



HAL
open science

Méthodologie de l'enquête et ontologies musicales

Denis Laborde

► **To cite this version:**

Denis Laborde. Méthodologie de l'enquête et ontologies musicales : Enquête sur deux festivals de musiques du monde (Berlin, Aubervilliers). Cahiers d'ethnomusicologie, 2014, Festivalisations, 27 (2014, 27), pp.117-132. hal-01290318

HAL Id: hal-01290318

<https://hal.science/hal-01290318>

Submitted on 17 Mar 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Méthodologie de l'enquête et ontologies musiciennes

Enquête sur deux festivals de musiques du monde (Berlin, Aubervilliers)

DENIS LABORDE

À l'automne 2009, le professeur Raimund Vogels¹ et moi-même avons créé un atelier franco-allemand d'analyse des festivals de Musiques du Monde². Avec un groupe de doctorants de différentes universités³, nous avons mené une étude comparée du festival-concours *Creole Weltmusik aus Deutschland* (Berlin) et du festival *Villes des Musiques du Monde* (Seine-Saint-Denis). Je propose d'exposer deux difficultés inhérentes à cette enquête : l'une méthodologique, l'autre ontologique. J'aborderai chacune en privilégiant deux points de vue : celui des chercheurs qui analysent et celui des opérateurs culturels qui organisent ce type d'événement.

Les artistes et les publics sont tenus en retrait de cette contribution et le lecteur pourra en éprouver une déception légitime. En effet, cet article ne cherche pas à répondre à l'idéal d'exhaustivité qui fait l'ambition de bien des recherches. Ici, l'épreuve de description se trouve ramenée, selon l'indépassable

1 Raimund Vogels, enseignant à la *Hochschule für Theater und Musik* de Hanovre, aujourd'hui directeur du *Center for World Music* de l'université de Hildesheim.

2 Publié sous la direction de Talia Bachir-Loopuyt, un rapport de ce travail peut être lu en ligne sur le site du CIERA : *Perspektiven auf den Bundeswettbewerb Creole-Weltmusik aus Deutschland 08/09*, zusammengestellt von Talia Bachir-Loopuyt en ligne à l'adresse : www.ciera.fr/ciera/IMG/pdf/bilan_interiminaire.pdf. Je renvoie par ailleurs à la thèse remarquable que Talia Bachir-Loopuyt a consacrée à ce concours (Bachir-Loopuyt 2013).

3 Marta Amico (EHESS, Paris), Talia Bachir-Loopuyt (EHESS, Paris et Humboldt Universität, Berlin), Karoline Bahrs (Pittsburg University, USA), Lucia Campos (EHESS, Paris), Emilia Chomone (EHESS, Paris), Jenny Fuhr (University of Southampton, GB), Andreas Hemming (Halle Universität), Sanda Hubana (Humboldt Universität, Berlin), Laura Jouve-Villard (EHESS, Paris), Lucille Lisack (EHESS, Paris), Andrea Meza Torres (Centre Marc Bloch, Berlin), Michael O'Toole (University of Chicago, USA), Glaucia Peres da Silva (Humboldt Universität, Berlin), Anna Schmidt (Humboldt Universität, Berlin).

objection goodmanienne, à une épreuve de dépicition : nous découpons ce que nous avons cousu au préalable (Goodman 1992 : 11 sq.). Plus modestement, ce texte veut offrir une contribution à une théorie herméneutique de l'analyse des festivals. S'il montre l'impossibilité de construire un modèle général, il explicite certaines conditions permettant de cerner les enjeux d'un « festival de musiques du monde » aujourd'hui, dans ce monde globalisé que nous avons en commun.

The (right) place to be

La première des deux difficultés mentionnées en introduction tient à cette sensation que nous avons eue, en permanence, de passer « à côté » de l'événement. Nous étions pourtant bien sur place, au cœur des interactions qui faisaient qu'un festival avait lieu. Raimund, qui avait participé à l'organisation des éditions de *Creole* en Basse-Saxe, était à ce point familier du rituel qu'il s'imaginait mal occupant une place d'observateur « externe ». Talia Bachir-Loopuyt, qui consacrait à *Creole* sa thèse de doctorat, connaissait tout le monde⁴. Elle avait en outre fait partie du jury d'une édition antérieure et avait donc, sur le reste de notre équipe, le privilège d'une certaine intimité avec l'événement. Elle et Raimund guidaient nos regards dans la prolifération des attitudes et des modes d'engagement qui « faisaient » ce festival.

