TERRITOIRES DE CULTURES – CULTURES DE TERRITOIRES

RENCONTRE DU 8 NOVEMBRE 2012

LA CULTURE, REMEDE SOCIAL

COLLECTIF
MUSIQUES ET DANSES DU MONDE
EN ÎLE-DE-FRANCE

hors-série

Sommaire

p. 3	**Cultures de territoires Territoires de cultures**
p. 4	**Cultures et territoires**
p. 5	**Initiative pragmatique**
p. 6	**Une grapa encore verte**
p. 7	**La coopération interprofessionnelle**
p. 8-9	**Valoriser la culture**
p. 10	**l'Occitanie interrégionale**
p. 11-12-13	**Économie solidaire et économie de marché**
p. 14-15	**La musique gastronomique**
p. 16-17	**Nature, norme et étiquette**
p. 18-19	**La musique traditionnelle doit sortir de son isolement**
p. 20-21	**La singularité bretonne**
p. 22-23	**Désindustrialisation et reculturation**
p. 24-25	**Le prix de l'indépendance**
p. 26-27	**La culture développe l'économie**
p. 28-29-30-31	**Territoires de création et de diffusion**

Journal édité par la MJC de Ris-Orangis-Centre social
10, place Jacques Brel
91130 RIS-ORANGIS
01 69 02 13 20
mjcris@mjcris.org
Directeur de la rédaction : Max LEGUEM
Comité de rédaction : collectif des Musiques et danses du monde d'Ile-de-France
Rédaction : Bouziane DAOUDI
Photos : Patrice DALMAGNE, Jocelyne GALLAIS
Direction artistique : Eric CHALOT
Tirage : 3 000 exemplaires
Photo couverture: Ethnofonik 2013, Eric CHALOT

Territoires de cultures Cultures de territoires

Rencontre du 8 novembre 2012

Le jeudi 8 novembre 2012, s'est tenue à l'Espace Jemmapes dans le XXe arrondissement de Paris une rencontre rassemblant des responsables des secteurs socioculturel et culturel, des artistes et un public plus ou moins impliqué dans les musiques et danses du monde. Une journée dont les participants décrivent leurs activités, s'interrogent sur leurs pratiques, échangent leurs points de vue dans un monde actuellement en pleins bouleversements économique, social et culturel.

Ils parlent des effets de ces bouleversements sur leurs territoires respectifs et comment ils réagissent, font évoluer leur travail et inventent de nouveaux modèles socioculturels, culturels, de nouvelles façons de faire monde avec tout le monde.

La rencontre Territoires de cultures – Cultures de territoires a été organisée par le festival des Villes des musiques du monde de la Seine-Saint-Denis et le collectif Musiques et danses du monde d'Ile-de-France en partenariat avec le réseau Zone Franche, la Fédération des associations de musiques et danses traditionnelles et le collectif Bretagne(s) World Sounds.
La journée s'est déroulée en trois temps : la présentation d'initiatives collectives et locales, le fonctionnement des artistes, et la circulation et l'organisation artistiques entre les territoires.

Plusieurs expériences de regroupement de structures socioculturelles et culturelles sont tentées en tenant compte des spécificités de leurs territoires respectifs. Certaines d'entre-elles ont été décrites, explicitées par cinq intervenants : Francis Blot, d'Org&Com à Toulouse ; Bertrand Dupont de Bretagne(s) World Sounds, à Langonnet (Morbihan) ; André Falcucci, festival des Villes des musiques du monde et collectif Musiques et danses du monde en Ile-de-France ; Marco Felez, des Articulteurs, à Redon (Ile-et-Vilaine); Jérémie Mension, de Full Rhizome, à Marseille ; Cathy Thiam, de La Grapa, à Toulouse.
Huit artistes ont été conviés pour évoquer leurs œuvres et leurs façons de fonctionner : le metteur en scène francilien Laurent Gachet ; les chanteurs et musiciens créateurs du projet Forabandit, le Provençal Sam Karpienia et le Stambouliote Olaş Özdemir ; le chanteur breton Erik Marchand ; la chanteuse comorienne Nawal ; le chanteur et musicien malgache Rajery ; le mandoliniste niçois Patrick Vaillant ; le compositeur algérien Camel Zekri.

Le troisième moment de la journée du 8 novembre a été consacré à des expériences festivalières et à la façon pour les opérateurs des musiques du monde de s'organiser en réseau, fédération, de faire face aussi aux multiplies difficultés que rencontre leur secteur avec les exemples de cinq intervenants : Fabienne Bidou, de Zone France, à Paris ; Thomas Dos Santos, de l'association Pavé, en Val de Fensch (Moselle) ; Bernard Guinard, de la Fédération des associations de musiques et danses traditionnelles (FAMDT), à Nantes.

Les modérateurs de cette copieuse journée ont été François Bensignor, du Centre d'information des musiques traditionnelles et du monde (CIMT), à Paris ; Pierre Cuny, d'Aligre FM, à Paris ; Max Leguem, de la Maison des jeunes et de la culture, du Centre des musiques traditionnelles d'Ile-de-France (CMT-Idf) et du collectif Musiques et danses du monde d'Ile-de-France (MDM-IdF), à Ris-Orangis (Essonne).

Cultures et territoires

Comment l'apparition de marchés des musiques du monde a provoqué la réflexion sur l'organisation et l'action des acteurs du genre dans les régions de France.

Le collectif Musiques et danses du monde d'Ile-de-France (MDM-IdF) n'est pas organisé selon une forme structurée : chacun y apporte son énergie. Pour autant, nous ne nous désintéressons pas des formes d'organisation qui portent les réseaux de ces musiques et danses. La rencontre d'aujourd'hui envisage différents modes d'organisation afin de les promouvoir et les faire prospérer. Et nous souhaitons que les réflexions menées ici sur la culture et la diversité irriguent nos esprits.

Cette rencontre est intitulée *Territoires de Cultures – Cultures de territoires*. Si le terme « territoire » doit être entendu à la fois au sens de terroir et de frontière, il évoquera aussi les territoires de nos rêves, ceux qui nous aident à imaginer nos vies, à les rendre plus belles. Car ces musiques et danses du monde, que nous apprécions, nous offrent autant de voyages lointains sans bouger de chez nous.

Fourre-tout et marché

Un petit rappel historique sur l'expression «musiques du monde» s'impose. En 1987, des producteurs anglais choisissent le terme *world music* pour désigner le bac de disques où seront exposées à la vente leurs productions chez les disquaires. Traduit en France, world music devient musiques du monde. Il s'agit bien d'un terme marketing. Il regroupe les travaux de producteurs qui partent à l'autre bout du monde pour enregistrer des musiques méconnues, jouées par des artistes souvent magnifiques, mais qui le sont tout autant. Ce sont aussi des œuvres classiques, traditionnelles, issues de mélanges électroniques, de rencontres entre musiciens d'horizons divers, de fusions, que sais-je encore… Aussi imprécis et fourre-tout soit-il — ce qui le rend inconfortable pour certains d'entre nous —, l'expression musiques du monde désigne à mon sens des musiques qui sont toujours liées au moins à un identifiant culturel précis.

En 1994, naît en Allemagne la World Music Expo, Womex. Des passionnés s'y retrouvent, vite rejoints par d'autres venus de toute l'Europe pour échanger leurs points de vue et travailler ensemble. Ils se démarquent des habitudes de travail imposées par le showbiz international. Le Womex agrège progressivement des opérateurs de toute l'Europe, constitués en réseaux : European Forum of Worldwide Music Festivals (EFWMF), programmateurs de radio, etc. Conçu d'emblée comme un salon/marché itinérant, le Womex est accueilli dans diverses villes d'Europe. Latinissimo, qui l'organise à Marseille en 1997, lancera en 2005 un nouveau salon/marché dédié aux musiques du monde : Babel Med Music.

Synergie et intérêt

Les plateformes d'échange que constituent ces salons / marchés permettent d'expérimenter des relations commerciales qui ne fonctionnent plus seulement sur la concurrence entre marchés nationaux, comme c'est le cas dans la variété et le rock notamment en Europe. Les opérateurs des musiques du monde comprennent leur intérêt à travailler ensemble, à faire jouer les synergies. Malgré des habitudes encore tenaces, ils parviennent à forger des réseaux jusqu'alors inédits dans le champ des musiques actuelles.

Aujourd'hui, on réfléchit de plus en plus en termes de territoires, de régions culturelles. Les collectivités s'affichent dans les marchés des musiques du monde, proposant des stands régionaux qui regroupent les opérateurs travaillant sur un même territoire : la Bretagne avec le collectif Bretagne(s) World Sounds (BWS), la Catalogne avec Catalan Arts, les Pouilles avec Puglia Sounds, etc.

Avec la crise du disque, le désengagement de l'Etat français dans les arts vivants, le transfert des compétences en ces domaines vers les collectivités territoriales, la thématique des territoires se trouve au centre de notre réflexion. Réflexion que nous abordons au sein du collectif MDM-IdF et que nous souhaiterions poursuivre avec vous, à la lumière des initiatives intéressantes menées dans d'autres régions qui nous sont présentées aujourd'hui.

Il y a vingt ans le secteur des musiques du monde fonctionnait principalement entre secteur associatif et secteur commercial privé. Aujourd'hui, d'autres formes d'organisation présentent de nouveaux angles d'approche pour aborder le développement de ces musiques. Les formes d'organisation varient selon les contextes dans lesquels elles inscrivent leur action et en fonction des buts que se fixent les opérateurs. Grappes d'entreprise, *clusters* en anglais, collectifs ou réseaux, sans oublier les parcours des artistes : autant de démarches et d'expériences qui vont nourrir notre réflexion.

François BENSIGNOR

Initiative pragmatique

Le modérateur François Bensignor au micro © Patrice Dalmagne

Le collectif des Musiques et danses du monde en Ile-de-France se voue à faire connaître des pratiques musicales méconnues sans être producteur ou diffuseur mais soucieux du lien social.

La Région Ile-de-France est particulière : le monde entier s'y est donné rendez-vous. C'est la réalité dans laquelle nous essayons d'agir. Notre collectif est né, il y a deux ans. Mais en fait, c'est une très vieille histoire. Il y a eu plusieurs tentatives de regroupement, de montage de collectif qui jusqu'ici n'étaient pas parvenues à aller plus loin que le projet, ou qui fonctionnaient dans un département mais pas dans l'autre.
Et puis, il y a trois ans, à l'initiative de l'Ariam Ile-de-France, de la MJC de Ris-Orangis et de son Centre des musiques traditionnelles (CMT), il y a eu l'idée de rassembler des acteurs des musiques et danses du monde autour d'une sorte de formation-action pendant un an. Un certain nombre de responsables de structures du secteur se sont retrouvés régulièrement et ont travaillé ensemble. Cela a donné un premier document qui a servi de base pour élaborer la charte de notre collectif au cours de quelques réunions qui ont rassemblé une centaine de personnes.
Dans la foulée, des initiatives ont été prises par le collectif comme la création d'un site Internet interactif et l'édition d'un journal. Notre démarche jusqu'ici est de s'appuyer sur ce qui existe et de ne pas créer de nouvelles structures tant que ce n'est pas nécessaire. Ainsi, nous n'avons pas décidé de créer une nouvelle association, mais d'utiliser la MJC de Ris-Orangis et son CMT comme support. C'est par là, par exemple, que passe la demande de subvention auprès de la Région. Nous avons désigné au sein du collectif deux représentants qui siègent au conseil d'administration de la MJC de Ris-Orangis en tant que « membres associés ». Nous avons réglé le problème de cette façon.

L'utilité artistique dans son environnement social

Le journal, qui en est à son troisième numéro, est un organe d'échanges, de débats, aussi un outil de communication pour le collectif et participe à notre travail de lobbying auprès des décideurs sur le plan régional. Nous avons aussi commencé à soutenir la réalisation de vidéos sur des pratiques qui nous paraissaient exemplaires de tout ce que nous pouvons défendre comme expressions culturelles très peu reconnues dans l'espace public.

Il y a énormément de choses qui se passent comme dans une Région comme l'Ile-de-France. Enormément de pratiques de musique et de danses restent méconnues, confinées pratiquement au niveau des caves. Un de nos objectifs est de donner accès à l'espace public à toutes ces pratiques sans que nous devenions un diffuseur ou un producteur collectif de produits artistiques. Il s'agit de permettre à des artistes de s'exprimer et de réfléchir à tout ce qu'il y a autour de l'artistique, à son utilité dans notre environnement social et culturel.
Nous voulons permettre que des projets, qui sont des créations artistiques mais aussi des projets socioculturels, s'imaginent, s'élaborent, et de les accompagner pour une plus large diffusion.
Il y a bien sur des débats au sein du collectif sur la façon d'organiser tout ça. Pour l'instant nous essayons d'être très pragmatiques. En ce qui me concerne les choses sont relativement claires : nous ne pouvons plus être dans ces situations de grands regroupements où on prenait de grandes et magnifiques décisions, censées tout révolutionner et puis finalement il ne se passait rien parce qu'il n'y avait personne pour faire. L'idée pour nous aujourd'hui est de faire en sorte que ceux qui ont envie de faire puissent le faire et qu'en plus de ça ils se rencontrent et puissent agir ensemble. Voilà où nous en sommes pour l'instant.

André FALCUCCI

Bertrand Dupont (à gauche) de Bretagne(s) World Sound(s) et André Falcucci © Patrice Dalmagne

Une grapa encore verte

A Toulouse, ce nouveau regroupement préfère rester actuellement en petit comité pour mieux définir ses fonctionnement et objectifs avant d'accueillir d'autres structures de la région.

A Toulouse et sa région, La Grapa est un jeune regroupement né en avril 2012 de festival, tel Convivencia, structures de production, associations ou producteurs accompagnateurs d'artistes. Ce qui nous relie, c'est l'implication dans les quartiers, l'esprit socioculturel que l'on retrouve très fortement dans notre secteur, les collaborations artistiques que nous avons eues.
Nous nous sommes donné comme objectif dans un premier temps de nous organiser ensemble, de faire parler de nous, d'avoir une visibilité régionale et nationale, et donc d'être présents collectivement sur les marchés, dans les rencontres, faire des échanges sur notre territoire pour parler de notre métier, de pouvoir aussi rebondir avec les autres, essayer de trouver ensemble des solutions à de nos problématiques.

