin et de leur désir d'explorer « la diversité culturelle de cet instrument », c'est-à-dire les « différents styles et manières d'improviser, ainsi que les différentes écoles de violons où, des favelas de Bahia à la très stricte école japonaise Suzuki, les manières de transmettre sont très différentes ». « Le violon a été fait pour imiter la voix et chaque tradition du violon essaie d'imiter la voix de sa culture spécifique ». « Le violon indien est la voix indienne : la recherche du timbre de l'instrument va essayer de se rapprocher le plus possible du timbre de la voix indienne ». De l'Inde à la Mongolie, en passant par le Japon, l'Irlande et Roby Lakatos, ce film se propose d'aller vers les traditions vocales spécifiques, de partir à la recherche des tonalités, des modes, mais aussi des timbres de voix et d'instruments. Car « la voix est aussi une transpiration de la sociologie », par laquelle « modes de vie et comportements innervent la musique ». Car une voix est unique, elle représente une production historique, une culture, une langue qui traduit une certaine représentation du monde.

L'enseignement musical. C'est pourquoi, dans le rapport qu'il a remis en 2010 au Ministre de la Culture sur la « démocratisation des enseignements artistiques » et celui de la musique en particulier, Didier Lockwood a tant insisté sur la nécessité pour l'Education nationale, au-

delà des seuls conservatoires, de « se recentrer sur l'oralité et s'ouvrir sur l'apport des cultures du monde aux techniques musicales ». Et ce, dans le but de « réhabiliter les musiques populaires dans toute leur science. Les gammes symétriques, pentatoniques n'existent pas dans les cursus des conservatoires, les modes orientaux y sont singulièrement absents : c'est souvent seul l'élève chinois immigré qui est alors en mesure de lever le doigt pour en parler. Cet « apprentissage de la musique dans sa globalité et sa diversité culturelle » permettrait de retrouver une circulation et une porosité « entre musiques traditionnelles, musiques savante et populaire », un « point de départ pour une réelle mondialisation grâce à un enseignement de la musique dans sa globalité et sa diversité culturelle ».

Cette jonction entre musiques traditionnelles, savante et populaire, on la voit également à l'œuvre dans les territoires –objet de la seconde table ronde de la journée- et elle a été pensée et pratiquée dans des courants comme par exemple celui qui, après-guerre, donne naissance à l'Institut d'Etudes occitanes (cas développé par Manu Théron plus loin, page XX).

2. L'identité comme assignation à une culture et « assignation civilisationnelle » (Amartya Sen). L'identité vécue comme un fardeau, un poids.

Anaïs POURROUQUET rappelle que l'identité est une « idée performative, c'est-à-dire qu'elle contribue à créer la réalité qu'elle entend désigner. Les mots en effet ne sont pas neutres, ils ont une efficacité sociale. Le terme d'identité culturelle renvoie à une unicité territoriale et contribue à créer une assignation identitaire » et culturelle. C'est cette identité racine qui renvoie à un territoire donné ou à une culture dite spécifique. Résultat : le terme d'identité culturelle tend à nier « la capacité du musicien à définir lui-même son identité en fonction de ses interlocuteurs » et de ces rencontres musicales ; « le musicien doit renvoyer l'image de sa propre culture, alors que les musiques du monde ne sont justement pas les produits de cultures spécifiques, mais plutôt productrices de culture » .

C'est ce qui fait dire à Joel NANKIN qu'il faudrait parler beaucoup moins des cultures et de leurs différences, et plus d'histoire ou d'histoire culturelle, et à Amazigh KATEB que « c'est une fois arrivé en France, qu'on m'a renvoyé à mon "algérianité", à ma différence, en-deçà (et en dépit de) de notre histoire commune ». Pourtant, c'est « une nouvelle algérianité » qu'Amazigh Kateb « s'est découvert au cours de son parcours en France ». Il a souvent ressenti « qu'on faisait appel à lui, non pas simplement en tant qu'artiste, mais en tant qu'artiste algérien ». Il se sent comme « porter en lui deux couleurs : celle de l'origine et celle de l'ennemi ». On ressent alors l'absolue nécessité, comme artiste, mais comme être humain avant tout, d'adopter cette dialectique du jouer et du déjouer, à l'image du philosophe pour

qui « il est très important de sauver sa peau sans mentir » dans son rapport au pouvoir et au politique (A. Benmakhlouf).

A. Kateb s'insurge contre les glissements sémantiques qui ont cours aujourd'hui et pense qu'il « faut se méfier du schéma de l'artiste modèle immigré intégré, car il sous-tend cette idée, si présente à l'extrême droite, que cet artiste étranger a réussi parce qu'il est fondamentalement différent de l'étranger immigré qui ne réussit pas ».