Le jeudi 24 octobre 2009, au cœur de l'après-midi, une effervescence caractéristique des jours de fête s'était emparée du *Huxleys Neue Welt*, la salle de concert de la Hermannplatz où les musiciens se rassemblaient pour les *sound-checks*. Lucille et Sanda examinaient la façon dont l'artiste géorgienne Natalie Meipariani accordait son violon sous le contrôle de Michael, technicien du son ; Lucia et Emilia parlaient technique avec Toshi, le charismatique ingénieur qui pilotait la table de mixage et se chargeait de fabriquer un « son *World Music* » ; Michael interrogeait les musiciens du groupe « hard-rock oriental⁵ » Timur Safkan ; Glauca était restée à la *Werkstatt der Kulturen* et parlait budget avec Philippa Ebéné, directrice de la structure organisatrice de l'événement ; quant à Laura, elle accompagnait l'ethnomusicologue Julio Mendivil dans ses longues traversées du parc de *Hasenheide* en espérant obtenir quelques informations sur l'objectivité du jury en matière de notes pour cette finale de *Creole, Weltmusik aus Deutschland*. Chacun de nous dressait à sa façon des relevés d'observation. Le soir, à l'ouverture des portes du *Huxleys Neue Welt*, Andreas distribuait des questionnaires

⁴ Sur le festival *Creole Weltmusik aus Deutschland*, son histoire et son organisation, je me permets de renvoyer à la contribution de Talia Bachir-Loopuyt à ce dossier.

⁵ Étiquette donnée par les musiciens eux-mêmes

pour une étude systématique du public ; Jenny se frayait un passage dans les coulisses pour interroger les musiciens sur leur ressenti ; Karoline s'entretenait avec Anette Heit, directrice du programme Creole au sein de la *Werkstatt der Kulturen* ; personnellement, j'observais ce qui se préparait du côté du bar, la façon dont les coulisses s'organisaient et tentais d'interroger l'ubiquitaire Christoph Borkowsky Akbar, président du jury.

Nous en étions persuadés, notre implication dans le dispositif nous permettrait, au long des trois journées du festival, de multiplier les relevés d'observation, de les comparer dans nos réunions quotidiennes et de mieux « saisir » ce personnage institutionnel qu'était *Creole. Weltmusik aus Deutschland*. Pourtant, aucun de nous n'était satisfait. Chaque fois que nous rendions compte d'une observation située, l'important semblait « ailleurs », immanquablement : impossible de saisir « le festival » dans sa totalité.

Du haut de leur grand âge, les professeurs impliqués dans cette observation apparaissaient comme un recours aux étudiants qui, pour la plupart, effectuaient leur premier terrain collectif. Ils se tournaient vers moi : « M. Laborde, on voit que vous avez l'habitude d'observer des situations comme celles-ci : le 10^e rang des gradins, la place tout au bout, à gauche, c'est évidemment la meilleure pendant les concerts, on peut tout observer... ». Mais de là, je ne pouvais voir que ce qu'un observateur dont l'attention est orientée vers la fabrication du concert peut apercevoir depuis le 10^e rang des gradins, tout au bout à gauche. Impossible d'observer ni les ajustements sonores de Toshi, ni la concentration des musiciens avant de monter sur scène, ni les plats servis en coulisse par un couple de cuisiniers sud-américains d'une aménité rare, ni les formes de convivialité de ceux qui se retrouvaient à proximité du bar en portant aux séquences musicales une attention très lâche. Par ailleurs, mon attention était largement perturbée par les motifs qu'un éclairagiste exalté projetait sur les parois du *Huxleys Neue Welt*, y imposant une ambiance « boîte de nuit » en décalage avec la solennité du concours.

En réalité, je trouvais que Lucille et Laura, qui firent un temps le pari de s'installer dans les coulisses, avaient fait un bien meilleur choix que moi car elles avaient accès à la face cachée du festival. Mais elles pensaient, elles, que ne pas voir la face visible du festival amputait sérieusement leur régime d'observation. Je trouvais aussi que Marta, qui avait rejoint Lucia et Émilía aux côtés de Toshi et de ses tables de mixage sophistiquées, avait fait un bien meilleur choix : toutes trois avaient accès à la fabrication en direct d'un « son World Music » qui est aussi une marque distinctive du festival *Creole*. Mais elles pensaient également que de ne pas voir le public, dont elles étaient séparées par le rideau, amputait sérieusement leur régime d'observation. Je trouvais enfin que Raimund, qui avait décidé de rester mobile dans l'espace du concert, entre l'entrée, le bar, les coulisses, le public et le projectionniste, avait fait un bien meilleur choix car il n'était pas prisonnier de l'assignation à une place. C'était un virtuose de l'accès

aux informations. Mais il trouvait, lui, que se déplacer dans un univers qui lui était à ce point familier restreignait sa faculté d'observation. « C'est le tout à fait familier qui est impossible à observer », aimait-il à répéter dans un jeu de références oscillant entre Claude Lévi-Strauss et Philippe Jaccottet.