Collectif restreint

D'ailleurs, Convivencia accueille pour sa prochaine édition une rencontre que nous organisons. La Grapa s'est mêlée aux cycles de rencontres Zone Franche dans notre région et il est prévu que nous organiseront la prochaine rencontre en juillet prochain.
Nous rassemblons actuellement 8 structures car nous avons décidé pour le moment de rester en comité restreint parce qu'on avait envie de travailler sur le fond. Il nous semblait impossible de réunir tous les acteurs des musiques du monde de la région. Nous avons envie de mettre en place le fonctionnement collectif, d'établir une charte, de savoir où on veut aller, surtout quand à Toulouse le plus important lieu de spectacles de musiques du monde, la Mounède, est fermé.

Avancer avant d'ouvrir

Actuellement, on ne sait pas si un jour il va rouvrir, si il est à nouveau dédié aux musiques du monde. La mairie travaille en ce sens, mais nous n'en sommes pas assurés. Du coup, nous préférons être d'abord entre des gens qui se connaissent, qui ont l'habitude de travailler ensemble, d'avancer avant d'ouvrir petit à petit notre grappe à d'autres structures.
Nous nous sommes réunis cinq ou six fois pour l'instant, pour échanger sur nos pratiques, savoir quels sont nos objectifs. Nous restons un collectif, mais nous ne savons pas encore comment nous organiser vraiment.

Cathy THIAM

Cathy Thiam © Patrice Dalmagne

La Coopération interprofessionnelle

ZONE FRANCHE
LE RÉSEAU DES MUSIQUES DU MONDE

Le réseau Zone Franche s'emploie non seulement à promouvoir la solidarité entre acteurs des musiques du monde mais aussi à accompagner la circulation des artistes, notamment d'Afrique.

Je précise que j'ai pris la direction de Zone Franche très récemment et donc ne peux témoigner de toute son histoire, longue de plus de vingt ans.
Nos adhérents se concentrent fortement sur l'Ile-de-France, puis sur les régions de la moitié sud de la France, qui correspond plus ou moins à l'Occitanie, ainsi que les Pays de Loire et la Bretagne. Nous avons très peu de membres dans la partie la plus au Nord. Le périmètre esthétique s'étend des musiques traditionnelles, d'ici et d'ailleurs, jusqu'aux hybridations contemporaines issues notamment des cultures urbaines, mondialisées.
Le réseau Zone Franche est fédéré autour de valeurs précisées dans la Charte des Musiques du monde, et sur lesquelles il fonde son action. L'adhésion au réseau se fait donc par une entrée politique et éthique. Ces valeurs sont axées sur la coopération locale et internationale, sur les solidarités entre professionnels.

Actions concrètes

La diversité culturelle est aussi un enjeu de réflexion et d'intervention majeur pour nous, que nous ne voulons pas abandonner à ceux qui se contentent d'en faire un élément de discours qui ne les engagent à rien.
A côté des enjeux politiques, le réseau assure des actions concrètes de service à ses membres, tels que la visibilité sur les marchés internationaux, sur sa plateforme Internet, dans différents outils de communication.
Donc, il faut en permanence allier la représentation et l'action collectives et l'accompagnement plus individualisé de nos membres. Cela peut générer des tensions ou des incompréhensions, car les attentes peuvent être fortes, surtout dans un contexte professionnel difficile. Il faut donc trouver le meilleur équilibre entre le soutien concret aux activités des adhérents et la mission d'intérêt général pour laquelle nous avons des subventions publiques. Nous sommes très engagés dans le soutien à la mobilité artistique, notamment à travers l'animation du Comité Visa artistes, qui est régulièrement sollicité pour dénouer des situations de blocages de visas.

Tournées annulées

A partir d'une certaine époque, disons avant 2009, l'année de création du Comité, on a vu les conditions de délivrance de visas se durcir de plus en plus, au point d'amener à l'annulation de tournées.
Différents acteurs de la mobilité artistique, producteurs, artistes, fédérations culturelles, se sont donc regroupés et ont confié le pilotage de cette cellule d'intervention informelle à Zone Franche, pour assurer des missions de veille et d'intervention. On continue à constater que certains pays concentrent les problèmes de blocages de visas, le Mali et le Sénégal en particulier, au point que le ministre sénégalais de la Culture, Youssou N'Dour*, a récemment alerté son homologue en France sur la gravité de la situation. Nous souhaiterions que la situation globale des artistes se décrispe un peu afin de pouvoir intervenir plus en amont, en terme de conseil, qu'en situation de crise.

Fabienne BIDOU

* Youssou N'Dour est aujourd'hui ministre du Tourisme

VALORISER LA CULTURE

La coopérative marseillaise Full Rhizome réalise une démarche originale qui met la création artistique et son intérêt sociétal au cœur de son projet.

Nous avons pris le nom de cette fameuse racine horizontale qui prend son énergie dans les plantes et circule à l'horizontale pour nourrir d'autres plantes tout en prenant leur énergie. Pour nous, rhizome, c'est un système de partage, l'idée de mouvement des énergies que nous pratiquons au quotidien. En culture, c'est la question sur ce qui serait intéressant, la démarche ou la finalité. Une problématique abordée par Edouard Glissant, Gilles Deleuze qui ont développé une approche rhizomique de la création artistique la rattachant ainsi au champ social.
Nous sommes une société coopérative d'intérêt collectif, un statut qui existe depuis 2001 complément des coopératives culturelles de production. En fait, c'est une SARL à capital variable où - quel que soit leur apport - les associés ont chacun droit à une voix. Cela permet d'associer des personnes morales et des individus.

Mieux armés

Nous essayons d'associer tous ceux qui participent à l'acte créatif, de l'artiste jusqu'au diffuseur avec comme postulat de départ le respect d'une trajectoire artistique entre l'intention de départ et sa finalité de vente dans le secteur économique.
Nous essayons de créer des points de convergence au sein de cet espace désintéressé en interne pour arriver mieux armé sur le secteur marchand où la pression économique est actuellement très forte.
Nous avons appliqué jusqu'à aujourd'hui la théorie du 360 plus par défaut que par choix. Notre action culturelle, c'est l'émergence, la création, le rapport à notre territoire, la Région Provence-Alpes-Côte d'Azur (PACA).
La coopérative dépend de l'économie sociale et solidaire, c'est un mode économique viable qui respecte une valeur sociale, questionne la valeur sociale de notre travail et sa valeur économique. Le choix de cette structure part de notre constat qu'il ne s'agit pas de crise économique de la culture, mais plutôt d'une crise de la valeur sociale de l'acte créatif qui en conséquence pose des problèmes économiques criants.

Un ensemble cohérent

La question est de savoir pourquoi quand on crée quelque chose, qu'on travaille sur son émergence, on n'arrive pas à lui donner une valeur économique particulière.
Chez nos associés, il y a des gens tous respectables pour ce qu'ils font mais qui se posent des questions différentes par rapport à leur endroit et à leur porte d'entrée dans le circuit de création.
Nous sommes 4 permanents, 12 intermittents à temps plein et une trentaine d'associés, salles, médias, acteurs sociaux-culturels, artistes, attachés de presse, chercheurs en économie, sociologie.
L'utopie que nous nous sommes définie est de lancer à un moment un projet dans cette marmite et que cela va permettre d'obtenir très vite une cartographie de ce qui serait possible de faire entre l'intention de départ et sa réalisation, tout en respectant les différentes trajectoires. Nous associons finalement des artistes, structures de création, de production et de diffusion dans un ensemble cohérent pour réussir ce que nous n'avons pas réussi dans nos différentes trajectoires avant la création de cette coopérative. Quand on crée un contenu, on vit quelque chose de très riche pendant toute cette étape de création, il nous semble donc que c'est dans la démarche que se situe la vraie valeur sociale d'un contenu artistique.

Crise de sens

L'objectif de la coopérative est de valoriser par tous les moyens possibles et imaginables ce temps créatif, véritable expression d'un désir.
Nous partons du principe qu'aujourd'hui la création culturelle en France traverse surtout une crise sens parce qu'elle ne vient plus du bas. Elle ne se nourrit plus de l'existence des gens pour émerger, pour exister. Nous avons l'impression aujourd'hui, que c'est par l'exploitation spectaculaire des contenus qu'on essaie de toucher des publics. Il n'y a plus d'allers et retours entre les réalités sociales et économiques qui font émerger des imaginaires, des sons, des images, mais surtout des créations ex nihilo qu'on essaie d'imposer aux populations.
Nous avons fait ce constat sur le territoire de la Région PACA et essayons de nous doter d'une structure qui nous donne les moyens de réfléchir à tout cela en amont et de l'affirmer dans notre travail.
Concrètement, nous avons la chance d'être accompagnés par les collectivités territoriales de manière assez

conséquente. Nous avons des conventions triennales avec les services de l'économie sociale et solidaire à hauteur de 160 000 € sur trois ans, et moindre de la part de notre département, parce que n'est pas sa compétence, 20 000 € par an plus un poste CDI. C'est important parce que cela confirme l'idée que la culture peut nourrir un territoire.
Nous avons réussi à trouver auprès des collectivités un écho qu'auparavant nous n'avions pas du tout. Mais, il y a encore des services institutionnels ancrés sur d'ancien schémas, qui ne savent plus comment se positionner et commencent à se dire qu'à force d'envoyer des projets dans le mur, il faut maintenant repenser les choses.

Economie créative

Nous avons la chance d'avoir aujourd'hui un contexte qui nous comprend mieux qu'il y a six ou sept ans. Nous avons des accompagnements institutionnels conséquents. Maintenant, arrivent chez le chargé de mission deux idées importantes, la notion d'utilité sociale de la culture et celle d'économie créative. Pour faire simple, ces deux notions sont les piliers du tiers secteur et rappellent l'idée souvent oubliée que valeur sociale et valeur économique d'un bien sont profondément liées.
Depuis peu, l'Europe soutient que la culture est facteur de développement économique d'un territoire. Cela donne des clés qui permettent de dialoguer de manière plus intelligente avec les institutionnels qu'il y a quelques années. Du coup se pose la question de l'appréciation de la valeur sociale de notre travail, du modèle économique, des industries créatives, qui devraient correspondre à ça.

Ecole de commerce

Bizarrement, notre premier interlocuteur dans ce sens n'a pas été l'institution culturelle, mais les acteurs de l'économie sociale et solidaire parce que, eux, avaient travaillé pendant deux trois ans déjà sur cette problématique et fraîchement en tête ces rapports entre culture et territoire. Ils avaient réalisé plus d'études en la matière, de travail, plus de fonds à injecter aussi.
Full Rhizome, c'est une société coopérative mais aussi trois associations associées, ce qui nous permet d'assurer structurellement l'ensemble de nos activités (productions musicales, audiovisuelles, actions artistiques,…).
Ce qui nous a donné l'idée de ce montage, c'est notre participation à un concours d'entreprise en 2008 dans une école de commerce car nous voulions tester notre modèle. Nous avons été classés 4es sur 200, la première année. Les organisateurs, nous ont demandé de re-concourir l'année suivante. Nous sommes revenus pour voir ce qui peut changer par rapport à l'année précédente. Entre-temps, nous avions approfondi notre expérience sur le terrain de la production en produisant deux albums qui ont eu un succès d'estime, provoqué des dates de concert conséquentes. Mais nous avions déjà sous les yeux les limites de notre modèle ; un projet culturel ne peut pas exister que dans un champ économique. Ce n'est d'ailleurs pas dans un but lucratif que nous nous sommes lancés dans la production de musiques de niche.

Un certain écho

Moi, de formation juriste et mon associé économiste étions intéressés par l'évolution du développement durable. Nous avons donc assumé un nouveau discours, plus proche de nos désirs. Et là cela a été le coup de foudre de la part de gens culpabilisés qui ne sont que sur l'économie, le juridisme, la banque. Nous leur parlions de territoire, de culture qui pouvait générer de l'argent. Là nous avons gagné le prix. Nous nous sommes dit qu'en changeant seulement quelques mots sur ce qu'on fait, défend depuis 15 ans, nous avons eu un écho. Le prix nous a permis de rencontrer rapidement les structures publiques, tout en venant de cultures alternatives. Nous nous n'imaginions pas que ce fût possible. Cela nous a donné un certain écho sur notre territoire, la Région PACA avec ses problématiques de crise culturelle, de production, de grande carence en ces domaines. Tout le monde cherchait des solutions et nous sommes venus avec du neuf, de nouveaux mots.
Ainsi, nous avons rencontré des acteurs de l'économie sociale et solidaire qui, eux-mêmes, commençaient à recevoir toutes ces problématiques liées à la culture, au patrimoine immatériel. C'était neuf pour eux.
Nous avons donc rencontré l'Union régionale des coopératives à qui nous avons raconté notre histoire et dit s'il était bien pour nous de créer une coopérative. Mais coopérative, c'est quelque chose de très compliqué en termes de sociétariat, gouvernance, d'agrément préfectoral que nous avons eu vu notre position dans l'intérêt collectif du territoire.

Chaîne vertueuse

Nous sommes ainsi entrés dans un cycle ce financements assez intéressant. Des financements européens nous ont permis de réfléchir à notre démarche : 23 000 € pour réfléchir, c'était quelque chose d'assez neuf pour nous. Cela nous a permis d'écrire pendant six mois notre projet, de rencontrer beaucoup d'interlocuteurs pour créer cette chaîne vertueuse.
Cela a été l'antichambre de plus gros financements et de travail à long terme. Nous existons depuis juillet 2010, avons produit principalement de la musique, une dizaine d'albums, sommes passés au Web documentaire en utilisant les produits et moyens innovants que permet Internet. L'idée intéressante, c'est d'être transversal, trans-structures, ce qui nous permet d'être très réactifs ; la culture ne s'aborde pas de manière sectorielle, elle est poreuse et dépend d'autres enjeux sociaux d'un territoire (l'enseignement, les transports, les pratiques amateurs…)
Nous venons de quitter tous les réseaux dans lesquels nous étions depuis 15 ans pour aller au bout de notre posture, entrer dans un réseau plus grand, un cluster d'entreprises territoriales comme celui du bassin d'Arles baptisé Industrie culturelle et patrimoine. Cela permet de pousser plus loin nos productions et associations avec des chercheurs, des écoles d'art, des collectivités.

Jérémie MENSION

L'Occitanie interrégionale

Comment l'association toulousaine Org&Com essaie de faire valoir une culture multirégionale auprès de conseils régionaux trop souvent préoccupés par leurs seuls territoires administratifs .