De même, le philosophe Ali Benmakhlouf dénonce certaines impostures actuelles. « Qu'y a-t-il de commun entre une citadine d'Istanbul et une bédouine d'Arabie Saoudite ? Rien ! Et bien pourtant, le sens commun va dire qu'elles sont musulmanes ! Ce chapeau qu'on met sur des réalités si différentes est une imposture ». Ce pouvoir d'assignation qu'a l'identité, très efficace socialement, « passe par le piège de l'« attribution. Il n'y a d'identité qu'attribuée – Vous qui êtes Marocain ! Vous qui êtes Algérien ! etc – et cette attribution est ce que l'autre nous renvoie comme image. C'est toujours un « il » qui parle de moi ; pour prendre conscience que je parle français, il faut que je sois face à une autre langue... »

Pour déjouer ce piège de l'attribution et de l'assignation, il faudrait veiller à ne pas trop définir sa propre identité (même si tant d'autres la définissent pour vous-même !) pour souligner à l'inverse sa part d'indéfini, sa dimension composite et son caractère flottant : « se concevoir comme être flottant, amphibie ». Car à trop définir les identités, on les fixe et on les instrumentalise. Ceci étant la dimension piège de l'identité est réaffirmée car « en flottant, on court le risque de se noyer », rappelle Amazigh Kateb.

Cela peut paraître contradictoire avec l'idée que c'est en s'enracinant que l'on s'ouvre à la diversité du monde : « agis dans ton lieu, le Monde s'y tient », pour reprendre les mots d'Edouard Glissant. Sauf qu'il est justement ici question de (re)connaissance de ses racines, de ses différences et de « pense(r) avec le Monde, (pour qu')il ressort(e) de ton lieu ». « Mieux on définit l'écart, les différences, plus on a de chances de s'accorder », nous rappelle Ayoko Mensah citant Glissant. Saïd ASSADI rappelle à juste titre que « les artistes enracinés dans une culture sont plus ouverts pour entreprendre un travail de création transculturel » et dialoguer avec d'autres cultures.

L'identité instrumentalisée. Le cas de la musique dite « malienne » : une illustration de l'appropriation de l'identité par le politique, d'où ressort l'efficacité sociale et politique des identités figées.

Anaïs Pourrouquet a mené ses recherches à l'EHESS sur l'avènement de la musique dite « malienne » depuis l'indépendance du pays jusqu'à nos jours. L'identité culturelle malienne

est prise à bras le corps par Modibo Keïta, le premier président du Mali indépendant. Le socialisme se traduit par une politique culturelle nationale et volontariste qui entend « réinstaurer une musique authentiquement malienne, non altérée par le colonialisme. M. Keïta réunit alors au sein d'un ensemble instrumental national tous les musiciens qui avaient joué pendant l'époque coloniale, pour leur demander une nouvelle authenticité, un abandon du plagiat. A cet orchestre national, correspond un public national et un marché étatique : tout relève de l'Etat qui est à la fois producteur, manager, tourneur, journaliste, etc. En "retraditionalisant" les musiciens modernes avec la musique traditionnelle d'avant la colonisation, M. Keïta a mené une certaine purification culturelle, à visée essentialiste, qui ignore l'historicité des cultures et le jeu de réappropriations qui s'est instauré au contact de la réalité coloniale. Les griots guitaristes sont ainsi exclus de l'orchestre national. Après le coup d'état de 1968, naissent des groupes privés, les griottes popstars qui, affranchies du nationalisme, intègrent guitares électriques et boîtes à orchestre. Après 1991, date de la fin du monopole étatique sur les radios, on s'aperçoit du fossé abyssal qu'il y a entre le succès de ces musiques à l'export, en Occident, et l'absence de tout public et de tout marché pour faire vivre cette musique au Mali, la musique malienne y étant très peu écoutée, à part Salif Keïta et Oumou Sangaré ». Deux enseignements à cela : l'approche essentialiste de la musique dite « authentiquement malienne » a servi aux musiciens à se promouvoir à l'export, quand elle a parallèlement détruit toute condition pour que leur musique vive et se diffuse au Mali. Outre les dégâts causés par cette appropriation de l'identité culturelle par le politique, on voit que le marché d'exportation à l'inverse s'en accommode plus que bien et sait en tirer profit... Mais c'est Joel Nankin qui dresse le tableau le plus pessimiste à propos de ces appropriations de l'identité par le politique, en évoquant alors le danger d'« une société politique d'après la démocratie, où il n'est plus de culture que politique ».

L'appropriation des identités culturelles par le marché.

Le marché fait son miel des identités culturelles fixées, authentiques qui confinent à la folklorisation du monde. A la marchandisation du monde et à sa soif d'authenticité correspond un marché qui agglomère des identités comme des monades autarciques. Cette parcellisation de la diversité culturelle, en identités fixes, sert apparemment très bien les objectifs de segmentation du marché.

Et Amazigh Kateb de dire, à propos des métissages instrumentaux (modernes et traditionnels) que « le marché et le commerce pervertissent bien plus la kora, que la guitare électrique ne pervertit la kora ». Les musiques du monde sont pour lui « des musiques de combat qui sont

des réécritures de l'histoire. A l'inverse du folklore, elles sont là pour dire une réalité politique, sociale, historique et artistique ». Face à la multiplication de l'offre –« on dévalise les cultures du monde pour les mettre sur un marché », il émet le souhait que ces musiques du monde « puissent être produites là où elles ont été créées ». Car « cette culture planétaire qui se dit universelle, celle du commerce, à base de superproductions et d'Hollywood, a échoué : elle ne compte en son sein que les mêmes standards et produits américains ». « Les musiques du monde réagissent à l'échec de cette culture internationale mercantile ».