À vrai dire, chacun de nous souffrait de ne pas se placer ailleurs, chacun de nous trouvait que l'irrésistible écoulement du concert l'empêchait de saisir l'événement dont nous entendions porter témoignage. Chacun de nous rêvait à une hypothétique place de Chroniqueur idéal, ce Chroniqueur raillé par Paul Ricœur dans sa critique de Danto, qui serait idéalement « doué de la faculté de donner une transcription instantanée de ce qui arrive » (Ricœur 1983 : 259). Malheureusement, aucun de nous n'avait accès ces soirs-là à un tel poste d'observation. Chaque réunion de bilan que nous faisions le matin se soldait par un dépit, quel que fût l'endroit où nous étions placés. Et la mise en commun de nos observations disparates ne parvenait pas à reconstituer ce personnage institutionnel qu'était le festival. Ce que chacun de nous avait du mal à éprouver, c'est cette distance entre *poste d'observation* (qui renvoie aux outils intellectuels dont chacun de nous se dote pour conduire ses analyses) et *posture d'observateur* (qui renvoie à la place que nous occupons dans le dispositif que nous nous efforçons de décrire).

De là, une série de réflexions sur les conditions de l'observation d'un personnage institutionnel tel qu'un festival, qui se dérobe à l'observation et nous contraint à ne produire que des comptes rendus anecdotiques. Impossible pour nous de saisir les faits dans l'épaisseur des interactions qui nous les rendaient perceptibles, impossible également de les isoler de cet « irréductible désordre de l'expérience esthétique » (Fabiani 2006 : 11). S'agissait-il d'un problème d'échelle d'observation, d'un ancrage mal défini ou d'une question mal posée ?

La seconde difficulté de l'exercice tint aux (multiples) décalages entre des horizons d'attente différenciés. S'il s'agit d'un festival de musiques du monde, on s'attend à ce que « la musique » soit centrale dans le dispositif. Or, dans les deux cas que nous avons observés, à Berlin aussi bien qu'à Aubervilliers, les organisateurs mettent en avant, non pas la qualité artistique des musiciens invités, mais le bonheur de la mobilisation collective. Tout se passe comme si le fait que le festival « ait lieu » prime sur la tenue des concerts. Je propose de prendre ici cette posture au sérieux et d'interroger la sémantique engendrée par un tel positionnement des opérateurs culturels. En prenant appui sur les paradigmes goffmaniens des conditions de félicité institutionnelle (Goffman 1987 : 205 sq.), je discute l'hypothèse d'une ontologie de la musique historiciste et contextualiste (Levinson 1998 [1990]) qui inclut les moyens de production technique et matérielle dans la définition même de l'œuvre musicale.

Cet article porte donc sur la part de subjectivité inhérente à tout travail de description et sur les efforts démesurés que nous tentons malgré tout de déployer pour doter d'objectivité la description d'un personnage institutionnel tel

qu'un « festival de musiques du monde ». Il tient en quatre étapes : *a*) une présentation du festival *Villes des Musiques du Monde* (93) qui fut l'un des trois festivals sur lesquels nous avons travaillé ; *b*) quelques considérations sur les stratégies d'observation qu'il m'a semblé possible de mettre en place ; *c*) le positionnement des opérateurs culturels ; *d*) le renversement de perspective qui me fait renoncer à la notion d'exemple pour travailler plutôt à partir de celle de cas et me fera considérer que les festivals de musiques du monde ne sont pas l'illustration mais bien le lieu de fabrication d'un monde pluriel.

Le festival Villes des Musiques du Monde

Créé en 1997 à l'initiative de l'Office Municipal de Jeunesse d'Aubervilliers, ce festival qui portait pour nom « Auber'ville des Musiques du Monde » est rejoint par La Courneuve en 2000. En cette terre de festivals – Festival de Saint-Denis, Banlieues bleues, Africolor, Bulles Zik, H2O, Jazz Musette des Puces, Unis-Sons 93... – les partenaires décident de se structurer. L'association Villes des Musiques du Monde est mise en place avec trois objectifs : « Créer des événements culturels et artistiques autour des musiques et danses du monde susceptibles de rassembler des acteurs socioculturels, culturels, associatifs et des publics de toutes origines et de générations différentes⁶. » Quelques années plus tard, en 2011, l'association implique vingt-trois municipalités⁷ et se définit comme « un projet de territoire qui s'appuie sur son enracinement local pour donner à découvrir et favoriser la rencontre et l'échange autour des musiques et cultures du monde, dans une démarche de proximité et d'accompagnement des publics » (plaquette d'auto-présentation du Festival Villes des Musiques du Monde, 2011).