Pour raconter la genèse d'Org&Com, je suis obligé de parler de mon histoire. Durant ma jeunesse, mes premiers intérêts étaient les sciences, parce je croyais que je n'étais pas capable de faire autre chose. Parce que j'ai grandi à l'ombre du clocher de la basilique Saint Sernin, la plus grande église romane d'Europe. J'étais marqué par cette histoire médiévale et donc intéressé par l'histoire de Toulouse, et celle de l'art. Il y avait un autre intérêt pour moi : la découverte du monde, les voyages et les langues. J'ai réussi quelques temps à conjuguer l'un et l'autre, donc à voyager pour mes études, à étudier à l'étranger où on me posait des questions. Cela me renvoyait à d'où je venais et à l'histoire de France apprise à l'école. Et j'avais déjà perçu des hiatus dans cette histoire. Les vicissitudes de la vie et de l'administration ont fait que j'avais terminé ma thèse à Toulouse où je me suis impliqué tout d'abord dans l'action civique en devenant président d'un comité de quartier qui a fait un peu parler de lui : j'étais cofondateur avec les Fabulous Trobadors du Carrefour culturel Arnaud Bernard qui a créé le Forum des langues du monde et les repas de quartier. Cette action de base a provoqué plein de rencontres, de découvertes telles que : « *il n'est pas besoin d'aller bien loin pour être ailleurs* » ; « le monde commence à notre porte ».

Identité et altérité

J'ai découvert aussi la culture occitane, la langue que je n'avais jamais entendue durant ma jeunesse. Tout cela m'a donné la motivation vers la pluralité, le rapport à l'Autre. Un rapport qui provoque de manière indispensable le rapport à soi, à l'identité. J'ai découvert que la culture occitane pouvait être vue comme un miroir de la culture française, mais un miroir refoulé. J'ai découvert aussi les clés des hiatus de cette histoire de France, combien cette histoire apprise à l'école était mythologique.

Je me suis rendu compte que la pluralité était indispensable à la culture française, et face à l'enfermement dans un territoire, il y avait l'exigence du rapport entre l'identité et l'altérité, l'ici et l'ailleurs. C'est ce qui a provoqué la création en 2001 de l'association Org&Com.

Au début, cela était vu comme un service à rendre à la culture occitane. Et puis en 2003, nous avons été sollicités par des artistes pour du soutien à la vie artistique. Nous avons alors créé un projet intitulé *Meclum, rencontre des gens et mélange des genres*. Alors pourquoi soutenir le secteur artistique ? En fait, depuis longtemps, la langue occitane est dans le rapport entre l'ici et l'ailleurs. A Toulouse donc, l'ici passe indispensablement par la culture occitane et valoriser cette langue, c'est prendre en compte une pluralité qui passe aussi par la vie artistique, parce que les artistes, les musiciens et chanteurs en particulier, sont les mieux disposés à toucher un public extérieur au cercle restreint qui les connaît, d'ailleurs malheureusement de plus en plus restreint.

Des Beatles àTokyo Hotel

Je suis sûr qu'ici il y a des gens qui ont appris l'anglais plus en écoutant les Beatles qu'au lycée. En exemple aujourd'hui, j'ai appris qu'il y a plus de préadolescents qui veulent apprendre l'allemand qu'auparavant parce qu'ils veulent comprendre les paroles de leurs idoles, le groupe pop Tokyo Hotel. Qui aurait connu le Cap-Vert, s'il n'y avait pas eu Cesaria Evora. Je pense que les artistes sont les mieux placés pour valoriser une langue, une culture, la faire vivre, avancer, montrer sa modernité. Beaucoup croient que l'occitan, c'est du folklore et d'autres qui montrent que ce n'est pas du tout le cas.

En 2006, il a été demandé à Org&Com de prendre en charge le Festival Estivada de Rodez qui est devenu le festival interrégional des cultures occitanes, rassemblant maintenant l'ensemble des régions administrativement concernées.

En 2009, nous avons créé une coordination Occitanie musicale, un regroupement de professionnels impliqués dans le développement d'artistes de la culture occitane.

Les difficultés de la démocratie

Les huit régions administratives concernées par la culture occitane, Midi-Pyrénées, l'Aquitaine, Languedoc-Roussillon, Provence-Alpes-Côte d'Azur, Rhône-Alpes, Auvergne, Limousin et plus récemment Poitou-Charentes financent l'Estivada qui est un festival gratuit.

Nous essayons de faire valoir auprès des régions qu'on ne peut pas faire une politique occitane sans faire une politique interrégionale. Mais, ce n'est pas toujours facile à faire valoir parce qu'il y a encore des régions qui disent qu'elles ont beaucoup de mal à justifier leur financement d'un festival ou d'une structure qui ne sont pas sur leur territoire.

Pour le développement d'artistes par exemple, nous travaillons avec des artistes installés en Aquitaine mais nous n'avons pas de financement aquitain parce que notre siège social est en Midi-Pyrénées.

En fait, la difficulté de l'inter-régionalité exprime les difficultés de la démocratie française, de la décentralisation telle qu'elle a été faite avec des élus «***locaux***» qui le plus souvent ne pensent que locaux.

Francis BLOT

Economie solidaire et économie de marché

Comment faire vivre les pratiques socioculturelles dans un environnement de plus en plus dominé par la recherche du profit financier.

Echanges et débat © Patrice Dalmagne

La question principale posée aux divers représentants des structures présents concerne leur rapport avec l'économie sociale et solidaire. Celle-ci serait-elle pour eux seulement un moyen de faire fonctionner leur structure ou comme un secteur économique dans lequel ils s'inscrivent. Cela veut dire aussi comment un milieu essentiellement associatif et à vocation socio-culturelle peut-il générer et préserver une économie solidaire alors que se développent dans de plus en plus de secteurs l'économie de marché et le souci de la rentabilité financière.

Jérémie Mension

L'économie sociale et solidaire est un modèle économique sociétal vertueux. On l'a trop cantonné à des services particuliers opposés à des services de l'économie habituelle. C'est-à-dire qu'il y aurait un secteur où on peut gagner de l'argent tout en défendant des valeurs sociétales et un secteur économique qui pose la question de qui y fait quoi. L'économie sociale et solidaire est un espace créé pour dire qu'on a le droit de mener des activités sans vouloir uniquement gagner de l'argent.

Maintenant, il serait intéressant de voir la fusion entre l'économie et l'économie sociale et solidaire. L'économie sociale et solidaire constitue pour nous une porte d'entrée pour justifier notre démarche. Mais, cela reste quelque chose d'assez floue même si techniquement ce qu'on appelle le tiers secteur est très bien défini. Quand il y a une crise du modèle associatif : comment peut-on appréhender cette dualité, entre une intention qui n'est pas censée faire gagner de l'argent mais avec l'obligation d'en gagner à partir de cette intention.

Pour nous culturellement, l'économie sociale et solidaire est une porte par laquelle on nous a fait entrer parce qu'on ne gagnait pas d'argent. C'est donc par défaut qu'on nous a mis là-dedans. Ce n'est pas notre choix.

Marco Felez

Nous, dès le départ, nous n'avons pas parlé de l'économie sociale et solidaire, mais plutôt de se mettre en coopération, créer un territoire d'entreprises culturelles. Nous avons donc cherché à connaître comment fonctionne l'entreprise économique et voir après ce qui nous en démarque en termes de valeurs sociales et éthiques, de démocratie, un homme-une voix.

Des fois, nous faisons partie des réseaux de l'économie sociale et solidaire où il y a des Khmers rouges pour qui, dès que nous faisons autrement que leur modèle, nous avons tort et eux raison, bien sûr. Moi, je travaille avec des chefs d'entreprises qui

sont dix fois plus solidaires que certains comportements dans l'économie sociale et solidaire, qui est aussi très dépendante des fonds publics.
Nous participons à des réflexions dans ce débat-là mais nous nous disons que nous sommes sur un territoire avec une logique d'acteurs dans une notion d'entreprise territoriale. Nous utilisons bien sûr les outils dont nous nous sentons proches, mais attention au dogme.

Héloïse Roux
Nous sommes pour la plupart ici issus du milieu associatif. Nous sommes de fait l'économie sociale et solidaire. Nous générons une économie par nos associations. L'économie sociale et solidaire existe depuis longtemps, en fait. On a juste mis un mot là-dessus. Maintenant, cela permet de se poser des questions et de réfléchir sur de nouveaux systèmes, de nouveaux positionnements dans notre société. Mais je crois qu'on porte déjà les valeurs d'économie sociale et solidaire quand on est dans le milieu associatif.

Jérémie Mension
Au départ la culture associative est désintéressée puis on l'a fait entrer dans l'économie sociale et solidaire, et donc dans cette dimension de gagner de l'argent. J'ai l'impression qu'on pousse tout le monde à se poser la question de comment peut-on gagner de l'argent, qu'on nous emmène tous sur le terrain marchand. C'est-à-dire de ne plus avoir une démarche d'utilité publique sans se poser de question marchande. A notre niveau, nous avons joué sur l'appellation économie sociale et solidaire, mais sans rien changé à nos pratiques. Ce n'est pas la labellisation économie sociale et solidaire qui nous a donné un mode fonctionnement particulier.

André Falcucci *(collectif Musiques et danses du monde en Ile-de-France et festival des Villes des musiques du monde, Seine-Saint Denis)*
Il faut savoir ce que nous mettons derrière les mots que nous utilisons. Quand nous parlons aujourd'hui d'économie sociale et solidaire, il s'agit à la fois de grosses entreprises qui brassent des millions d'euros et de la petite coopérative qui gère un restaurant associatif. On se dit donc, c'est difficile de mettre tout cela dans le même sac alors que tout est mis en place pour nous mettre dans la situation de l'entreprise, quelle que soit sa forme, préoccupée par la logique uniquement marchande et financière.
La seule vigilance qu'on puisse avoir est celle de conserver la question du sens quelles que soient les étiquettes sous lesquelles on se place. Qu'est-ce qu'on veut, qu'est-ce qu'on peut faire et comment on peut le faire ? Il y a certaines logiques de gestion qui sont porteuses de sens. J'utilise souvent cet exemple-là : je me suis occupé du secteur de prise en charge des handicapés. Il y a quarante ans, une femme de service, appelée technicienne de surface, avait une place dans la prise en charge des handicapés, un cuisinier aussi. Maintenant, la technicienne de surface appartient à une société de sous-traitance, passe à n'importe qu'elle heure et qu'une fois son service terminée ne pense qu'à une chose : se tirer. Que le cuisinier n'est plus là et que c'est une société de sous-traitance qui livre les repas. Ce qui prime sous pleins de prétextes est la rentabilité financière dans ce secteur comme dans celui de la prise en charge des personnes âgées. Il y a des acteurs qui ne sont pas autre chose que des acteurs de l'économie marchande dans sa pire acceptation.

Héloïse Roux
Notre projet a été assimilé à l'économie sociale et solidaire pour plusieurs raisons : territoire, mixité des structures, etc. Mais, moi j'ai l'impression d'avoir retrouvé une liberté. Dans l'association en relation avec les collectivités publiques et institutions, je me sentais enfermée. Maintenant, nous générons notre propre économie, avons une certaine liberté, travaillons avec les gens dans la proximité et rendons moins de compte aux institutions. Finalement, nous faisons de belles choses, pouvons rêver d'utopie, réfléchissons sur des choses essentielles. Pour nous, il s'agit de faire des choses avec bonheur sans se préoccuper du rapport qu'on doit rendre.

Représentant de Safoul Productions
Nous sommes une structure de musique africaine. Je trouve qu'en France, il y a toujours cette forte tendance à faire de la dichotomie entre culture et économie alors qu'aux Etats-Unis, par exemple, on est très clair : on a besoin de faire de l'argent pour vivre. Cela veut dire qu'on a des projets qu'il faut emmener jusqu'au bout et qu'on a besoin d'argent pour cela, tout simplement.

Marco Felez
Aux Etats-Unis, il y a tout un système de fondations qui financent les activités culturelles. Patrick Viveret, philosophe et économiste français, dit que les mots « bénéfice », c'est faire le bien, et « concurrence », c'est courir ensemble sans laisser personne sur le bas-côté, est créateur de fécondité. Ce sont les origines latines et grecques des mots. L'économie a démarré sur l'économie du don. Donc, il faut mettre de l'économie en culture. C'est-à-dire qu'à un moment donné, il faut se décomplexer de l'économie.
Les distributeurs Leclerc sont venus nous voir en disant qu'ils trouvaient bien ce que nous faisions et qu'ils voudraient que nous travaillions avec eux. Nous avons accepté, mais il faudrait établir une charte d'engagement, de coopération. Ils répondent qu'ils nous donnent de l'argent et que nous n'en parlerons pas. Je leur ai répondu qu'ils nous donnent de l'argent et que nous en parlerons. Je ne les ai plus revus.
Deux ans après, ils nous rappellent pour nous dire que nous pouvons travailler ensemble. J'ai répondu : charte d'engagement. Je leur dis qu'ils ont un espace commercial où 30 000 personnes passent chaque jour et que nous allons y mettre des talents du territoire pour leur promotion et qu'ils nous paient pour le faire. Nous discutons de ce type de projet au sein de notre collectif. Que Leclerc y trouve son intérêt, c'est son problème, mais nous nous savons pourquoi nous y sommes. Nous ne faisons par la promotion de ses produits, mais celles des artistes du territoire.

Représentant de Safoul Productions
Dans les pays anglo-saxons, s'il y a une simplicité d'aller de la pratique

de départ à l'économie, c'est que dans chaque école, chaque quartier, il y a une fanfare, un travail sur la musique. Où en sommes-nous par rapport à ça ? J'ai essayé pour la première fois de monter un atelier artistique dans un collège. Cela m'a pris un an et demi. En France, il n'y a plus de fonds pour l'éducation artistique dans le cursus scolaire.
Pour qu'on comprenne des contenus atypiques, de niche ou identitaires, il va bien falloir que les gens aient des pratiques amateurs, des lieux où l'on peut entendre ce genre de choses. L'approche filière est complètement foireuse parce qu'aujourd'hui si on fait de la musique improvisée, on aurait beaucoup de mal à la partager avec un public.
En Angleterre, il y a un très bon bouquin sur la culture du pauvre qui explique que n'importe où, dans n'importe quelle usine, il y a une fanfare, que la pratique artistique a sa place. Nous n'en sommes pas là en France. Nous, qui sommes dans la pratique artistique, devrions aussi nous remettre en cause. Dans le rapport au corps enseignant, aux pratiques socioculturelles, nous n'avons pas de mécanismes d'accompagnement qui nous le permettent vraiment. Alors qu'aux Etats-Unis, on sent bien que chez n'importe qui il y a une culture musicale. On y cultive son identité par l'expression artistique. Nous avons perdu ça.