3. Conclusions

« Pourquoi sommes-nous si tributaires dans ces débats d'une « identité-racine, reliée à un territoire géographique ou une origine ? », se demande Ayoko Mensah. « Et comment passer de cette identité-racine à une identité-fruit ? ». Les musiques du monde sont constitutives de cette identité en mouvement, d'une « identité en rhizome » pour reprendre le terme de Jean-Michel Le Boulanger.

Les musiques du monde « ont véritablement un rôle à jouer dans l'approche critique de la diversité culturelle » (A. Mensah).

Tour à tour combat et histoire de ce combat, piège de l'attribution et de l'assignation à une culture, et support d'appropriations multiples, l'identité culturelle est subversive par rapport à une culture, qu'elle vient « subvertir dans ses formes, ses contours et ses bords » (D. Maximin). Enfin, idée performative, l'idée d'identité crée toujours quelque chose de plus que la réalité qu'elle désigne.

- « Trop crispante, la question de l'identité culturelle donne des crampes mentales. Elle doit être abordée de biais » pour A. Benmakhlouf : la poésie ou la fable philosophique aide à cela, mais aussi l'histoire des peuples et l'histoire des cultures.
- L'identité est à déconstruire pour être explicitée : « il y a une stratification de cultures en nous, se connaître est donc fondamental » pour Saïd Assadi. « Si l'identité est quelque chose de flottant, elle peut se fixer dans des circonstances particulières ». Cet « ADN culturel » est donc fait de strates, est mouvant, et se choisit des points d'ancrage au grès des rencontres. « Mais cet ADN est différent de celui qui a le même parcours que lui (l'exil politique en France à partir de l'Iran) mais qui n'a pas fait les mêmes rencontres ».
- « L'identité est d'abord ce que l'on n'est pas », pour A. Kateb qui « n'éprouve pas, en tant que citoyen du monde, de problème particulier avec l'identité, mais plutôt avec la carte d'identité ! ». « L'identité est souvent non formulée, non explicite ». Et si on

cherche à la définir, « on la politise, et l'on retourne aux valeurs et aux symptômes de régression », selon A. Benmakhlouf. « Ce qu'il y a d'indestructible, c'est le nom propre, c'est ce qui résiste à la traduction de toute parole, et ce que les prisonniers, réduits à un numéro, commencent à perdre ».

D'où la recommandation de « ne pas désigner les artistes par leur origine, mais par leur nom propre, et de substituer au mot origine le terme de provenance » (A. Mensah). C'est également ce qui est recommandé lorsqu'on recherche une meilleure représentation de la diversité (culturelle) dans les media aujourd'hui.

- Les sciences sociales parlent souvent d' « identité transactionnelle » et de « stratégies identitaires ». On pourrait dire que lorsqu'il s'agit de micro-stratégies, elles n'affectent pas l'humain qui est en nous car c'est nous qui en sommes les acteurs par rapport à notre environnement, et que se met en œuvre notre écoute et notre disponibilité, à l'opposé des macro-stratégies à l'œuvre avec les appropriations de l'identité par le politique, le nationalisme, ou la logique technico-commerciale.
- L'identité peut désigner des réalités multiples selon qu'elle décrit un individu ou un groupe, selon qu'elle décrit les ressorts de l'intime ou qu'elle définit un groupe par rapport à un autre.
- Tous les intervenants s'accordent sur le caractère nécessairement flou, flottant, de l'identité culturelle ; cette part d'indéfini est une part d'intimité et de disponibilité, à l'œuvre dans le travail de l'écoute artistique, et « l'invention du proche » (D. Maximin).
- Joel Nankin, mal à l'aise dans cette « culture-monde, à laquelle il ne se sent pas appartenir » préférerait au terme de « musiques du monde » celui de « musiques des peuples » pour souligner l'importance capitale de l'histoire et des combats menés et l'égalité de dignité de ces musiciens et de leurs expressions artistiques.
- Dans l'identité composite, se joue une dialectique du jouer et du déjouer ainsi qu'un jeu complexe de réappropriations et d'impositions : l'assimilation de la langue de l'ennemi en est une illustration, avec cette langue française que Kateb Yacine tenait comme « un butin de guerre ».
- Dans l'identité s'exerce un pouvoir et un privilège, celui de nommer et d'assigner à une culture. « Le corps, dans son immédiateté artistique, se donne à découvert pour déjouer cet entrelacs de plusieurs dominations (politique, culturelle, sociale ou mentale) mais ce corps livré est le plus difficile à protéger » (A. Benmakhlouf).

DEUXIEME DEBAT : La structuration du territoire comme vecteur de créativité.

Intervenants :

Marie-José Sallaber - directrice adjointe de l'IRMA (modératrice) / Jean-Michel Le Boulanger - vice-président de la Région Bretagne, chargé de la culture / Manu Théron - chanteur (Lo Còr de la Plana) / Alain Courbis - directeur du Pôle Régional des Musiques Actuelles de La Réunion / Denis Péan - musicien / Michel Joubert - ADAMI.

« Comment organiser le territoire pour créer de meilleures possibilités de création et procurer de meilleures conditions économiques à la création ? », telle est la question que pose aux intervenants Marie-José Sallaber. « Et comment assurer un avenir durable à l'organisation des territoires d'accueil de la créativité ? ».