Dès sa création, ceux qui portèrent ce festival, au premier rang desquels André Falcucci, aujourd'hui président de l'association, voulurent affirmer la richesse culturelle de ces communes ouvertes sur le monde, une richesse qui résulte d'un long processus d'immigration, et considérer cette diversité comme un atout plutôt qu'un handicap. Rien ne fut spontané, nous disent les opérateurs culturels en charge du projet. Car si *Villes des Musiques du Monde* existe, c'est qu'il y a une mobilisation collective pour le faire exister, pour « en organiser le partage et la diffusion, en favoriser l'accès au plus grand nombre en organisant des actions avant, autour et après les événements artistiques proprement dits »

⁶ Interview d'André Falcucci réalisée le 19 octobre 2009 et consultée le 9 septembre 2013 sur le site : <http://www.pourunmondequichange.com/2009/10/villes-des-musiques-du-monde/>

⁷ Les villes d'Aubervilliers, Aulnay-sous-Bois, Bagnolet, Bobigny, Bondy, Épinay-sur-Seine, La

Courneuve, Le Bourget, Le Blanc-Mesnil, Saint-Denis, Montreuil, Pantin, Pierrefitte-sur-Seine, Saint-Ouen, Sevrans, Stains, Villepinte et un partenariat avec la ville de Nanterre (Maison de la Musique, 92), puis Gonesse et Asnières-sur-Oise (95), Ris-Orangis (91), Savigny-Le-Temple (77) et Paris.

(*idem*). De ce point de vue, la profession de foi des opérateurs culturels engagés dans ce projet protéiforme demeure inchangée. Selon André Falcucci :

Au bout d'une décennie d'expérience, les paris qui ont fondé l'engagement dans cette aventure restent d'actualité : la diversité des cultures et des formes d'expression présentes dans nos villes et nos quartiers ne sont pas des handicaps mais bien une richesse dont il faut organiser l'accroissement et le partage (André Falcucci, entretien, 19 octobre 2009).

Or, toute la tension d'une observation de ce festival va tenir, bien évidemment, à la définition de ce que sont ces « événements artistiques proprement dits », auxquels la plaquette 2011 du Festival *Villes des Musiques du Monde* fait référence, et aux extensions d'une telle définition. En un mot, toute la tension va tenir à une question d'ontologie : qu'est-ce qu'un festival de musiques du monde ? Ou plus exactement, si l'on entérine le parti pris historiciste et contextualiste de Jerrold Levinson (1998 [1990]) : qu'est-ce que ce festival de musiques du monde ?

Pour traduire cette tension avec mes mots, je dirais qu'elle se tient dans le lien à établir entre la réalisation pratique, d'une part, qui fait qu'un festival en est un parce que les « conditions de félicité institutionnelle » sont réunies (voir Goffman plus haut), et le rendement social, d'autre part, qui fait qu'un festival en est un parce qu'il est reconnu comme tel par son public cible. Dans un entretien qu'il nous a accordé au moment où nous engagions notre travail de terrain sur le festival *Villes des Musiques du Monde*, Kamel Dafri, directeur de *Villes des Musiques du Monde*, résumait assez clairement cette tension : « Il s'agit pour moi de dépasser le simple événementiel pour proposer une approche de fond et appréhender les problématiques qui animent nos villes-monde »⁸.

Dans cette perspective, la musique est un outil qui permet de construire ce que les technocrates appellent une « démarche intégrée d'acteurs ». Kamel Dafri poursuit :

Les objectifs dépassent le simple cadre d'une programmation artistique [et] fédèrent les nombreux acteurs et professionnels sensibles et impliqués dans une réflexion plus globale qui interroge le vivre-ensemble ». De fait, *Villes des Musiques du Monde* est la tête d'un réseau composé de services municipaux, d'associations des secteurs culture, jeunesse, éducation des lieux de diffusion et de personnes engagées dans des démarches d'éducation populaire et d'éducation artistique et culturelle. Son succès fut (est ?) tel que le projet rassemble aujourd'hui 18 villes du département de Seine-Saint-Denis, et s'étend peu à peu dans les villes péri-phériques comme Paris, Nanterre, Asnières-sur-Oise ou Ris-Orangis, l'idée étant, toujours selon l'équipe dirigeante, de créer « une géographie des valeurs partagées dans ces villes-monde (Kamel Dafri, entretien personnel, 14 mai 2011).