Fabienne Bidou
J'entends bien les remarques que vous faites, que nous avons beaucoup de choses à décrier dans le modèle français, son centralisme, son assignation à un modèle unique d'enseignement culturel. Vous parlez de l'Angleterre qui a un modèle qui m'inspire en termes d'accompagnement de l'action culturelle en général.
En France, nous avons fait un choix qui est très scindé entre ce qu'on appelle l'éducation nationale et l'enseignement spécialisé musical, et aujourd'hui l'enseignement associatif qui s'est installé dans le paysage. Alors, comment réformer les enseignements artistiques, les pratiques en préservant les moyens qui sont dévolus à l'enseignement spécialisé ? Faisons donc attention à ne pas surévaluer la pratique amateur : elle ne coûte rien.
Les gens peuvent à un moment donné tirer un revenu des pratiques artistiques, car dans le champ de l'économie de la culture, il n'y a pas que des intermédiaires, mais aussi des artistes qui ont des salaires, payent des cotisations sociales qui leur permettent d'avoir accès à des services publics de la santé, à des retraites souvent petites qui, néanmoins existent. Elles ont été gagnées, construites par des gens qui les ont voulues.
Quand je dis que la pratique amateur ne coûte rien cela veut dire qu'on pourrait avoir une vie artistique extrêmement riche, diversifiée en excluant le fait qu'il y a des artistes qui ont aussi des prétentions à avoir des salaires. Il faut voir comment en met en lien les pratiques spontanées des gens au sens large du terme, des artistes qui sont rémunérés pour leur temps de travail, de création, de présentation, de rencontre avec le public. En disant que les pratiques artistiques ailleurs sont plus vivantes que chez nous, il faut faire attention à ce que cela ne se retourne pas contre nous puisque aujourd'hui on fait partout des économies dans le financement de la culture.

Marco Felez
ich, dans l'ouest de l'Angleterre, avec des communautés artistiques dans le cadre d'un programme à convention et financement européens et nous devions donc rendre des comptes. Nous avions établi des tarifs sur lesquels les gars devaient se payer. Et la première remontée de dépense était d'environ 5 € de l'heure de travail. Je n'étais pas d'accord avec un intervenant. J'en ai discuté longtemps avec lui. Et un moment, il se lâche : « *j'ai deux enfants, il me reste 200 euros sur mon compte, comment je vais les nourrir ; ton truc, c'est un mirage* » J'ai répondu qu'il s'agit d'un programme conventionné, que c'est noté.
Après, on s'est baladé sur la communauté artistique où tous vivent en communauté parce que chacun seul ne peut pas se loger. Ils sont tous dans un système de pauvreté et de précarité énorme. Il n'y en aucun qui est pleinement artiste. Ils sont artiste plus autre chose, barman, etc., alors que côté français nous nous étions avec des intermittents du spectacle. Ce qu'on analyse de tout ça, c'est comment créer des solidarités, des espaces pour s'entraider.

Représentant de Safoul Productions
En une quinzaine d'années, j'ai vu un nombre de courants artistiques impressionnants émerger en Angleterre où la culture reçoit peu de financement public par rapport à la France. Comment les Anglais font pour avoir une telle vitalité musicale malgré si peu de soutien public ? Je n'ai pas de réponse, mais je trouve que la question mérite d'être posée.

Fabienne Bidou
La question n'est pas de vouloir être au niveau mondial les meilleurs partout. En musiques actuelles, la scène jazz française, par exemple, est beaucoup plus vivante, beaucoup plus créative, en avance que celle de Grande-Bretagne. C'est peut-être aussi parce que le secteur du jazz est devenu très subventionné en France. C'est quelque chose qui a été permis par un système de soutien public à l'enseignement, aux pratique, diffusion, production, grâce à un modèle français dont il faudra garder le meilleur. Il faut être un peu volontariste, en se disant qu'il faut continuer de soutenir la diversité d'expressions et de pratiques, et la mettre en public même si cela n'intéresse pas forcément le large public.

La musique gastronomique

Mêlant artistes et faiseurs de soupe, la Louche d'Or, le festival international de la Soupe revitalise Wazemmes, quartier populaire de Lille longtemps délaissé, pour en faire aujourd'hui une destination internationale musico-culinaire.

© festival La Soupe

© festival La Soupe

Avant d'évoquer le réseau Soupe, acronyme de Symbole d'Ouverture et d'Union des Peuples Européens, permettez-moi de me présenter d'abord.
Je suis membre de l'association ATTACAFA, scène universelle nomade basée depuis 29 ans à Lille mais qui présente ses spectacles dans toute la Région Nord-Pas-de-Calais et en Belgique.
L'action de notre association s'articule autour de 3 pôles qui travaillent de manière interdépendante. Nous faisons une programmation de musique, danse, théâtre de cultures traditionnelles ou actuelles du monde entier dans différents lieux de la métropole Lilloise (Opéra de Lille, Rose des Vents, Maisons Folie...) du fait de notre dimension nomade puisque nous n'avons pas de salle permanente. Nous menons un travail plus souterrain avec les artistes dans des quartiers populaires, interventions plus discrètes mais

pérennes, alors que nous avons de plus en plus de difficultés à accomplir ce travail car nous perdons le financement sur ce type de projet. Enfin, nous organisons la Louche d'Or, Festival international de La Soupe qui a vu le jour il y a 13 ans.

Il y a aucun cloisonnement entre ces projets. Nous aimons faire sortir les artistes de l'Opéra pour les faire jouer dans notre festival de rue, faire entrer les publics avec lesquels nous travaillons dans les lieux de spectacles qu'ils ne fréquentent que peu ou pas.

La première édition de la Soupe a démarré en 2001 à partir d'une réflexion du créateur et directeur actuel de l'association. Il s'est interrogé sur ce qui peut fédérer et relier les cultures entre elles, et est parvenu à mettre le doigt sur la soupe partie intégrante de toutes les cultures. Wazemmes, jadis berceau de la tradition ouvrière, s'est distingué par son caractère festif symbolisé par des cafés concerts qui prolongent la fête tard dans la soirée.

Cependant, en préfiguration de Lille capitale européenne en 2004, les autorités ont décidé de mettre de l'ordre dans ce quartier qui leur échappait en faisant des descentes et des arrestations musclées de la police dans les cafés concerts dans le but de les nettoyer des éléments peu amènes à leurs yeux.

La réaction des habitants du quartier ne s'est pas fait attendre. Refusant catégoriquement que l'on puisse se substituer à eux pour présenter leur propre culture, ils n'ont pas hésité à faire appel à l'association ATTACAFA pour qu'elle organise quelque chose qui leur ressemble et qui met en exergue l'image de leur territoire. L'idée de la réalisation d'un concours de la soupe en pleine rue avait surgi au départ comme une blague sans lendemain.

Mais dès la première organisation du concours, les gens se sont prêtés au jeu avec la participation de plus de 7 000 personnes. Beaucoup sont venus avec leurs instruments de musique pour jouer dans les cafés et dans les rues, d'où notre étonnement d'un tel engouement pour ce festival.

Actuellement, le festival se déroule chaque 1er mai, de 15 à 22 heures, où l'on assiste à l'afflux de plus de 40 000 personnes de toute l'agglomération lilloise dans un petit bout de quartier. Aujourd'hui, 150 soupes sont inscrites au concours, sans compter celles qui se présentent hors concours. Et chaque année, on décerne une louche d'or, une louche d'argent et une louche de bronze.

Notre association étant créatrice de lien entre les gens pour qu'ils puissent se réapproprier l'espace public sous prétexte de la soupe, il va sans dire qu'il est difficile pour nous d'empêcher les partis politiques de vouloir servir aussi leur soupe.

Sachant que l'on ne cherche pas les particularités culinaires de telle ou telle soupe ou de telle ou telle culture, l'important pour nous est avant tout la création de cet espace de rencontre qui conjugue plaisir culinaire et plaisir musical.

Dès la 2ème année, le festival s'est ouvert à la participation européenne qui s'est concrétisée avec un partenaire de Cracovie, suivi les années suivantes par d'autres essaimages de partenariats à travers la France et l'Europe.

Devant ce succès inattendu, nous avons décidé de nous réunir autour d'une table pour définir une charte qui délimite notre éthique, notamment en ce qui concerne le caractère populaire du festival, sa gratuité, le partage interculturel entre les participants.

Le rayonnement de notre festival en France avait débouché sur la passation d'une convention avec l'Europe autour d'un projet, d'où l'élargissement de nos possibilités de faire voyager et de financer nos artistes et nos faiseurs de soupe, nos artistes du quotidien.

Il faut noter que l'organisation de ce festival ne pouvait réussir sans l'implication de bénévoles qui donnent beaucoup de leur temps et de leur énergie y compris dernièrement aux festivals de Bologne et de Berlin.

Nous insistons en premier lieu sur la réappropriation de l'espace public à travers des projets artistiques et culturels européens. Concernant le travail de collaboration avec les artistes, nous mettons en avant une coproduction libre entre organisateurs et artistes qui sont financés par notre association.

Héloïse ROUX

© festival La Soupe

Nature, norme et étiquette

La fin des Trente Glorieuses bouleverse les conventions et les conceptions sociales, transforme les codes et les perceptions du réel, et force à établir de nouvelles valeurs pour réaliser le vivre-ensemble*.

Quand plus personne ne croit au progrès social, la crise n'est plus économique, mais culturelle. Si la condition salariale est en régression, si les acquis sociaux sont remis en cause, si la répartition des richesses n'a jamais été aussi inégalitaire alors l'Etat perd son pouvoir régulateur dans une société aujourd'hui mondialisée, livrée aux seules lois du marché. Pierre angulaire du compromis de la société industrielle, la justice sociale passe alors de la redistribution à la réparation, à l'assistance. Les dispositifs sociaux traitent alors les personnes sous l'angle du manque. Dans ce contexte, le travail social et culturel, plutôt que d'élucider le rapport social, préfère lutter contre la « *précarisation* » en ne travaillant qu'avec des exclus.

Jusqu'à récemment, la démocratie de représentation et la République étaient crédibles et efficaces tant qu'elles promettaient le bien-être général, permettaient l'ascension sociale. Cette organisation économique et sociale était accompagnée de divisions politiques claires recouvrant des clivages sociaux qui l'étaient tout autant. L'épuisement de la promesse républicaine peut conduire à la tentation de se débarrasser de la représentation démocratique et de l'arbitrage du politique, bref, à se débarrasser de la République.

Crise de la représentation

L'idée que la modernité fait progresser la société de l'obscurité vers la lumière s'appliquait dans tous les domaines et chaque modèle ascensionnel est légitimé par ce paradigme qui les contient tous. Ce paradigme ne se casse pas du jour au lendemain car une grande partie de l'humanité continue de croire que quelqu'un va rétablir la promesse du bien-être général et individuel, et refuse de faire le deuil de cette promesse. La crise devient culturelle parce qu'elle est celle de la représentation et du sens d'un modèle unique.

Le travail culturel que nous avons à mener consiste à chercher un modèle alternatif dans lequel la justification de nos actes trouve une raison en soi, sans avoir besoin des hypothèses sur le futur telle la logique théologique : le futur lointain expliquera ce que je fais aujourd'hui.

Il est important pour nous de voir dans quelle grille de valeurs nous agissons, lorsque nous effectuons un travail social et/ou culturel. Les valeurs les plus évidentes s'inversent et deviennent marginales avec la rupture du modèle tel que nous l'avons présenté plus haut. Il est ici question de la norme sociale que tout modèle social et culturel suppose.

La norme ne se voit pas

Dans la société occidentale, la norme existe par rapport à la nature dans une relation paradoxale : la norme est tantôt naturelle, tantôt non-naturelle. La norme se justifie sans aucun problème par rapport à deux choses contradictoires : la norme fonctionne en éloignant ce qui apparaît comme plus ou moins anormal. Par exemple, l'homosexualité s'éloigne de la norme parce que cela s'éloigne de « *la nature* ». Ce qui est marginal, c'est ce qui est visible depuis la norme : le maire de Paris est homosexuel, mais personne ne dit que le maire de Bordeaux est hétérosexuel. Ce qui qui correspond à la norme ne se voit pas. On dit Obama est le premier président noir des Etats-Unis et on n'a jamais vu un titre de presse mentionnant que tel président est blanc. La présidente argentine est une femme, titrent les journaux. Il n'y a jamais eu de titres pour dire que son prédécesseur est un homme. La culture moderne est une culture de l'exclusion, de la distance par rapport à la norme. Le lieu de la norme est vide par excellence car ce qui est à la norme n'est pas visible. La norme correspond à notre perception de la normalité. Cette perception se traduit culturellement par des valeurs.

Le fonctionnement métonymique

La solidarité devient de plus en plus visible parce qu'elle représente de moins en moins la norme. Les valeurs ne sont donc pas universelles. Elles dépendent d'un mouvement de la norme. Les valeurs correspondent à un ensemble de référents qui sont toujours en rapport avec le dynamisme d'une société mouvante. Il y a un peu plus d'une trentaine d'années en Allemagne, on « *traitait* » les homosexuels. Il y a à peine un siècle, Freud décrivait l'homosexualité comme une pathologie grave alors que maintenant c'est l'homophobie qui est éloignée de la norme et non plus l'homosexualité. Les valeurs changent selon l'évolution de la société mais cela ne signifie pas qu'elles sont relatives tout en relevant de l'étiquetage social (Noir, femme, homosexuel, etc.).

Cet étiquetage correspond au fait d'isoler un élément d'un ensemble multiple. Cet élément prend ensuite la place de l'ensemble : « *je vois une voile à l'horizon* ». On prend une partie pour un tout. C'est ce qu'on appelle un fonctionnement métonymique.