Le mouvement occitan : l'expérience de Manu Théron dans le quartier de La plaine à Marseille avec la compagnie musicale Lo Cor de la plana.

Il dit d'emblée que « la notion même de « territoire de créativité », comme toute dénomination, a une efficacité et sa propre logique », et qu'elle doit être décortiquée. Surtout « par rapport à la construction historique – névrotique- de la France et de ce qu'on appelle « culture ». L'idée d'occitanie, en lignée directe avec la poésie des troubadours remise au goût du jour par les romanistes allemands, américains et même japonais, ne s'est pas construite à partir d'une réalité géographique ou socio-historique, mais à partir d'une volonté de redéfinir le concept de culture ». Autour du poète Tristan Tzara, du romaniste Félix-Marcel Castan et du gestionnaire Ismaël Girard, est né le mouvement occitan avec l'Institut d'Etudes occitanes. « Elle est le produit de trois combats : le premier, contre le folklore, la notion de « petite culture » (l'occitan était la langue qu'il fallait parler aux bêtes et non aux hommes) et la vision pétainiste de cultures micro-nationalistes » ; le second, pour une conception politique de la culture qui tienne compte du sensible en réconciliant les musiques populaires et savantes, prélude à nouvelle citoyenneté culturelle ; le troisième, contre le centralisme culturel, F.-M. Castan publiant un manifeste de la décentralisation culturelle, bien avant que les grandes lois de décentralisation ne commencent à la mettre en place ». Plus que de diversité, il est surtout question de « diversification des points de vue, de s'adresser aux autres en partant de son point de vue, c'est-à-dire en partant de quelque part ». En collectant les pratiques culturelles traditionnelles du quartier, et en développant la pratique amateur, Manu Théron « a redécouvert la nature culturelle de son quartier avec ce qui se partage dans les cafés ou en s'apercevant que le vieux patois marseillais était aussi pratiqué par les immigrés algériens ». Ils « ont non pas questionné un territoire, mais l'ont inventé (...) en réinterpellant

les gens du quartier sur le motif de la tradition et en instituant une pédagogie de biais pour faire apprendre l'occitan par la pratique du chant. A l'époque, la compagnie musicale était un dispositif quasi expérimental visant à s'inspirer de la compagnie théâtrale pour soutenir les musiciens. Mais ils ont dû convaincre la DRAC, réticente alors au collectage et aux pratiques amateurs. En cela, la compagnie musicale était un très bon moyen d'interpeller l'institution sur l'inefficacité de sa conception de la culture ». Leur travail a permis la redécouverte d'un patrimoine de pratiques musicales, ainsi que celle d'un patrimoine politique, notamment avec l'histoire de la Commune à Marseille. Le groupe a travaillé avec d'autres formations de Marseille comme Massilia Sound System mais a su étendre son travail de création au-delà du quartier et du territoire français, à Naples ou aux Etats-Unis.

L'exemple de la Région Bretagne.

Son Vice-Président chargé de la culture, Jean-Michel Le Boulanger tient à « rappeler, avant de se pencher sur la nature des dispositifs d'aide à la création, le triple combat qui sous-tend ces dispositifs. Résistance nécessaire face au désenchantement du monde, à cette immédiateté et cette contraction du temps qui nous enlèvent les armes du discernement. Combat contre le divertissement généralisé, ce divertissement à l'état gazeux pour paraphraser Yves Michaud, patin sympathique, mais qui a des armes que nous n'avons pas ! Résistance enfin au consumérisme et à la marchandisation du monde, à l'intégration dans la sphère marchande de tant d'espaces publics. En amont et au fondement de toute politique culturelle publique, il y a cette triple exigence.

La problématique de l'identité et du sentiment d'appartenance relève d'une dialectique entre enracinement et ouverture. Mais le plus important dans cette tension, c'est le « et » car l'ouverture peut nous amener vers une sous-culture du divertissement général, et l'enracinement vers une névrose et une autarcie. Cette identité composite avec des racines en rhizome, tend à la déterritorialisation ; mais nous avons besoin de savoir d'où l'on vient. Un équilibre précaire est donc à trouver pour affirmer des identités composites et être à la fois breton, citoyen français et de quelque part. La diversité culturelle, comme égale dignité de toutes les formes de culture, est donc une richesse et un combat, car derrière se profile la question centrale de la démocratie. La diversité culturelle est aussi un combat contre cette dichotomie, longtemps entretenue, entre les cultures d'en haut, soutenues par l'argent public et les cultures d'en bas, laissées au tissu associatif et aux bénévoles. Avec à la clé cette notion d'« universel » que les cultures savantes se sont arrogée pendant longtemps. Aujourd'hui, la région Bretagne montre de façon simple et apaisée que les cultures populaires nous disent une

manière bretonne d'être au monde, et que la notion d'universel s'est déplacée dans une relation de dialogue entre ces deux cultures. Plus nous allons vers les écrans du monde, plus il nous est nécessaire de vulgariser la matière de Bretagne.