⁸ Kamel Dafri, entretien personnel, 8 octobre 2009.

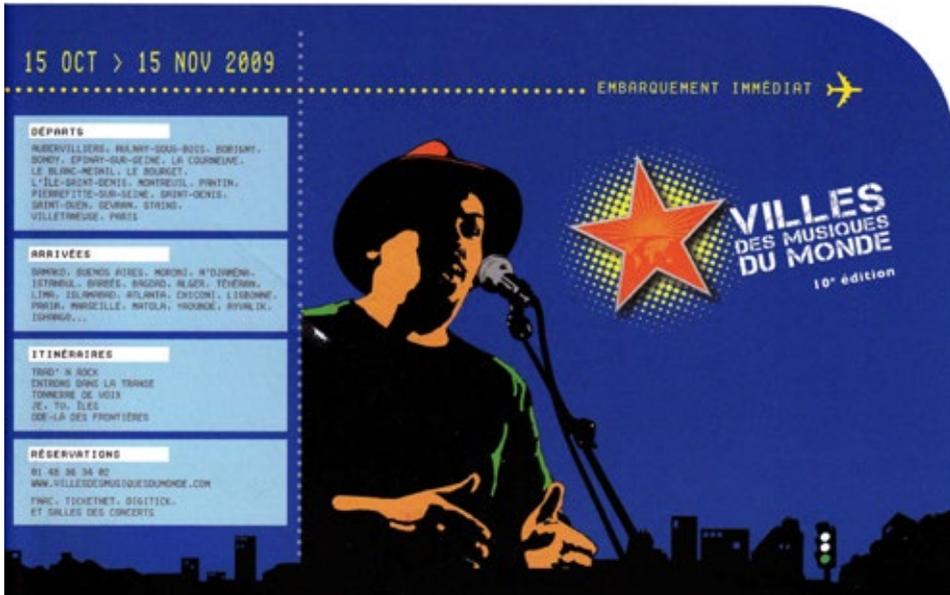


Fig. 1. Couverture du programme *Villes des Musiques du Monde* (2009), placée sous le signe du voyage, aussi bien dans l'image que dans la rhétorique du programme. Photo : Villes des Musiques du Monde.

La valeur partagée à laquelle fait référence Kamel Dafri, c'est la fabrication de musique comme fabrication d'un moment festif qui, à son tour, permet de créer du lien social. Ici, le concert n'est qu'un mode d'action. Ici, le « contenu musical » importe moins que les créations, les coproductions, les actions pédagogiques, les ateliers, les stages, les rencontres, les moments festifs qui, certes, développent une meilleure connaissance des musiques, chants et danses du monde, mais permettent surtout de lancer des projets collectifs associant de multiples acteurs et mobilisant notamment le public. En bref, du point de vue des opérateurs culturels, l'important est de construire les possibilités d'un faire ensemble pour un meilleur vivre ensemble : un dispositif essentiel des politiques publiques porté par les militants de l'action culturelle et politique.

Bien évidemment, un festival ne se réduit pas à cela. Pourtant, cela suffit à définir *Villes des Musiques du Monde* comme « un festival » : son ancrage local permet à la prolifération des événements de magnifier le lieu, de produire de l'effervescence émotionnelle et de transformer les espaces ordinaires en « hauts lieux », pour reprendre ici une orientation taxinomique proposée par Jean-Louis Fabiani⁹. À ce titre, *Villes des Musiques du Monde* prend donc place dans le champ des

⁹ « Les Festivals dans la sphère culturelle en France », in Philippe Poirier, *Festivals et Sociétés en Europe*, disponible en ligne : http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/Festivals_societes/JL_Fabiani.html

festivals de musiques du monde. Il en existe bien d'autres qui, bien qu'étant aussi des festivals de musiques du monde, sont pourtant bien différents. Ce que les opérateurs culturels disent ici de ce festival ne correspond pas exactement à ce qui est dit, par exemple, d'un festival comme le *Festival de l'Imaginaire*, où la rhétorique d'auto-présentation est sensiblement différente. Ce qui est dit ici ne correspond pas non plus à ce qui est dit du festival *Creole Weltmusik aus Deutschland* évoqué dans la première partie de cette contribution. Pourtant, *Creole Weltmusik aus Deutschland*, *Villes des Musiques du Monde* et *Le Festival de l'Imaginaire* sont bien, tous les trois, des «festivals de musiques du monde». Leurs programmations respectives comme leurs rhétoriques d'engagement installent chacun de ces personnages institutionnels dans la série «festivals de musiques du monde», avec leurs critères de singularité qui permettent de marquer leur originalité au sein de la série.