Lorsqu'on dit : « *cet homme est noir* », dans l'étiquetage social, tout le reste disparaît. L'étiquette efface le tout. Avec l'étiquetage, l'autre devient transparent pour moi. Le fait d'être transparent pour la norme l'amène à produire du discours sur le groupe étiqueté, à gloser sur les Noirs, les homosexuels, les jeunes, leurs comportements…

Manger avec les mains

Lorsqu'on devient un objet étiqueté, la société nous dénie la complexité propre au désir. On ne nous accorde plus que des besoins.

Par exemple, le groupe étiqueté comme « *chômeurs* » ne peut plus avoir de désirs « *étranges* », vouloir écouter de la musique, partir en vacances, etc., mais un seul besoin : avoir du travail pour deve-

nir normal. Les chômeurs ne doivent pas nous casser les pieds avec leur désir, car la seule chose dont ils ont besoin est du travail. De fait, les groupes étiquetés deviennent des groupes opprimés.
Ces groupes sont tenus de s'identifier par l'étiquette qui leur est assignée par une grille de valeurs que nous avons tous dans notre interaction avec le monde. C'est ce qu'on appelle le schéma référentiel opératoire. Un schéma de référence qui me permet d'opérer, d'observer et d'agir dans le monde. Un exemple : une personne nous dit qu'elle n'est pas du tout raciste, qu'elle voyage au Maroc, séjourne chez l'habitant, mais lorsqu'elle voit son hôte manger avec les mains, elle a un haut le cœur qu'elle ne peut réprimer, elle qui est habituée à manger avec des couverts. Cela signifie que l'information n'a pas besoin de monter au cerveau pour qu'une réaction ait lieu, le corps réagit seul. La norme culturelle est efficace quand elle prend corps chez les gens sous forme d'arc réflexe car cela fait sentir à ses membres que leur culture est « naturelle » par rapport aux autres cultures.

Cohabiter avec le négatif.

La sensation d'impuissance dans notre société actuelle est elle aussi socialement construite. Notre société construit petit à petit un arc réflexe qui me dit *« non, on ne peut pas changer les choses »*. L'homme contemporain se trouve dans un narcissisme négatif et dépressif : *« je ne peux penser qu'à moi et je ne peux pas changer le monde »*. Il s'agit ici d'une grille de valeurs qui se déclinent en trois modèles.
L'universel abstrait qui dit que ma position est universelle et tout ce qui ne correspond pas à mon système de valeur est déviant. Le socle commun correspond donc à mes valeurs.
Le relativisme culture qui suppose qu'il n'existe pas de socle commun entre les personnes ; chacun reste de son côté dans une paix armé correspondant au respect des valeurs de l'autre. L'utilisation actuelle du mot respect cache la rupture du socle commun.
L'universel concret qui signifie que la société est tout le monde. Il n'y a plus de socle commun ; mais il nous faut construire un projet commun, accepter un niveau d'inconfort pour pouvoir cohabiter, faire société avec des personnes sur un même territoire (sans pour autant les aimer, être d'accord avec elles ou avoir la même norme). Cette conception de la société pose aussi la question du *« négatif »* : si la société est tout le monde, il faut cohabiter avec le négatif.
Lorsqu'une société atteint un seuil trop important de passivité, que ses membres n'ont plus assez d'énergie pour dépasser ce stade de compréhension, elle entre alors dans une décadence. Dans tous les cas de décadence d'une société, on observe qu'il y a avant cela le développement de la politique des puissants envers un peuple de plus en plus passif et de plus en plus ancré dans l'opinion. On observe en même temps une diminution du conflit et une augmentation de l'affrontement.

Conflit et affrontement

Dans notre société, on confond souvent le conflit à l'affrontement. Dans le fonctionnement d'une société, on observe que le développement des conflits évite de grands affrontements. Dans l'exemple du conflit israélo-palestinien, il s'agit en réalité d'un affrontement car un conflit serait plutôt des peintres israéliens et des peintres palestiniens en conflit contre un autre mouvement de peinture, ou des homosexuels israéliens et des homosexuels palestiniens en conflit contre l'homophobie… La conflictualité est multiple socialement. Plus l'individu est dans le conflit, moins il est dans l'identité. Le développement du conflit permet de démultiplier les dimensions de l'individu, car il est de moins en moins unifié derrière une identité. Pour illustrer encore ce propos, citons Sartre qui disait qu'un médecin qui ne se prendrait que pour un médecin, de fait, serait fou. La personne entre en effet dans un mécanisme de galvanisation qui amène à la fin des incertitudes.
Ce mécanisme est inhérent au genre humain, présent dans chaque être humain. Il peut être utilisé et instrumentalisé par le pouvoir ou même exacerbé par la frustration des individus. Il est donc possible de limiter ce mécanisme mais on ne peut pas l'éliminer.

Les poissons se mangent entre eux

Pour illustrer ce mécanisme, une expérience scientifique existe en biologie : une multitude de poissons sont présents dans un aquarium et tout se passe bien. On sépare ensuite une partie des poissons par l'intermédiaire d'une vitre grâce à laquelle les deux groupes de poissons peuvent se voir mais ne sont plus en contact les uns avec les autres. Lorsqu'on enlève la vitre, les poissons des deux parties se mangent entre eux. Chaque groupe de poissons a créé contre l'autre son unité organique. Les poissons ne se voient pas comme une unité, mais ils identifient le groupe en face d'eux comme une unité. Cette unité mène à l'affrontement. En revanche, le conflit, lui, ne se construit pas contre l'autre, car nous sommes nous-mêmes faits de multiplicités contradictoires. Dans le cas de l'affrontement, il y a un élément unique qui prend la place de l'ensemble. Toutes les identités sont vraies dans la mesure où elles ne deviennent pas la vérité absolue.
La différence entre le conflit et l'affrontement est importante, parce que les gens parlent souvent du monde qui les entoure au niveau de l'affrontement, d'une passivité identitaire totale.

Identités de combat

Toutes les identités ne sont pas passives. Il existe des identités de combat et d'émancipation qui se caractérisent en général par un développement de la multiplicité et de la conflictualité. Ce qu'on met en avant dans le combat est avant tout la multiplicité (le black power ou le combat des homosexuels dit toujours : *« nous ne sommes pas que ça ; nous sommes avant tout des musiciens, des peintres, des écrivains… »*).
En conclusion, la démarche que nous proposons consiste à aller voir du côté du soutien à la démocratie par son approfondissement : nous voulons nous réapproprier le droit de raisonner, c'est-à-dire de questionner nos propres choix culturels ou ceux pris par d'autres, pour les confronter et les arbitrer.
C'est à partir de cette hypothèse, de cette analyse du contexte, que nous proposons de travailler sur le territoire de l'Ile-de-France avec un laboratoire de recherche dans le domaine des musiques et danses du monde.

Max LEGUEM

« d'après les réflexions et les travaux de l'Université Populaire/Laboratoire Social de la MJC de Ris-Orangis »

** Ce texte est extrait d'une intervention effectuée le 15 décembre 2012 dans le colloque « Rencontres internationales du patrimoine culturel immatériel en Bretagne » dans le cadre de la seconde édition du festival NoBorder de Brest.*

La musique traditionnelle doit sortir de son isolement

est-noz © Jocelyne Gallais

Je suis depuis peu directeur de la Fédération des associations de musiques et danses traditionnelles (FAMDT) qui réunit une centaines de structures disséminées à travers le territoire national, DOM-TOM compris. La FAMDT présente donc une grande diversité, une grande hétérogénéité de lieux de production, de diffusion, de structures plus centrées sur la question de la transmission, de la formation (nos adhérents relèvent du champ professionnel et du champ amateur). Il y a aujourd'hui 9 centres de musiques et danses traditionnelles en région. L'implantation territoriale de la fédération, dont les membres sont principalement installés en milieu rural est ancienne. Elle nous permet de bien mesurer ce qui se passe à l'échelle du territoire national.

En tant que fédération, nos objets de travail et nos problématiques sont quelque peu différents de ceux de Zone Franche, bien que nous ayons les mêmes préoccupations en termes de valeurs, d'objectifs, de soutiens.

Des choses s'inventent chaque jour

D'ailleurs dans le cadre du colloque sur le patrimoine culturel immatériel de décembre 2012 au sein de la seconde édition du festival NoBorder de Brest, la FAMDT et Zone Franche préparent une journée où nous poserons les questions liées aux nouveaux modes de fabrication, de collaboration, de création.

Bref, toutes ces choses qui s'imaginent autour de nous, tous ces témoignages qui nous permettent de savoir, de comprendre qu'en dehors des réseaux institutionnels, des choses s'inventent chaque jour. Et nous avons besoin de nous inspirer de tout cela, de travailler collectivement, si nous sommes d'accord pour considérer que nous sommes plus intelligents à plusieurs que séparément.

Aujourd'hui, la FAMDT quitte Parthenay, dans les Deux-Sèvres, pour déménager dans de nouveaux locaux à Nantes. Nous allons cohabiter avec la Fédération des scènes de jazz et la Fédurock. Nous n'allons pas fusionner, mais cela est intéressant pour tous en termes de dynamique quand nous partageons de la veille, des moyens, du personnel à terme. Symboliquement, c'est important parce que cela sort la musique traditionnelle d'un relatif isolement que l'on peut regretter parfois. La coopération, la mutualisation vont nous permettre d'avancer malgré cette difficile période de crises.

Bernard GUINARD

La coopération, la mutualisation vont nous permettre d'avancer malgré cette difficile période de crises."

fest-noz © Jocelyne Gallais

La singularité bretonne

Photos © Bretagne(s) World Sounds

Le collectif Bretagne(s) World Sounds participe activement avec les services de sa Région pour la promotion et la sauvegarde d'une musique de terroir forte et entretenue par sa communauté.

Bretagne(s) World Sounds est une jeune expérience, un collectif né il y a deux à trois ans parce que le sentiment de notre présence au Womex de manière dispersée faisait que l'affichage de la création artistique en Bretagne n'était pas lisible. Dans ce sens, nous avons initié ce premier groupuscule de gens qui sont dans l'accompagnement d'artistes. Puis, nous avons demandé aux responsables de la Région de se déplacer d'abord au Womex avec nous pour qu'ils voient si ça vaut le coup de nous accompagner pour la création de ce collectif. C'est chose faite. Dès la première année, nous avons donné quelques axes de travail à ce collectif, à savoir notre présence sur les salons internationaux, mais aussi d'avoir une vitrine à l'année

Il se trouve-là que nous avons surfé sur l'arrivée d'un nouveau directeur à la tête de la scène nationale du Quartz à Brest. Son nouveau projet était d'intégrer l'exposition des musiques du monde à travers un festival appelé NoBorder. Cela tombait fort bien. Erik Marchand étant lui déjà dans les murs du Quartz en tant que résident pour sa structure le pôle international de la modalité. Erik a présenté en 2011 dans le cadre de la première édition du NoBorder un colloque biennal sur la modalité et pour 2012, c'est l'association Dastum qui célèbre ses quarante ans d'existence avec un colloque sur le patrimoine culturel immatériel.

Notre collectif Bretagne(s) World Sounds (BWS) est acteur de ce festival pour y présenter au public et aux professionnels les nouvelles créations des artistes qu'il accompagne, mais aussi, surtout et en même temps avec le besoin de se poser certaines réflexions professionnelles et en particulier le sujet qui nous réunit aujourd'hui ici.

Ce collectif est passé de 6 structures à 12 maintenant, un regroupement au niveau régional avec de labels, tourneurs, producteurs, lieux de formation. Cette progression nous pose d'un coup des questions quant à un fonctionnement qui serait un mix au niveau régional d'une fédération comme la FAMDT et un réseau telle Zone Franche. Se pose aussi la question de la politique culturelle territoriale, de la relation entre les acteurs et nos élus parce que dans chaque région il y a des singularités qu'il faut respecter.

La fée électricité

Il y a eu des expériences malheureuses dont je peux témoigner. En Bretagne, il y avait plus de 280 cafés-cabarets. En 1985, ils ont tous disparu. Pourquoi ? Parce qu'une politique d'Etat apportait auprès des musiques quelque chose de très professionnel mais sans regarder la casse qui était en train de se faire en même temps dans une région comme la Bretagne où il y avait un tissu social et une histoire forte.

Je viens d'une région constituée de différents terroirs, urbains ou ruraux, où est arrivée la fée électricité qui a tout révolutionné. Le chant breton comme le kan ha diskan s'est retrouvé tout d'un coup avec un microphone. Les manières de chanter ont évolué tout comme la fabrication des instruments anciens aussi. Des instruments modernes sont arrivés.

Autre élément. La région Ile-de-France est une mosaïque extraordinaire issue de gens qui sont venus y travailler, Bretons inclus. Durant tout le XXe siècle, nous avons connu un exode important, c'est pour cela, en partie, que l'on trouve des Bretons un peu partout sur la planète.

Les derniers Indiens

Côté musique avant la fin du mur de Berlin, les copains allaient dans les pays de l'Est, en ramenaient des cassettes. Aussi après la chute du mur, quand les musiques des Balkans sont arrivées en Europe occidentale ce fut souvent une découverte alors qu'ici, nous les connaissions déjà bien.

Je me rappelle aussi quand Erik

Photos © Bretagne(s) World Sounds

Marchand et Gilbert Bourdin étaient accueillis dans les années 1970 dans un festival à Washington avec une limousine et décrits pratiquement comme les représentants des derniers Indiens d'une région au bout de l'Europe, une ethnie en train de crever. Ils avaient vingt ans. J'étais étudiant à Rennes et ils me racontaient ça en flippant. Nous venons de tout ça et tout ça c'est une culture qui est sans arrêt en mouvement, qui prend de nouvelles formes avec tout l'immense respect de l'apprentissage que nous avons fait du patrimoine.
Dans les mois à venir, avec les partenaires institutionnelles et les réseaux FAMDT et Zone Franche, nous allons travailler l'apport de propositions pour l'accompagnement et la circulation des œuvres et des artistes.

Le fest-noz, école de la vie

Nous allons essayer de trouver chacun avec nos spécificités, nos singularités, des choses communes que nous porterons d'une seule voix, si possible avec nos élus régionaux. Il faudra donc bien prendre en compte que les réalités de terrain peuvent être très différentes d'une région à l'autre. Les années 1980 (lors du ministère de la Culture dirigé par Jack Lang) ont connu des évolutions très positives pour les musiques dites actuelles, mais aussi des bouleversements obligeant des petits lieux à fermer à cause de cadre trop contraignants, des associations locales à stopper leurs activités sociales et culturelles.
Revenir à la singularité où d'autres régions s'y retrouveront, c'est dire, par exemple, que le fest-noz est en Bretagne quelque chose de très particulier, une grande école. Qui n'est pas passé ou qui ne passera pas à un moment donné par le fest-noz où on se confronte à un public qui aussi acteur puisqu'il est impliqué dans un tissu associatif fort et qu'il également danseur. Il est en interaction permanente avec le chanteur ou le groupe. C'est quelque chose de communautaire qui se fait tous les samedis chez nous. Une vraie école de la vie.