Quand on défend la diversité culturelle, on ne peut bâtir des politiques publiques sur la verticalité et la hiérarchie du pouvoir. On tâtonne, on avance autour de ce mot barbare qu'est la « co-construction » des politiques publiques, afin que ces dernières soient l'objet d'une juste appropriation par les acteurs culturels. Et à partir du moment où l'élu affirme son refus de l'omniscience et que l'artiste rentre dans un dialogue de mobilisation de l'argent public avec l'élu, on peut faire avancer ces dispositifs.

Exemples de dispositifs territoriaux innovants pour la structuration des acteurs de l'économie culturelle.

Les PRIDES - Pôles Régionaux d'Innovation et de Développement Economique Solidaire. Marie-José Justamond choisit de développer, au-delà des nombreux dispositifs existant en région PACA, le cas des PRIDES, Il en existe une trentaine dans la région. Il s'agit de regroupements d'entreprises d'un même secteur basé sur la mutualisation, et la prise en compte des dimensions d'innovation et de développement solidaire. « Ces regroupements offrent une meilleure structuration des acteurs de la culture et de l'économie et financent des initiatives dès lors qu'elles sont collectives ». Celui auquel elle participe à Arles, « industries culturelles et patrimoine », compte en son sein la CCI du pays d'Arles et, selon les projets, peut recevoir des financements d'Etat (Aménagement du Territoire) et européens. « C'est une vraie chance pour les acteurs culturels de pouvoir s'immerger dans des méthodes et des outils qui relèvent de l'économie, comme par exemple les principes de GPEC (Gestion prévisionnelle des emplois et compétences) qui permet des formations gratuites, des voyages, des financements pour mener des études sur les publics ou développer des logiciels pour les festivals afin qu'ils affinent leur approche des publics afin de mieux communiquer et diffuser ».

Alain Courbis développe le cas des CAE, Coopératives d'Activités et d'Emploi, à La Réunion, qui relèvent de « l'économie solidaire, accompagnent les projets culturels et revivifient des SARL en difficulté. Ainsi d'Energies Alternatives Réunion qui a ouvert un département « art et culture » avec des gens compétents pour l'animer, grâce auquel 20 porteurs de projets culturels, en majorité musicaux, bénéficient d'une mutualisation de locaux, de services administratifs et comptables – très important pour ces micro-entreprises- et d'accompagnement dans le montage de dossiers de résidences ou de projets de long terme.

Cette CAE se rémunère à hauteur de 10% de ce qui est facturé par toutes les activités réunies en son sein ».

Le cas de l'Île de La Réunion avec l'expérience d'Alain Courbis, directeur du Pôle Régional des Musiques actuelles (La Réunion). « Véritable laboratoire humain par la mosaïque (apaisée) de peuples, de cultures et de religions qui s'y côtoient, La Réunion est un exemple sur ce plan pour la France. Néanmoins, avec 35% de la population active au chômage et 45% de la population ayant moins de 25 ans, les défis sont nombreux. Les musiques y sont très vivaces, l'île étant en quête identitaire perpétuelle et à la recherche d'expressions ».

« Durant les années 90, le département lance des « Contrats emploi solidarité musique », partant du constat qu'un très grand nombre de jeunes s'intéressent à la musique. Grâce à ce dispositif, 400 jeunes ont été formés en 2 ou 3 ans, beaucoup de musiciens chevronnés sont devenus eux-mêmes formateurs (ayant par ailleurs bénéficié d'un apport extérieur en formation à l'époque), les mairies ont mis à disposition des locaux et acquis du matériel, et des dizaines de groupes sont nés de cette expérience, ainsi qu'un courant musical : le malogae, contraction et mélange de maloya et de reggae ».

Le maloya, « musique rituelle et de famille issue des racines africaines de La Réunion devenue musique de spectacle ensuite, est resté clandestin jusqu'en 1981. Réapproprié par le Parti Communiste réunionnais dans les années 70 qui revendiquait l'indépendance, le maloya n'était pas à proprement parler interdit », mais dans les faits tout concourait à sa mise en coupe réglée « du fait du retour de bâton de la droite locale ». Reconnu au Patrimoine mondial par l'Unesco en 2009, « le maloya a été très soutenu dans les années 90, les collectivités territoriales culpabilisant et rattrapant leur retard, au point que cela devenait frustrant pour les autres artistes de jazz, de rock ou de variété. L'ouverture, Internet et la mondialisation ont cependant permis de dépasser ces querelles de chapelle, preuve que cette mondialisation peut être très bénéfique dans un contexte insulaire ».

Créé en 1997, le Pôle Régional des musiques actuelles a plusieurs missions : patrimoniale, de formation, d'information, d'exportation et d'observation du contexte local (y compris l'environnement étranger proche). « Alors que tout relevait du pur associatif, le paysage musical se professionnalise. Depuis 10 ans, des micro-entreprises se créent, les acteurs ont su s'emparer du statut de l'auto-entreprise, des associations de 1 à 3 salariés développent des petits catalogues d'artistes et accompagnent ces derniers dans leur passage à la scène ». « Aujourd'hui, le PRMA étudie les possibilités de soutenir plus avant le très vivace réseau local de diffusion car beaucoup veulent s'exporter en France (à 10000 km et avec un prix de

billet d'avion à 1000 euros par tête) alors qu'ils ne totalisent même pas 10 concerts par an à La Réunion. On a recensé plus de 70 cafés ou restaurants diffusant de la musique live, dont 50 sur une base hebdomadaire. D'où un effort envisagé pour aider ces lieux à payer les charges sociales, par rapport au régime de l'intermittence. Ce recentrage sur le tissu local est envisagé » car le secteur musical à la Réunion produit jusqu'à 350 albums par an et compte une centaine de musiciens qui naviguent tant bien que mal entre le régime de l'intermittence, le RMI, le chômage ou le cumul de plusieurs petits boulots.