Et c'est ici que je suggère de changer le type d'attention que nous portons à ce personnage institutionnel qu'est le festival : plutôt que de considérer *Villes des Musiques du Monde* comme un «exemple» de festival de musiques du monde, ce qui implique en amont une idée précise de ce qu'est ce type d'événement, je propose de le considérer plutôt comme un «cas» de festival de musiques du monde. Cette nuance change tout car elle suppose que nous ne cherchons plus à définir a priori ce qu'est ou ce que doit être un festival des musiques du monde avant de ranger *Villes des Musiques du Monde* dans la série, mais que l'on considère *Villes des Musiques du Monde* comme un festival des musiques du monde et que nous reportons à plus tard le fait d'avoir à décider si les cas que nous rencontrons dans nos analyses présentent un *air de famille* qui permettrait de construire (ou pas) une classe d'éléments qui constitue une unité de genre¹⁰. Cela ne règle pas pour autant la question de l'observation, c'est à ce problème qu'est consacrée la seconde étape de cet article.

L'Enquête

Comment enquêter sur un personnage institutionnel tel qu'un festival ? Desserrer l'emprise des catégories imposées et des modèles nomologiques en suivant en cela une économie des conventions permet, on l'a vu, de prendre en compte l'action des êtres humains dans la fabrication de musique. Cependant, ce pari heuristique de l'indétermination comporte certains risques car, évidemment, il ne suffit pas d'être plongé dans une situation d'une façon naïve et sans préparation pour réaliser des relevés d'observation qui soient pertinents au regard d'un

¹⁰ Je renvoie sur ce thème aux travaux récents de Jacques Cheyronnaud cités en bibliographie ainsi qu'à l'ouvrage collectif qu'il a dirigé avec Emmanuel Pedler (Pedler et Cheyronnaud 2013).

Tickets
je Konzert
VK: 8,55 € inkl. aller Gebühren
AK: 10,- € / 7,- € (ermöglicht)

Wettbewerbssicht (alle drei Abende):
VK: 21,05 € inkl. aller Gebühren,
AK: 25,- € / 15,- € (ermöglicht)

Vorverkauf
Werkstatt der Kulturen
fon 030 60 97 70-0
alle bekannten Vorverkaufsstellen
www.eventim.de

Die ermöglicht Tickets (7,-/15,- €)
sind im Vorverkauf nur in der
Werkstatt der Kulturen erhältlich!
www.werkstatt-der-kulturen.de

Huxleys Neue Welt
Hosenheide 107-113
10967 Berlin

Verkehrsverbindungen
U-Bahn, Hermannsplatz
U7, U8, Bus M29, M41, 171, 194, 344

www.creole-weltmusik.de
www.myspace.com/creolewettbewerb

creole

creole – weltmusik aus deutschland 08/09
bundeswettbewerb

24.-27. september 2009
huxleys neue welt
werkstatt der kulturen

Fig. 2. Couverture du programme de la finale du festival *Creole – Weltmusik aus Deutschland* (2009), au *Huxleys Neue Welt*, dans le quartier de Kreuzberg, tout proche de la Haus der Kulturen der Welt.

questionnement portant sur « le festival ». Il faut renoncer bien vite à l'évidence du donné et, plus généralement, à toute hypothétique neutralité axiologique.

En enquêtant sur un festival comme *Villes des Musiques du Monde* ou sur un concours comme *Creole. Weltmusik aus Deutschland*, nous rencontrons des concepts qui guident nos observations : musique, festival, monde, répertoire, concert, politique, public... Chaque mot véhicule avec lui des conceptions différenciées : nous ne mettons pas nécessairement les mêmes choses derrière les mêmes mots. Faut-il y voir une aporie à combattre ou une donnée de nos observations ? Faut-il chercher à épurer le mot festival ou le mot répertoire, par exemple, de toutes les scories qui en empêcheraient une hypothétique saisie définitoire consensuelle avant d'enquêter sur ce qu'ils désignent ? Revenons à Jerrold Levinson, que nous avons cité au début de cet article.