Expression artistique et convivialité

A partir de là, se posent le problème de ces associations qui ne font plus de fest-noz. Elles préfèrent faire du cochon grillé ou du loto, parce que le fest-noz cela coûte cher, car il faut déclarer administrativement les gens qui montent sur scène. Ce sont des questions importantes pour nous parce qu'il s'agit d'un phénomène fortement social, communautaire, mais contraint par l'ordre économique et juridique. Dans la même dynamique que le collectif Culture bar-bars en Pays de Loire, il y a actuellement en Bretagne un travail de réflexion pour que ces petits lieux de vie/initiatives populaires puissent continuer à offrir des espaces d'expression artistique et de convivialité. Quant à la relation avec les élus, il faut une volonté politique au regard de ce tissu associatif fort, de ce monde musical fort et contemporain. Dans ses prises de parole et actes, Jean-Michel Boulanger, vice-président à la culture au Conseil Régional de Bretagne, dit très clairement que pour lui musiques populaires, musiques savantes méritent la même attention. Faire un meilleur travail au niveau du territoire, une meilleure irrigation, quelque chose de plus équitable, de plus juste entre territoires ruraux et urbains, etc.
Dès la prise de ses fonctions à la Région, Jean-Michel Boulanger à convier les acteurs des musiques populaires à se réunir à plusieurs reprises en ateliers pour réfléchir ensemble à une sorte de co-construction. C'est simplement normal en démocratie d'avoir un travail participatif avec nos élus, de construire ensemble une politique culturelle sur un territoire.

Bertrand DUPONT

Désindustrialisation

En Lorraine, face au désert sidérurgique, l'association Pavé redynamise culturellement une agglomération pourtant riche en musiques migratoires.

Je suis chargé de production/ressource et accompagnement pour l'association P.A.V.E. (Pour une Alternative Vers l'Expression), dite Pavé, située dans le territoire du Nord lorrain, le Val de Fensch (Moselle). L'association a été créée en juin 1984 à l'initiative d'une quinzaine de jeunes, en pleine crise mondiale. L'Etat avait prévu en 1979 un premier plan acier pour réduire les surcapacités des unités, en modernisant et assainissant la situation financière des entreprises. Un second plan (Plan Fabius de mars 1984) annonce la suppression de 21 000 postes dans la sidérurgie. C'est la fin des années glorieuses, mais la main d'œuvre étrangère continue à affluer alors que le territoire offre de moins en moins de perspectives d'avenir, et que les usines ferment. Un groupe de copains décide donc de créer un café-concert au sein de la Vallée de la Fensch, Le Gueulard, qui ouvre ses portes en décembre 1984 et fonctionne en tant que coopérative.

Il est conçu comme un lieu de convivialité où l'on peut boire une bière, assister à un spectacle et surtout converser. Petit à petit, Le Gueulard s'est transformé en salle de spectacle à part entière, perdant un peu sa vocation initiale. Les représentations sont passées d'un rythme mensuel à un rythme hebdomadaire puis davantage encore, avec deux entités bien distinctes : le Pavé, gestionnaire de la programmation, et la Scot (Société coopérative ouvrière de travailleurs), entreprise gérant économiquement le lieu. La salle a connu ensuite plusieurs révolutions de palais…

Mort programmée du Gueulard

En 1991, l'équipe a trouvé les aides pour doter Le Gueulard d'équipements professionnels dignes de ce nom (son, lumières, etc.). Le ministère de la Culture sous Jack Lang a accordé le label Café musique puis Le Gueulard est devenu Smac (Scène de musiques actuelles) pendant six années. Par cette dénomination, il devient une structure représentative d'une nouvelle génération de lieux de diffusion de proximité. Il illustre parfaitement une tentative innovante de résistance à la dégradation de l'environnement culturel en agglomération touchée de plein fouet par la crise. C'était avant la fameuse loi Bruits et nuisances…

Elle était censée protéger le public et le personnel de salles de spectacle contre les excès sonores. L'association a été invitée à ne pas franchir un seuil de 77 décibels, c'est-à-dire moins que ce qu'une batterie produit à elle seule. Autant dire que cette loi signifiait la mort programmée du Gueulard. Les travaux d'insonorisation étaient inenvisageables et la commune de Nilvange ne pouvait pas racheter l'ensemble de l'immeuble. Après 16 ans de concerts et de spectacles, l'équipe a préféré choisir elle-même la date de fermeture, le 21 décembre 2000.

Après quoi, Pavé, en accord avec les élus de la communauté d'agglomération du Val de Fensch, s'est retrouvé à poursuivre son activité sous forme de

© Pavé

et reculturation

© Pavé

© Pavé

© Pavé

spectacles itinérants, dits Le Gueulard s'éclate, 12 ans durant, dans les 10 villes de l'agglomération lorraine avec tout ce que cela signifie comme difficultés en termes de logistique puisque nous étions obligés de créer des scènes éphémères qu'il fallait démonter après chaque spectacle.
Ainsi, la perte du Gueulard s'est traduite d'une part par la perte d'une partie du public qui était attaché au lieu, et d'autre part par l'ouverture à d'autres publics plus lointains, notamment dans les pays limitrophes, Belgique et Luxembourg. Finalement, l'itinérance a permis de découvrir un autre public de proximité issu des quartiers et de la communauté du Val de Fensch qui n'avait pour la plupart peu ou pas fréquenté ce lieu mythique, Le Gueulard.

Projet transfrontalier

Concernant les musiques du monde, la Lorraine demeure une terre d'accueil, qui, de par le développement de la sidérurgie et de la métallurgie, avait vu défiler sur son territoire des populations provenant des pays limitrophes, mais aussi de Pologne, de Russie, d'Italie, d'Espagne, du Portugal, etc. Sans oublier la vague d'immigration en provenance de l'Afrique subsaharienne et du Maghreb à la fin des Trente Glorieuses.
Toutefois, cet énorme brassage de population, qui fait la particularité de la Lorraine, n'a pas donné lieu au développement des musiques du monde sur le territoire en dehors de quelques initiatives disparates, notamment celles de l'association Pavé non abouties, mais toujours en construction.
Ceci-dit, Pavé est actuellement partenaire associé d'un projet multipistes transfrontalier, qui regroupe la Belgique, l'Allemagne, le Luxembourg et la Lorraine, un dispositif d'accompagnement de la pratique, l'émergence et la professionnalisation. Ce dispositif est plus adapté aux rock, musique électronique, rap (depuis 20 mois) et pop que pour les musiques du monde ou le jazz.
Enfin, et malgré le déficit en moyen humain (3 personnes), la petite équipe de l'association Pavé s'implique dans des projets à caractère régional, s'investit dans des missions de la communauté d'agglomération dont les élus ont décidé de porter un projet d'équipement dédié au musiques amplifiées (ancienne piscine, qui sera transformé en Smac). Le Gueulard Plus, dont l'ouverture est prévue au printemps 2014), est censé accueillir concerts amplifiés, un centre d'accompagnement et de ressource, des studios de répétition, un studio d'enregistrement, une salle de création et nos bureaux. Nous envisagerons donc à moyen terme une réflexion sur la création d'une plateforme autour des musiques du monde, une prise en compte du jazz et de l'enseignement artistique.

Thomas DOS SANTOS

© Pavé

Le prix de l'indépendance

Comment des acteurs des musiques du monde mènent leurs créations hors des grandes structures musicales, préférant la vulnérabilité économique que la vente de leur liberté.

Dans leur écrasante majorité, les artistes des musiques du monde ne sont pas intégrés dans les grandes entreprises de production et de diffusion musicales, appelées communément le showbiz. Ils ne bénéficient donc pas de leurs avantages mais n'en subissent pas les contraintes. Des artistes participants à la rencontre expliquent donc leurs façons de se produire, de travailler, d'organiser leurs écosystèmes, entre artisanat inventif et fragilité économique, mais toujours attachés à leur indépendance.

Nawal

Moi, j'ai commencé ma carrière artistique au milieu des années 1980. En 2001, alors que je donnais des cours sur la voix, un jeune journaliste très timide m'a demandé de l'aider à travailler sa voix parce qu'il avait du mal à s'exprimer oralement. Un jour, il a eu un héritage et a proposé de me prêter de l'argent pour enregistrer mon premier disque en autoproduction. Je suis allée voir un patron de studio, qui se trouvait dans une forêt magnifique de Haute-Marne, pour lui proposer une coproduction à part égale. Il fallait payer des frais de sa structure qui était associative, les musiciens. Moi, je fais une musique où il y a une spiritualité et j'aimais bien l'idée d'enregistrer dans la forêt. Je suis allé voir le compositeur Yves de Courson qui m'a beaucoup idée parce que je trouvais que dans ma musique, il y avait quelque chose d'étouffé. Je n'arrivais pas à y trouver ce que je voulais. Yves de Courson était pour moi, plus qu'un accompagnateur, un vrai accoucheur. Pour moi, c'est quelqu'un qui sait faire des métissages mais sans déséquilibrer une musique par rapport à une autre.

Mais, il faut dire qu'en France, où je vis, j'ai rencontré beaucoup de difficultés, à l'exemple de ce directeur de festival qui trouvait mon disque magnifique mais ne m'a jamais programmée. Etant quelqu'un de mystique, je suis plutôt tentée de croire que tout ce qui m'arrive, c'est mon chemin pour comprendre mieux ce que j'ai à comprendre dans cette vie. Je médite ça et j'avance.

Pour mon deuxième disque, c'est mon poissonnier qui m'a prêté de l'argent pour le produire. L'album a été très bien accueilli, notamment aux Etats-Unis. J'ai eu la chance de rencontrer des gens qui m'ont soutenue.

J'ai travaillé avec une petite structure de tourneurs qui n'arrivaient pas à me trouver des dates de concerts et qui m'ont répondu qu'en fait j'avais un problème surtout en France, peut-être, selon eux, à cause de mon côté un peu trop… catho. Pour une *muslim*, cela faisait un peu bizarre… Bref, que je parlais trop d'amour mystique, d'Allah. Alors, pour mon prochain album, j'ai trouvé un nom qui va peut-être faciliter les choses, *Afro-Soufi Gospel*.

Camel Zekri

Souvent, j'ai des projets que je ne peux pas proposer à un producteur comme le festival de l'Eau où je vais sur les fleuves, joue dans les villages, monte des choses un peu extraordinaires mais qui exigent beaucoup de travail. Je ne peux pas demander ça à un producteur. Depuis des années, je travaille sept jours sur sept. J'ai travaillé pendant dix ans avec les pygmées. Qui va me suivre sur un tel projet ? C'est à moi de trouver les moyens, d'y aller pour construire la relation et de comprendre.

Il y avait aussi le projet avec les Trompes de Centrafrique où je suis allé à la frontière avec le Soudan. Des gens ont été tués là-bas. Mais avec mon faciès qui peut être celui d'un Soudanais ou d'un Tchadien, j'ai eu la chance de pouvoir circuler assez facilement en Afrique, y compris dans les zones les plus dangereuses.

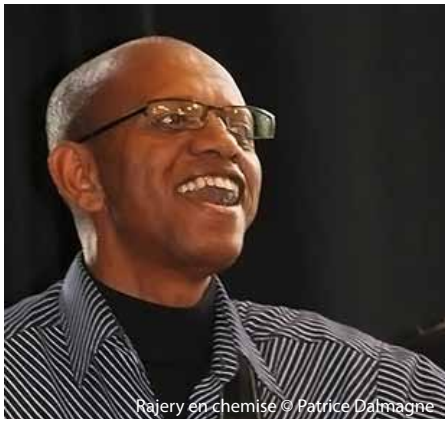
J'ai pu rencontrer des musiciens, créer avec eux une confiance. Dans le cas des Trompes, c'est leur chef qui m'a demandé de revenir une prochaine fois avec la musique. Cela m'a pris quatre ans pour comprendre pourquoi il m'avait demandé ça, pour comprendre finalement quelque chose. J'ai compris que j'avais le même problème qu'avec le diwan en Algérie. C'est-à-dire qu'il a fallu ce rapport avec l'étranger, avec la France, pour que les gens sur le territoire du diwan se disent que la musique qui est là, à côté d'eux, a finalement de la valeur. Pour la musique des Trompes, c'est la même chose, alors qu'elle n'était pas considérée sur son territoire. Leur chef d'orchestre a eu l'intelligence de comprendre que si un étranger s'intéresse à leur musique, les gens sur place vont se dirent que cela vaut quelque chose.

Qui va m'aider à monter de tels projets ? J'ai arrêté de demander de l'aide et monté ma structure, un lieu de résidence, un studio en Basse-Normandie. Je sais tirer profit du temps où les musiciens sont avec moi pour travailler avec eux. Je construis de manière artisanale mon travail qui me permet depuis des années de réaliser mes projets.

Rajery

A Madagascar, quand j'ai commencé à jouer de la musique dans les années 1980, les musiciens de valiha n'étaient déjà pas bien considérés, avaient des difficultés pour se trouver un concert. Pendant des années, je me suis demandé comment pouvoir monter sur scène avec un instrument que les gens ne trouvaient pas assez sonore. Je voulais montrer que la valiha pouvait bien sonner. Les gens me disaient que j'étais fou, que mon instrument ne sonnait pas trop et qu'en plus j'ai un handicap à la main avec des doigts en moins. J'ai même eu des insultes.