Interrogations profondes et inquiétude grandissante.

Le public de cette 2^{ème} table-ronde a manifesté son désarroi face à la future réforme des collectivités territoriales d'une part, à la précarisation sociale des artistes dans les territoires d'autre part.

A Manu Théron qui s'alarme de la « recentralisation en cours », J. M. Le Boulanger répond qu'il ne faut pas désespérer, car un changement d'orientation en 2012 pourrait conduire à un abandon de cette réforme prévue pour 2014. Il rappelle aussi que « les différentes réformes fiscales et la suppression de la taxe professionnelle ont déjà considérablement réduit les marges de manœuvre des régions. Aujourd'hui, les régions n'ont plus qu'une seule marge de manœuvre : c'est la carte grise, soit 9% de leur budget ! 91% de leur budget dépend donc des dotations de l'Etat ». Un responsable associatif (Zebroek, Seine St-Denis) souligne qu'« entre l'Europe et les territoires, il n'y a plus rien » comme capacité d'intervention en matière culturelle.

La précarité que connaissent les artistes et jeunes musiciens, notamment outre-mer, est soulignée. Un Réunionnais dans la salle parle de ces artistes qui connaissent de très graves problèmes sociaux, « les plus malins ayant 6 ou 7 casquettes différentes pour s'en sortir. (...) Ces musiciens chômeurs, on les appelle les SIM, les Sans Identité Musicale ! Ils n'ont plus d'identité ». Cette formule prouve combien l'identité, surtout dans ce contexte, est une forme élémentaire de dignité. Et qu'exclusion sociale rime encore avec revendication identitaire.

Joel Nankin prophétisera d'ailleurs, face à ces enjeux sociaux, et fidèle à son militantisme, qu'« en Guadeloupe, gérée comme une colonie, où les musiciens sont maçons, se réveille une conscience, celle d'appartenir à une histoire ». Et non à un territoire, pourrait-on ajouter !

TROISIEME DEBAT : Quels outils de régulation pour la promotion de la diversité ?

Intervenants :

Romain Pomedio - maître de conférences Université de Paris VIII, directeur de CINAPS TV

(modérateur) / Hervé Bordier – directeur du festival Rio Loco et du Pôle des Musiques Actuelles de Toulouse / Sylviane Tarsot-Gillery - directrice de l'Institut Français / Jean-Michel Lucas - maître de conférences Université de Rennes 2, spécialiste des politiques culturelles / José Da Silva - directeur de Lusafrika / Arian Hassani - UNESCO.

De quels outils de régulation le secteur des musiques du monde dispose pour promouvoir la diversité culturelle à un niveau qui dépasse les déclarations de principe ?

Les Conventions adoptées par l'Unesco en 2003 et 2005, leur contexte, leur application.

Arian Hassani, qui suit à l'Unesco l'application de la Convention adoptée en 2005 sur la promotion des expressions culturelles, recontextualise la naissance de la Déclaration sur la diversité culturelle adoptée en 2001 et des deux Conventions qui suivront. Ou comment la société civile et les acteurs culturels sont devenus partie prenante du processus à partir de 2005. Arian Hassani rappelle que « le concept d'identité est apparu à l'Unesco pendant la guerre froide, alors que depuis les années 40, c'est le pluralisme qu'on avait retenu dans un contexte international, et non intra-national. Les débats sur la diversité sont ensuite liés aux questions de développement pendant les années 80, jusqu'en 2001 où la diversité culturelle est déclarée « source de créativité et d'innovation » par les Etats membres. Si la Déclaration de 2001 n'est en rien un outil juridique contraignant, les conventions de 2003 et 2005 offrent des outils de régulation. La Convention de 2005 concerne la création contemporaine et prend en compte l'ensemble de la chaîne culturelle, de la création à la diffusion. Pour la 1^{ère} fois à l'Unesco, le rôle de la société civile est reconnu par une convention dans une mise en œuvre articulée avec le niveau gouvernemental ». Reste à mettre en pratique cette collaboration et ce droit d'interpellation de la société civile vis-à-vis des gouvernements. La Convention de 2005 ne peut être mise en œuvre que si les acteurs culturels s'en emparent. D'où l'importance des outils mis en place par l'Unesco, « dont 20% sont ciblés en direction des artistes et entrepreneurs culturels sur le terrain (guide du business plan par exemple). L'Alliance globale pour la diversité culturelle est un outil qui rassemble études de cas et informations pour conduire des partenariats internationaux sur le terrain ». Pour mesurer l'impact économique, social et politique des politiques culturelles (impact jugé capital pour drainer l'investissement en direction de la culture), « les statistiques rassemblées ne sont pas homogènes et comparables de pays à pays : il a donc été décidé de quitter l'approche comparatiste pour se recentrer sur les conditions d'émergence des politiques culturelles à l'intérieur des différents Etats-membres »