En 1980, en effet, le philosophe Jerrold Levinson publie dans le *Journal of Philosophy* un article révolutionnaire intitulé « *What a Musical Work Is* » et qui occupe depuis une place cardinale dans l'esthétique analytique. Il adresse au quintette de Beethoven les questions suivantes :

Qu'est-ce que Beethoven a composé *exactement* ? [...] Beethoven a composé un quintette pour piano et vents (hautbois, clarinette, cor, basson) en mi bémol, op. 16, en 1797. Ce quintette, qui fut le résultat de l'activité créatrice de Beethoven,

appartient à quelle sorte de chose? En quoi consiste-t-il ou de quoi est-il fait? Devrions-nous dire que Beethoven a composé des *sons* réels? Non, car les sons disparaissent et le quintette a subsisté. Beethoven a-t-il composé une *partition*? Non, puisque beaucoup de ceux qui sont familiers de la composition de Beethoven n'ont jamais eu aucun contact avec sa partition (Levinson 1998: 44).

Après quoi, Levinson opte pour « un objectivisme historiciste et contextualiste » (*ibid*: 7) et construit une ontologie qui le conduit à faire de l'œuvre d'art une structure accompagnée de ses moyens d'exécution en contexte. Pourrait-on par analogie appliquer ce que Levinson suggère à propos de l'opus 16 de Beethoven à un festival de musiques du monde? En d'autres termes, faudrait-il savoir ce que « *Villes des Musiques du Monde* » signifie exactement avant d'observer le festival ou bien faut-il faire de la pluralité des actions différenciées qui font exister *Villes des Musiques du Monde* comme un festival l'outil privilégié d'une enquête ethnographique? La proposition de Levinson, conjuguée aux analyses de Laurent Thévenot sur l'action collective (2006), nous incite à opter pour la seconde solution.

Un parti pris d'observation qui part de la pratique invite à considérer qu'il en est de la sémantique culturelle comme il en fut pour Reinhart Koselleck (1990) de la sémantique historique: l'indécision sémantique de l'événement est constitutive de l'observation. Dès lors, plutôt que de chercher à préciser ce que signifie exactement chacun des concepts dans les contextes d'usage où nous les employons, mieux vaut en faire des outils anthropologiques de connaissance des interactions sociales que nous observons. Ces mots, en tant qu'ils sont mobilisés dans les délibérations des hommes et en tant qu'ils sont des moteurs des actions humaines que nous entreprenons de doter d'intelligibilité, deviennent alors de précieuses entrées pour l'analyse de nos relevés de terrain. Ce qui ne simplifie pas nécessairement la tâche de description.

Y a-t-il une « bonne distance » à laquelle se tenir pour observer un festival? La prolifération des relevés d'observation que l'on peut faire *in situ* en portant notre attention sur l'action des hommes n'aboutit-elle pas à la dilution du projet d'observation? Au fond, si l'on adopte le point de vue d'un directeur administratif qui manipule des cartes, des diagrammes, des règlements et des injonctions, on voit assez bien comment se dessine un « festival », mais qu'advient-il lorsqu'on se place à l'intérieur des interactions? Si l'on se place au cœur de l'action, avec les musiciens eux-mêmes, ou avec les ingénieurs du son qui fabriquent un « son *World Music* », ou avec les responsables de la communication inquiets de savoir si le visuel est efficace cette année, ou avec le public nombreux venu au concert, annulé à la dernière minute, de l'ensemble de musique arabo-andalouse *El Mawsili* à la basilique de Saint-Denis, ou avec les musiciens de *Cor de la Plana* venus révolutionner la salle de spectacle du Cap à Aulnay-sous-Bois, la perspective est très différente. Pourtant, il s'agit bien du même



Fig. 3. Le percussionniste ivoirien Aly Keita, lors de la finale de *Creole – Weltmusik aus Deutschland* qu'il remportera avec ses musiciens Marcel Van Cleef, Hannes Kies et Ramani Krishna (Berlin, 2009) © Aly Keita.

festival, d'un corps d'actions que l'on peut ranger sous un même intitulé « *Villes des Musiques du Monde* ».

Dès lors, toutes les observations que l'on peut faire « de l'intérieur » témoignent de ce que nous sommes bien dans le festival événement, mais ne sommes-nous pas placés à ce point à l'intérieur qu'il en devient impossible de l'observer? Ne nous trouvons-nous pas dès lors, très exactement, dans la posture de Fabrice à Waterloo? Dans *La Chartreuse de Parme* (1839), Stendhal nous montre Fabrice cherchant son chemin au milieu de déplacements de foules, de mouvements de chevaux, sursautant à des explosions apocalyptiques, admirant un cavalier hors du commun bardé de médailles, sans apercevoir qu'il se trouve à ce moment en présence du maréchal Ney, ni qu'il se trouve au cœur de la « Bataille de Waterloo », affrontement qui se verra lesté du poids de l'Histoire: Fabrice était, au cœur de l'événement. Ne lui aura manqué que la conscience de s'y trouver.