Mais tout cela m'a formé pour réussir à m'intégrer dans des groupes qui marchaient bien. J'ai joué avec un grand maître de la flûte pour me faire



Rajery en chemise © Patrice Dalmagne

connaître avant de monter mon propre groupe. Mon vécu m'a poussé à penser au développement de ma musique et d'autres choses aussi. Quand j'ai remporté le prix Découvertes RFI en 2002, j'ai pu monter mon studio pour aider des musiciens traditionnels. Ensuite, j'ai monté en 2004 le festival des Musiques vivantes de Madagascar.
Pour moi, un artiste joue un grand rôle dans la société. Il peut être aussi un éducateur qui transmet un message, qui critique et peut contribuer à trouver des solutions. Par exemple, face à la déforestation qui sévit à Madagascar, j'ai lancé le projet Arbre de vie afin de sensibiliser tout le monde à ce grave problème dans notre pays. C'est un projet qui propose un nouveau système de reboisement et que nous faisons connaître dans les écoles et collèges. Ainsi, chaque enfant plante dix arbres dont cinq autour de son établissement scolaire et cinq autres ailleurs, qui sont des arbres fruitiers à planter dans leur terrain. Les élèves sont contents de le faire et cela implique aussi leurs parents dans ce projet. Nous créons aussi des chansons pour défendre l'environnement.

Erik Marchand

Beaucoup de musiciens sont obligés de diversifier leur activité. Je vois en Bretagne des artistes, et pas des moindres, comme le violoniste Jacky Mollard, faire beaucoup d'enregistrements. Moi, j'ai construit une structure de transmission, parce que, ma foi, on vieillit, et on se pose des questions sur la manière dont l'avenir sera fait. En tout cas il est certains qu'aujourd'hui, c'est de plus en plus difficile d'arriver à réaliser ses projets. Moi, je travaille avec Bertrand Dupont sur la diffusion des spectacles, mais je suis aussi habitué à monter mes propres dossiers à la création. Même si j'ai des budgets de création, c'est devenu plus difficile depuis une dizaine d'années de trouver d'autres formes de travail pour arriver à payer le loyer.

Erik Marchand (chapeau) © DR

Camel Zekri au micro avec des musiciens pygmées © Eric Châlot

La culture développe l'économie

Rassemblant diverses structures du Pays de Redon et de Vilaine, le collectif Articulteurs démontre comment la culture peut contribuer l'enrichissement économique d'un territoire.

D'abord, je suis un Ch'ti hispano-breton ; donc vous vous démerdez avec ça par rapport aux questions d'identité.

Les Articulteurs, c'est une histoire d'un territoire concernant trois départements et deux régions qui se situent autour de quatre pôles urbains. Donc, soit on est une ville-dortoir, soit on est proactif et montre que la dynamique de collectif va faire qu'on n'est pas un désert culturel et qu'il y a bien des gens qui restent et qui pratiquent leur culture.
Nous avons décidé de mettre la culture au cœur du développement du territoire. Pour cela, nous nous sommes réunis en neuf structures pionnières, des gens qui se connaissaient, mais en fait ne se connaissaient pas vraiment. Nous avons donc décidé de travailler sur l'interconnaissance parce que la base d'un projet de coopération reste la confiance. Et la confiance se gagne et se travaille. Nous avons mélangé des mondes qui ne se côtoyaient pas forcément : celui du handicap, les structures socioculturelles, des artistes, des chefs d'entreprises, des partenaires institutionnels. Nous nous sommes dit que c'est dans cette marmite-là que nous allons réaliser ensemble un projet de territoire pour montrer que la culture a à la fois une vocation économique et sociale, qu'elle est un pilier du développement. Nous voulions aussi nous ouvrir tout de suite à l'international en se disant que nous faisons partie de la Bretagne, de la France et que nous sommes dans le monde. Ainsi la question de l'ouverture à l'Europe s'est posée d'emblée pour nous.

Nous réalisons notre rêve

Nous avons démarré par un programme européen qui s'appelle Programme d'initiative communautaire Equal, un laboratoire d'expérimentation. Un projet de trois ans où l'on se donne le droit de rêver. Ainsi, nous avons inventé un mot : le « **r**êvalisable » pour dire que nous allons réaliser notre rêve en mettant en place toutes les conditions pour y parvenir. Nous ne savions pas où nous allions, mais nous avions la certitude que nous allions ensemble. Nous avons donc appris à nous connaître, à avoir une vision, une identité partagée, des valeurs communes et une stratégie.
Nous avons privilégie la recherche et le développement parce que nous considérons qu'il faut se regarder pédaler, et donc travailler avec les universitaires, réaliser la mutualisation de tout ce qui est autour de l'emploi, du matériel, tout ce qui est relève du spectacle vivant, tout ce qui est niche économique parce que nous sommes persuadés que la culture ne fait pas que coûter, elle rapporte aussi. C'est cela que nous disons d'emblée à nos partenaires. Et cela produit des résultats avec des emplois qui se créent, des actions et surtout des systèmes de coopération. C'est une démarche collective où la singularité est respectée car souvent chacun vient avec son projet, son bébé, et a peur que quelqu'un va le lui voler.
Pour nous coopérer, ce n'est pas 1 plus 1 égalent 2, mais 4. Cela veut dire que tout en gardant son identité on va s'enrichir en mutualisant nos compétences. Et c'est long.

Travailler avec les entreprises

Cela fait neuf ans que nous sommes tous les jours sur l'établi parce que nous sommes dans un monde de concurrence, dans une économie guerrière spéculative. Aujourd'hui, on parle d'économie pacificatrice qu'il faut apprendre et donc avoir des règles. Nous nous sommes dit que nous ne pouvons pas travailler en coopération si nous ne structurons pas à un moment donné notre mode d'organisation, sinon nous serions dans le discours. Nous avons mis en place des chartes, une gouvernance avec les principes de l'économie sociale, d'un homme une voix.

Travailler avec les entreprises

Nous nous autorisons aussi de travailler avec les entreprises, avec les artistes. Des mondes qui s'ignoraient. Les entreprises regardaient les socioculturels comme des consommateurs de fonds publics et pour les membres du collectif dès qu'on parlait d'économie, entreprise, c'était banni, ces « salauds de patrons ».
On peut combattre cette défiance, si on s'autorise à se rencontrer, à échanger ensemble. C'est tout ce chemin que nous avons fait jusqu'aujourd'hui pour commence à discuter avec les chefs d'entreprises. On se rend compte qu'une danseuse et un chef d'entreprise gérant des routes ou des déchets, qui se parlent, ont pleines de choses

à se dire, parce qu'en fait ils ont la même volonté de bien faire, la même notion d'engagement et surtout des complémentarités de travail à partager. Pour nous, ce n'était pas gagné d'avance et cela commence à se faire maintenant, au bout d'un travail de neuf ans. Cette notion de durabilité est donc essentielle. Dans cette ouverture, nous sommes passés de 9 membres à 34 aujourd'hui, avec des labos de recherche, des entreprises… Cela devient un peu compliqué en matière de représentation, de délégation, de gouvernance.

Nous avions des assemblées générales permanentes de 4 jours par an pour discuter sur le conseil d'administration, les groupes de coopération, prise décision. Il s'agit d'un laboratoire permanent de recherche, de comment structurer une organisation où chacun ne se sente pas lésé, trahi, mais bien accompagné. C'est un peu comme une œuvre symphonique où il y a un chef d'orchestre et pleins de partitions, d'instruments. Chacun va contribuer à ce que l'œuvre commun existe par sa propre partition. Le résultat n'appartient à personne de particulier, mais l'œuvre est magnifique.

Nous nous engueulons aussi

C'est tout un cheminement où on va rencontrer des associations comme le Regroupement breton qui fait la promotion d'une culture vivante, pas folklorique, moderne même. Nous retrouvons des compagnies de danse, de théâtre, des structures liées au handicap, d'autres d'éducation populaire, des entreprises, des chercheurs. Nous créons actuellement un cinquième emploi permanent. Ce que nous n'étions pas capable de faire tout seul, nous le réussissons à plusieurs. Nous ne travaillons plus par compagnie ou poste mais par champ de compétence avec une vraie réflexion de développement. Tout cela avec un socle de base : apprendre à se connaître, se faire confiance, mettre des règles et parler vrai. C'est-à-dire que nous nous engueulons aussi parce que nous ne sommes pas toujours d'accord.

Il y a toujours des pionniers, des gens un peu visionnaires qui agissent, et ceux qui regardent par-dessus la haie pour voir si cela pousse bien chez le voisin. Et quand cela pousse bien, ils arrivent. Aussi nous avons des chartes comme celle de coopération qui exclue les comportements opportunistes, le consensus mou. Ce sont des règles qui vont jusqu'à un engagement sur la prise de risque. C'est-à-dire que si quelqu'un ne joue plus le jeu, il peut être exclu, parce que la coopération, c'est de s'enrichir en travaillant ensemble. Il y a des gens qui sont incapables de coopérer.

100 000 € investis génèrent 600 000 €

Dans le domaine de la recherche et du développement, nous travaillons avec des universitaires, prenons beaucoup d'étudiants. Nous avons fait un travail sur la ressource territoriale, comme la bogue, qui est une fête traditionnelle chez nous, où nous avons démontré que 1 € investi génère 6 € de fruit économique. Généralement vus comme des consommateurs de fonds publics, nous avons fait une étude scientifique pour montrer que 100 000 € investis dans un tel événement génèrent 600 000 €, au moins. Ainsi, nous sommes à la fois sur le développement économique et le développement social. Ce qui veut dire que la culture en est aussi la clé de voûte. Nous sommes en train de créer une société de développement économique et social.

Nous avons créé un tisseur d'évènements et toutes les compétences au sein de notre réseau pour répondre aujourd'hui à quelqu'un qui veut monter un événement : le chapiteau, les personnes chargées du son, les artistes qui vont jouer, les compagnies artistiques qui vont faire découvrir l'entreprise, le personnel pour la restauration, etc. En fait, nous faisons une offre structurée ensemble, mais il n'y a qu'un seul interlocuteur.

Nous travaillons avec des chefs d'entreprise qui sont venus à notre séminaire du Rêvalisable que nous organisons tous les ans, et qui commencent à comprendre qu'il y a un autre système qui est en jeu. Voilà ce que nous sommes.

Marco FELEZ

Marco Felez © Patrice Dalmagne

Territoires de création et de diffusion

Comment les musiques du monde se transmettent et mutent de leur terre d'origine à l'espace étranger qui le plus souvent les méconnaît.

C'est une table-ronde qui réunit le chanteur et virtuose de la lyre valiha malgache Rajery, le compositeur algérien Camel Zekri, né dans la mystique négro-maghrébine dite diwan ou gnawa, la chanteuse comorienne Nawal, le metteur en scène francilien Laurent Gachet, le chanteur breton Erik Marchand, le mandoliniste niçois Patrick Vaillant, les deux partenaires du projet Forabandit : le chanteur et joueur de mandoline marseillais Sam Karpienia, et le chanteur turc Olaş Özdemir.
Leurs interventions et échanges sont centrés sur la transmission de leurs cultures au sein de publics culturellement différents. C'est-à-dire quand les territoires de création des musiques du monde sont souvent éloignés des territoires de leur diffusion. La table-ronde est déclinée en trois grandes thématiques, trois questions abordant donc la place, la médiation des musiques du monde et de leurs acteurs dans un contexte à cultures multiples.
Que peut-il se passer entre l'artiste et son public qu'il soit initié ou non initié ?
L'artiste doit-il envisager son rôle selon un aspect pédagogique face à un public non averti de son art ?
Quels rôles les musiques du monde doivent-elles jouer auprès des sociétés et des publics qui les reçoivent, voire qui se les approprient ?
En outre, ces questionnements concernent aussi à la façon dont se produisent, travaillent, les artistes présents qui ne sont pas dans le gros showbiz et ne subissent donc pas ses contraintes. C'est-à-dire comment fonctionnent leur écosystème.

Rajery
Il n'est pas toujours facile de transmettre notre musique parce que nous jouons souvent devant un public qui ne connaît pas notre pays, Madagascar, ni sa culture donc. Parfois, devant un public qui nous écoute en silence, nous nous interrogeons sur comment va-t-il réagir à la fin du concert. Lors de mon premier voyage en France en 1993 je ne parlais pas beaucoup française, mais le courant passait avec le public parce que la musique est elle-même un langage qui rassemble les gens. Parfois, les gens sont intrigués par mon instrument, la valiha. Je leur explique ce que c'est.

Notre grande difficulté sur scène est de trouver le moyen d'attirer l'attention du public et de susciter son écoute. Les choses sont encore plus difficiles lorsque nous nous trouvons, par exemple, devant un public japonais car nous ignorons mutuellement nos langues et cultures. Mais à force de voyages successifs à travers les continents et le cumul des expériences, nous apprenons petit à petit à faire des distinctions entre les publics, les mentalités, leurs réactions. Et nous en tirons à chaque fois des leçons. Cela permet une meilleure compréhension des uns et des autres.

Nawal
En fait pour moi, le public ce sont d'abord des humains comme partout. Ils reçoivent ce que nous leur donnons en tant qu'artistes. Nous aussi nous sommes des humains, avec nos propres histoires, avec l'ouverture plus ou moins grande de ce que nous donnons au public.

Camel Zekri
Lorsque je devais venir pour la première fois en 1996 en France en compagnie du Diwan de Biskra, nous avions eu la malchance de tomber en pleine histoire de l'avion pris en otage par des islamistes algériens sur l'aéroport de Marseille. S'y ajoutent les complications pour l'obtention du visa et le sentiment que les Algériens ne sont pas les bienvenus en France. Nous avons réussi à venir ici parce que nous étions invités par l'Institut du monde arabe

Sam Karpienia (à gauche) et Olaş Özdemir© Patrice Dalmagne

(IMA). A noter que lors de ce voyage, j'étais accompagné par beaucoup de membres de ma famille, y compris de Côte d'Ivoire, sauf mon père décédé la même année. Ce qui veut dire que nous avons pu nous réunir pour le diwan à l'instar de ce qui se faisait en Algérie. C'était un grand moment puisque le public était au rendez-vous, mais le rituel diwan ne pouvait pas se faire comme au pays pour une simple raison : ici les gens n'ont pas le même rapport à la transe.

Cette expérience était la première du genre mais a pu voir le jour grâce au concours de M. Mohamed Métalsi, responsable des actualités culturelles à l'IMA, un Marocain grand connaisseur de la musique du Maghreb.

Suite à cet évènement, nous avons décidé de constituer un groupe familial à destination du monde occidental, en faisant abstraction de toute la partie danse et transe de notre rituel. On n'avait gardé que les chants du répertoire sous le titre Diwan de Biskra, sachant qu'à ce moment-là les groupes islamistes faisaient la pression sur les pratiques du diwan. Ce qui veut dire que notre formation a pu maintenir la pratique du diwan en Europe. A force d'animer des ateliers dans les festivals européens, nous avons pu développer des outils pédagogiques qui permettent la compréhension de la pratique du diwan qui reste ouverte à tout un chacun quels que soient sa culture ou son niveau d'étude.