Jean-Michel Lucas, qui dirige ses efforts vers une révision des politiques culturelles « à l'aune du référentiel Unesco des droits culturels des personnes », fait remarquer que l'Unesco reste un « lieu subtil de négociation inter-étatique ». Le changement de sémantique opéré en 2005 (« diversité des expressions culturelles ») institue effectivement des droits culturels pour les personnes, un droit d'interpellation qu'il s'agit d'utiliser désormais, et consacre la possibilité pour la société civile de participer à l'élaboration de règles communes au sein de ce lieu de négociation entre Etats. « Mais que peuvent faire les Etats face aux règles de l'OMC selon lesquelles l'artiste est d'abord un marchand » de biens culturels ? « Les règles de l'OMC s'appliquant en dernier ressort, la Convention de 2005 risque de se limiter à déterminer ce que l'on a à vendre dans notre diversité culturelle, à une question d'offre et de demande. L'article 4 de la convention posant que « la défense de la diversité culturelle est un impératif éthique inséparable de la question de la dignité de la personne humaine », **le curseur se situe au niveau de la question de savoir à partir de quand la vente d'une culture spécifique pose problème. L'Unesco ne produisant que des outils d'aide à la circulation des biens culturels sur le marché, c'est donc à la société civile qu'il revient de s'emparer de ce cadre de négociation** ». C'est pourquoi J. M. Lucas milite à l'intérieur de Zone Franche -en y pilotant un groupe de travail- pour que le réseau s'empare de ce dispositif et puisse déterminer des manières d'agir contre les excès de la marchandisation. Et de souligner que la plupart des dispositifs actuels « n'apportent aucune péréquation » entre artistes leaders sur le marché et respect de la diversité culturelle, « le CNV ne reversant par exemple le produit de la taxe de 3,5% prélevée sur les entrées de spectacle qu'à des artistes déjà intégrés au marché ». C'est là qu'il pose la question de savoir pourquoi « les questions d'éthique, trop souvent reléguées à la médecine ou à la recherche, restent singulièrement absentes du secteur des arts et de la culture. Ce qui constitue un grave défaut pour nos démocraties ».

La suite de la table ronde met en parallèle **promotion de la diversité, visibilité dans les medias et le travail à faire sur les publics, la demande culturelle et l'éducation à la diversité.**

José da Silva fait remarquer que « la diversité culturelle sur le terrain, en France, c'est avant tout certaines personnes ». « La promotion de la diversité dans les media se limite au recrutement de journalistes de couleur, et ne travaille aucunement à une visibilité plus grande du contenu des cultures » dites d'ailleurs. « Ces cultures sont de plus en plus invisibles, les journalistes sont trop peu formés à la réalité des musiques du monde et la politique des quotas dans les radios a depuis longtemps barré l'accès aux media des musiques du Sud non

francophones ». Par ailleurs, « notre économie ne nous permet pas de cibler les grands media, et tant qu'on ne donne pas aux artistes du Sud la possibilité d'y accéder, il devient de plus en plus difficile de faire advenir des carrières d'artistes ». En pointant « l'explosion de l'économie du business communautaire », il fait remarquer que « si le disque ne se vend plus à la Fnac, il se vend en revanche très bien dans les boutiques de Château Rouge ». Mais si, « en 5 ans, le nombre des magasins de disque y ont doublé, c'est aussi une catégorisation par pays qu'on y voit, avec des boutiques différentes pour le public sénégalais, togolais, malien ou congolais ». Il travaille d'ailleurs lui-même avec ces disquaires, mais pointe un grand danger dans cette ethnicisation de la diversité qui va de pair avec le « blocage des media dans la prise en compte de cette diversité culturelle ». Il propose donc de ramener la promotion de la diversité « au plus près de la réalité du terrain, ce que les opérateurs de téléphonie ont par exemple très bien compris en investissant dans des publics dits « de la diversité » qu'il s'agit d'aller chercher là où ils se trouvent et consomment ».

L'Institut français « bute lui aussi sur la réalité des grands réseaux de diffusion » et des media en particulier. Sa directrice générale, Sylviane Tarsot Gillery, pointe ici une difficulté récurrente. C'est d'ailleurs le sens de la mission de l'Institut français que « de promouvoir les expressions artistiques et les cultures qui sont absentes des media et des grands réseaux de diffusion internationaux ». L'« impact du numérique dans la promotion et la diffusion des musiques ouvre néanmoins de nouvelles possibilités pour sortir des réseaux qui ont formaté les choses ». L'Institut français s'attache aussi « à promouvoir la diversité culturelle du Sud », notamment avec le programme Afrique et Caraïbes en création. « Démarche globale de soutien à la création dans les pays du Sud à toutes les étapes de la filière », ce programme vise à « élargir l'accès au marché, mais aussi à structurer les marchés locaux et la filière professionnelle du Sud, par des actions de formation, de promotion, de diffusion et de programmation ». Et ce, afin que ces expressions « touchent leur public immédiat et aient accès aux marchés internationaux ». Le programme s'attache à privilégier les actions « à fort effet de levier », contribue à trouver des soutiens privés et, tout comme le programme Equation Musique (développé avec l'OIF), à développer les marchés existants, en finançant une présence des acteurs du Sud sur ces marchés (MAMA, WOMEX, Babel Med Musiques, etc)..