Laurent Gachet

Je suis un imposteur dans cette rencontre puisque je ne suis pas spécialiste de la mise en scène des musiques du monde. Mon terrain de chasse, c'est la création en milieu urbain. Création ça veut dire spectacle non reproductible, inspiré par un site, un territoire et sa population. Evidemment, lorsque nous travaillons sur notre territoire ou hors de nos frontières, nous rencontrons des expressions musicales différentes, qui lorsqu'elles arrivent ici, on les appelle musiques du monde mais là-bas se sont des musiques natives, locales. Moi, je suis intéressé par le récit et la dialectique : qu'est-ce qu'on fait, qu'est-ce qu'on raconte ?

Mais, il y aussi l'idée de la commande comme celle *d'Opéra marmots et griots* que m'a faite en 2011 Kamel Dafri, le directeur artistique des Villes des musiques du monde, et qui a réuni autour de Rajery 350 enfants de CM1 et CM2 de Stains, en Seine-Saint-Denis. Donc, nous avons fait une maquette dans l'espace public, ce que j'appelle une perturbation heureuse. Un espace public traversé de plus en plus par des récits marchands, des récits sécuritaires et de moins en moins par des récits oniriques.

Une ville, c'est aussi une compétence, un hasard géographique qui assemble des hommes. A nous de retrouver ce qui fait que la ville devienne à nouveau un espace du vivre-ensemble avec la complicité de Rajery et la participation de centaines d'élèves qui peuvent vivre l'incroyable plaisir de chanter ensemble. Ce projet devait aboutir sur un concert participatif avec l'ensemble des scolaires puis dans un second temps de travail se développé avec 60 élèves type classe verte artistique mêlant de manière dynamique approche locale et approche mondiale. Ce qui nécessite de la part de l'Education nationale le développement de ressorts et de procédures particulières.

L'opéra étant un format occidental pour créer un lien entre l'humain et le divin, que veut dire alors travailler sous cette forme-là ? Comment alors imaginer que le griot, qui est une courroie de transmission de la mémoire, devienne un personnage qui réalise une intercession entre l'humain et le divin ? Notre ligne de conduite se résume en deux mots : créer et transmettre par le biais de praticiens amateurs qui se retrouvent avec des musiciens, des comédiens, des danseurs et des

chanteurs professionnels.
Enfin, l'intervention dans l'espace public requiert toujours une commande qui est d'essence politique, qui peut être mal posée ou dirigiste mais a le mérite d'exister. C'est aux artistes d'en créer le détournement, un détournement complice. On prend l'espace public, libre d'accès pour en faire un acte de création participatif et non pas un espace zapping comme le font les compagnies de rue qui mélangent brocante, fête foraine et autres amusements festifs.

De gauche à droite, E. Marchand, F. Bensignor, C. Zekri, S. Karpienia, P. Vaillant, Nawal © Patrice Dalmagne

Erik Marchand

Pour moi, la commande ne me concerne pas parce que j'aime les choses pérennes. Et donc, je n'ai jamais trouvé de commanditaire qui aurait autant de niaque que moi pour faire durer les projets que je présente, pour les défendre plus facilement. J'ai eu quelques commandes mais ça n'a pas été très loin.
J'ai entendu parler ici de beaucoup de choses qui me font penser à la restauration. Par exemple, vous êtes persuadé d'avoir écouté un concert de musique malgache. Oui, vous avez écouté de la musique malgache, mais de la même manière que si vous avez mangé de la cuisine malgache dans un restaurant malgache de la région parisienne. C'est-à-dire que c'est quelque chose qui est de l'ordre du formatage, volontairement fait pour que cela puisse fonctionner dans le monde d'ici.
J'ai la chance d'être né dans ce monde et dans un monde un petit peu voisin, être issu d'une culture populaire de Centre Bretagne. C'est en même temps être complétement issu du « dixneuviémisme », d'un monde du spectacle du XIXe siècle complétement formaté et aller aussi au fest-noz écouter des gens chanter a cappella dans un bistrot jusqu'à pas d'heure. Ce qui était prévu ou pas prévu.
Il y a plein de jeunes musiciens bretons aujourd'hui, et cela depuis une trentaine d'années, qui arrêtent le fest-noz et qui sont très contents de faire du « concert ». C'est la belle forme sous les dais rouges et dorés « dixneuviémistes ». Pour des musiciens qui viennent d'autres régions du monde, cela va être aussi ces belles couleurs rouges et or qui vont les attirer. Et c'est tout à fait normal. Je suis musicien et je vis donc de ma musique. Pour des musiciens d'autres régions du monde, c'est peut-être aussi plus rémunérateur de toucher des publics occidentaux que locaux.
Je travaille avec des musiciens roumains et essaie d'être le plus proche des formes populaires roumaines. Mais, je ne suis pas un imbécile. Si je vous emmène, par exemple, dans n'importe quelle fête de mariage dans le Banat roumain, dans l'ouest du pays, les trois-quarts d'entre vous au moins fuiraient au bout de 10 minutes sous prétexte de fumer une cigarette dehors, parce que la puissance sonore va vous écraser plus que celle de n'importe quel concert de rock metal. Et en plus, les timbres sonores choisis pour les instruments incitent à l'outrance de la réverbération qui va vous écœurer. De la même manière que si vous mangez un curry dans une gargote de New Delhi, vous auriez le palais emporté par le piment. Vous allez vivre les mêmes angoisses, bien évidemment.
Même si je suis extrêmement exigeant en essayant de travailler sur des formes très proches des formes locales, traditionnelles, un terme que n'aime pas tellement, je suis quand-même obligé de faire en sorte qu'on puisse jouer de manière acoustique acceptable pour les oreilles du XIXe siècle et du XXIe.
Mon partenaire Costica Olan, du Taraf de Caransebes, vient d'acheter un taragot, la clarinette roumaine, deux fois plus puissant et moins juste que celui avec lequel il joue lors de nos concerts. Il cligne de l'œil en me disant : *« Tu sais, pour les mariages vaut mieux que ça sonne plutôt que ça soit très juste. Je garde le précédent pour les concerts »*. Voilà ce que c'est que le formatage. Ceci dit, ce n'est pas grave, parce que Costica joue aussi bien du taragot qui sonne faux que celui qui sonne juste. L'effet se veut être le même et finalement il sera le même parce que ce qui compte sera l'émotion que les gens en retirerons. Par-contre la manière d'accéder à l'émotion elle va être légèrement différente.
J'aimerais bien qu'un jour on arrive à passer par-dessus ces excès de piment et de réverbération, qu'on arrive plus directement à l'émotion d'une manière plus commune entre les différentes zones géographiques. Cela nous aiderait peut-être à comprendre que les structurations ne sont pas quelque chose d'universel, certainement même pas européen, peut-être à peine français. Nous sommes en train d'y réfléchir avec Bertrand Dupont et d'autres pour savoir si nous allons trouver des fonctionnements communs entre différentes régions de France. Dès qu'on va en Italie, on aura d'autres fonctionnements. Alors en Roumanie, que je connais bien, il n'y a pratiquement pas de structurations. Et quand il en a quelques-unes ; elles sont très liées aux politiques ou à proximité de ceux qui ont de l'argent et pas forcément la qualité qui va être mise en avant.
En Roumanie, les meilleurs musiciens sont tziganes, mais extrêmement éloignés des structures officielles, du ministère de la Culture, parce qu'il y a un racisme inhérent au pays. La reconnaissance internationale, malgré le formatage, est quelque chose qui lutte aussi contre les racismes locaux. Cela a en même temps des impacts extrêmement importants socialement, sur la manière de penser des gens aussi. La jeunesse se dit que ce n'est pas seulement une musique pour faire danser les papys et les mariages. Mais, c'est quelque chose qui peut nous emmener dans le monde de la même manière que le sport peut le faire. Chaque concert de musiques dites du monde pose en fait toutes ces questions, car nous sommes dans un acte social d'une complexité rare.

Sam Karpienia

Notre projet Forabandit était au départ une commande. Il y a quelqu'un qui est venu me dire qu'il y a un projet sur les répertoires anciens des troubadours occitans et de leurs homologues d'Anatolie, les aşiks. J'ai commencé par fuir, car je n'ai jamais travaillé sur commande. J'ai toujours travaillé sur des choses que j'avais envie de faire que ce soit avec mon groupe Dupain, Manu Théron du Cór de la Plana ou le groupe Gacha Empega, sans attendre d'avoir des subventions. Mais, j'ai fini par accepter pour la première fois cette façon de travailler sur commande qui m'a en fait angoissé. Il me fallait plonger dans les recherches musicales pour aborder le répertoire troubadour sur lequel je n'avais jamais travaillé.
Le projet de départ tournait beaucoup autour de la mystique. Pour Olaş c'était peut-être plus simple. Moi, j'avais un peu abordé l'aspect profane des troubadours occitans qui avaient aussi un côté mystique. Le projet aurait pu s'arrêter au bout d'une semaine de

résidence avec à la fin un concert super et une grande fraternité entre Istanbul et Marseille, et que nous avions donc rempli notre mission.
Mais nous avions passé une semaine de bon temps où nous nous sommes rendu compte que nous avions beaucoup de choses à dire sur aujourd'hui, sur le social, le politique. Cela nous a beaucoup plus rapprochés dans nos convictions, nos pratiques de musicien, notre travail sur la filiation, la tradition.
Nous nous sommes appropriés le projet qui était au départ une commande. Nous n'avions plus envie d'aller dans le sens de la commande et avons explosé tout ça après avoir beaucoup parlé de musiques actuelles, rock, etc. Nous avons monté le groupe en lui donnant le nom occitan de Forabandit, qui veut dire l'exclu, le marginal, celui qui créé son propre chemin. Aujourd'hui, nous sommes un groupe de long terme.

Olaş Özdemir au micro © Patrice Dalmagne

Olaş Özdemir

Pour moi dans ce projet les choses étaient différentes parce je viens de Turquie et me produis souvent en Europe dans des projets internationaux ou dans des concerts pour ma communauté, les Alevis. C'est une minorité musulmane hétérodoxe, l'une des plus importantes de Turquie et des plus opprimées. Beaucoup de membres de cette communauté sont partis en Europe depuis plusieurs années en exil, pour travailler, jouer de la musique.
Notre projet était au début bien sûr une sorte de rencontre entre patrimoine troubadour et aşik, mais en cours de chemin, Sam et moi avons beaucoup discuté, posé mutuellement beaucoup de questions. On se disait si lui a endossé le rôle de troubadour et moi celui de aşik, ça n'irait pas loin au bout de deux chansons. D'ailleurs des amis turcs m'ont rappelé qu'il n'était pas troubadour, et moi pas aşik.
Nous avons beaucoup parlé de cela. Moi je voulais savoir ce que Sam avait en tête. Ce qu'il aime, qu'est-ce qu'il veut dire avec sa musique, et moi aussi qu'est-ce-que je veux dire avec ma musique. Après des conflits, des tensions, nous avons fini par nous comprendre, par savoir que nous ne sommes pas un projet mais Forabandit.

Patrick Vaillant

Mon instrument de prédilection, la mandoline, a le mérite de ne pas être trop territorialisé tout en l'étant un peu. Avec quelques collègues, nous avons créé le Front de Libération de la Mandoline qui est avant tout un clin d'œil, un moyen d'entrer en communication avec des gens qui croient savoir ce qu'est notre instrument et qui finalement savent ce que c'est. Parce que généralement ils pensent qu'il s'agit d'un instrument du passé, ce n'est pas faux, mineur, ce n'est pas faux, souvent il est utilisé comme un accessoire dans les musiques savantes et aussi populaires. Ils pensent que la mandoline, c'est l'instrument de la sérénade de l'amoureux sous le balcon, ce n'est pas faux.
Ce n'est tellement pas faux que notre travail est de reprendre tout ça à notre compte. C'est-à-dire que tout ce qui est considéré comme cliché nous intéresse. Parce que c'est comme ça que ça fonctionne et personne n'est à l'abri des lieux communs. Le sachant, nous nous sommes dit finalement soyons fidèles aux lieux communs, mais pas une fidélité aveugle, mais juste se dire que nous allons utiliser ce système de référent partagé avec les gens. On peut partir de ça, mais pas en méprisant, parce qu'en méprisant un lieu commun, on méprise la personne qui le porte. Nous, nous n'aimons pas ça. Cette forme de mépris social qu'il y a pour les cultures populaires, celles des classes abandonnées.
Symboliquement, qu'on est choqué par le fait que les classes populaires sont tellement abandonnées, nous, nous sommes dit à notre petite échelle, à l'échelle d'un petit instrument mineur et déconsidéré, nous allons jouer la dessus. C'est-à-dire que nous allons partir du dit, du penser populaire, du lieu commun qui assure notre instrument.
Nous avons créé un petit festival dans l'arrière-pays niçois. Un festival de mandoline qui nous permet de donner un rendez-vous de ce qu'on appellerait un festival de musiques du monde à petite échelle. Dans des villages chargés d'un imaginaire, d'un monde sonore avec un son acoustif objective qui se prête merveilleusement à faire sonner des instruments à faible sonorité, comme les instruments à cordes.
Nous sommes dans un monde où le vieux monde est encore un peu là. Le vieux monde sonore qui préserve cette tradition, cette habitude d'être beaucoup dehors, d'y faire de la musique et de faire passer dans l'espace public des événements sonores qui sont de la musique instrumentale, des chants dans des parcours rituels liés à différentes fêtes. On peut appeler ça des sérénades.
Je repars de ce lieu commun, qui peut paraître un peu nunuche, mais il suffit de le retourner comme un gant et ça fonctionne de nouveau. Qu'on repart de l'imaginaire, fut-il totalement cliché, et bien la communication s'établit aussitôt avec les gens. On prend un cliché qu'on assume, détourne et relie à des lieux, à des gens qui sont là. C'est la manière dont je me suis toujours réclamé, c'est-à-dire la tradition populaire. C'est d'être dans la simplicité, pas dans un sens esthétique, mais plus dans un sens politique. C'est-à-dire se satisfaire de ce qui suffit à faire fonctionner les choses. C'est ça la ligne que nous essayons de suivre.

mdm hors-série

www.collectifmdm-idf.com