La diversité culturelle est aussi un contenu et du sens que l'on transmet aux publics et d'abord aux plus jeunes : la question centrale de la transmission et de l'éducation à la diversité.

Hervé Bordier resitue la promotion de la diversité autour de la question des publics et du travail à effectuer auprès des plus jeunes. Quel sens y aurait-il en effet à continuer à travailler avec passion pour les cultures d'ailleurs, « à se faire plaisir soi-même, si l'on est pas capable de transmettre cette passion de la diversité aux publics et aux plus jeunes ». « C'est ce qui déstabilisait tant Antonin Artaud quand, fou des gamelans balinais et programmateur au Théâtre des Champs-Élysées, il était effrayé à la vue d'un public irrémédiablement blanc de peau » (question d'époque aussi !) et tenu à distance de cette réalité. Il relie cette question à son enfance et son adolescence bretonnes, quand il a su -et qu'on lui a transmis- que « sa mère se faisait battre à l'école lorsqu'elle parlait breton ». De même, lors de son compagnonnage « avec un artiste accompli parlant breton qu'il comprenait instinctivement et avec qui il avait l'impression de parler la langue bretonne sans même s'en apercevoir ». Les « musiques traditionnelles sont d'ailleurs reconnues par les sciences cognitives comme ayant un rôle dans l'apprentissage de l'écoute et de la communication et notre capacité à interpréter au-delà du conscient », nous rappelle Romain Pomedio qui étudie la plasticité de la cognition.

Marqué profondément par cette transmission, Hervé Bordier souligne qu'en travaillant la matière des musiques du monde, « on n'est pas seulement un acteur : on transmet quelque chose ». Et c'est la transmission qui permet aux publics de se réapproprier un événement festivalier, une programmation culturelle et festive, et partant, d'en devenir les acteurs. Ainsi de la Fête de la musique, qu'il a coordonné au niveau national et international pour le ministère de la Culture, et pour laquelle il regrette de ne pas avoir réussi à obtenir un soutien ou un relais significatif de l'Unesco. Le festival Rio Loco, qu'il vient d'ouvrir aux musiques du monde après l'épisode de la déprogrammation de l'année du Mexique en France (où il a maintenu sa programmation), c'est « en amont une valise pédagogique qui touche, outre la musique, le théâtre, le cinéma, mais aussi le goût : 25 000 repas mexicains servis pendant le festival pour les jeunes toulousains ». Et cette transmission se fait aussi en rapport avec les politiques publiques et les élus, que les professionnels connaissent bien et qu'ils acclimatent à cette réalité culturelle de la diversité, tout comme ils le font pour les pratiques amateurs.

Clôture des débats par Anne Poursin, Déléguée musique, DGCA, Ministère de la Culture et de la Communication.

Anne Poursin souligne le rôle majeur de Zone Franche pour les musiques du monde, et lui reconnaît la qualité de « bousculer parfois l'institution que représente le Ministère », (...) ce qui ne fait jamais plaisir au politique » dans l'immédiat. « Le Ministère poursuit les mêmes objectifs que Zone Franche en matière musicale : à savoir le soutien à la création, l'accompagnement des artistes, la structuration des entreprises, l'attention portée aux publics et la promotion de la diversité ».

Concernant l'image du Ministère, jugée souvent trop institutionnelle par les professionnels des musiques du monde, elle rappelle aussi que c'est l'histoire du Ministère que d'« avoir intégré les musiques savantes bien avant les musiques actuelles et les musiques du monde, dont le développement leur a été postérieur ».

Concernant la structuration des territoires, Anne Poursin souligne qu'« il est nécessaire d'avoir un regard à la fois national et local sur la réalité des musiques, et que ce dialogue de l'un à l'autre est permanent » : c'est la particularité et la raison d'être du Ministère, par rapport aux régions. « Son action s'appuie sur le réseau des scènes de musiques actuelles (SMAC), celui des ensembles musicaux, celui des festivals enfin, sur lequel l'Etat fait des choix structurants et ne soutient donc pas certains des festivals représentés à cette journée. Le réseau des SMAC et des ensembles musicaux est toujours en pleine construction, ce qui ne détourne pas le Ministère de la nécessité de soutenir de nouveaux projets, comme Le Chantier de Correns, Centre de création des nouvelles musiques traditionnelles et des musiques du monde ».

Le soutien à la diversité reste fondamental, ne serait-ce que parce qu'« il y a toujours des gens minoritaires dans tous les domaines, comme les musiciens de jazz sont minoritaires sur les scènes de musiques actuelles, etc. Mais la promotion de la diversité doit aussi se faire au niveau des institutions » musicales. Et de prendre « l'exemple des orchestres britanniques qui vont à la rencontre des musiciens indiens et pakistanais immigrés, a priori éloignés de leurs traditions », ou encore de son expérience à la tête de l'Auditorium de l'Opéra de Lyon « où, en collaboration avec une association travaillant avec les communautés maghrébines, la sélection de femmes maghrébines sur scène a été un travail de long cours et moyennement bien accueilli par le public ».