Un festival n'est pas un terrain de bataille, mais qu'apercevrait Fabrice s'il était plongé au cœur des interactions qui « font » *Creole, Weltmusik aus Deutschland* ou *Villes des Musiques du Monde*? Et qu'observons-nous lorsque nous sommes plongés au cœur de ces personnages institutionnels? « On n'y voit rien », sommes-nous tentés de dire après Daniel Arasse (2001). Nous ne sommes en effet jamais confrontés à un idéal-type et même une distribution des tâches et des registres d'observation entre les membres d'une équipe de recherche ne

résout pas les difficultés. Notre regard qui se dilue dans la prolifération des interactions observables semble être au festival ce que l'usure est à la pile : son mode d'existence, sa manière d'être¹¹. Ce constat aporétique nous ramène à deux caractéristiques du travail de terrain, à savoir : a) qu'une réduction de l'échelle d'observation qui nous placerait au plus près des interactions ne résout pas les problèmes posés par la double contingence de la situation d'observation et de l'orientation du regard, elle ne fait que changer la nature de l'observation ; b) qu'une « saisie en totalité » d'un personnage institutionnel tel qu'un festival est sans nul doute un leurre scientifique.

Dès lors, les observations que nous réalisons ne peuvent plus isoler un phénomène musical de l'ensemble des conditions qui rendent possible son effectuation pratique. Comment distinguer, autrement qu'à des fins heuristiques, entre création musicale, politiques culturelles, marché et expertise scientifique ? Ce point de vue nous fait renoncer aux analyses qui abordent la pratique musicienne à partir de catégories qui la pensent « de l'extérieur » (l'ethnicité, la tradition, l'authenticité...), pour adopter une analyse très concrète de l'action musicienne. Demeure alors la question de « l'unité de genre » des musiques du monde : sur quelles bases un festival peut-il la décréter alors que ce champ est stylistiquement très éclaté ? Gageons que les bases en sont variables en fonction des acteurs impliqués dans les dispositifs observés et que l'opération de mise en genre (Cheyronnaud 2013) importe plus que le genre produit : l'indécision définitionnelle n'empêche pas les « festivals de musiques du monde » d'avoir lieu. Demeure aussi la question de la forme « festival » qui, étant culturellement constituée, ne saurait être définie une fois pour toutes : elle s'ajuste aux situations, se bricole dans les interactions que nouent les personnes mobilisées autour de ce qu'elles-mêmes appellent « un festival ». Cette approche nous ramène à l'analyse en situation et aux *communitas* chères à Victor Turner, qui se forgent le temps d'interactions périodiques ou limitées. Elle nous ramène aussi à la notion de public telle que travaillée par Dewey (2010) dans sa double dimension de publicisation d'un événement et de mise à disposition du public des marques et des signalétiques qui font un événement.

¹¹ Je me permets de reprendre ici l'image assez évocatrice que l'ethnologue Gérard Lenclud mobilise pour caractériser ce structuralisme amendé de pragmatisme qui constitue la démarche de Marshall Sahlins (Lenclud 1991).

Festival, éthique et esthétique

À l'occasion de l'édition de l'an 2000 du festival *Villes des Musiques du Monde*, la télévision locale AlberTiVi publie un documentaire de présentation du festival. La parole est donnée aux opérateurs culturels, aux participants, aux musiciens... Le commentaire évoque en continu ce festival des musiques du monde comme une « invitation au voyage ». La rhétorique est en contradiction avec la posture des organisateurs qui prônent une valorisation d'Aubervilliers en montrant que l'ailleurs est ici. De fait, sur la même chaîne, le président André Falcucci insiste à nouveau sur cet argument clé en 2003 : « La musique du monde est un prétexte pour qu'il se passe plein de choses autour. »

La musique du monde semble donc assumer plusieurs fonctions référentielles en même temps : elle est une invitation au voyage, notamment déclinée sur les affiches et autres supports visuels du festival (un trajet d'un avion faisant le lien entre les différentes villes et traditions musicales représentées cette année-là), mais elle est aussi un prétexte à se retrouver, à redécouvrir Aubervilliers, commune où la diversité est tellement présente qu'elle en passe presque inaperçue... La voici chargée de produire du lien social, précisément là où certains imaginent que la différence explique les problèmes de cohabitation ou d'échec social.

Dans les témoignages des opérateurs culturels étudiés pour cet article, il n'est à aucun moment fait référence à l'esthétique des musiques du monde : la fabrication compte davantage que la musique fabriquée, l'*actio* vaut plus que l'*actum*. Ce qui importe, ce sont les échanges rendus possibles le temps d'un festival. Voilà qui m'amène à conclure sur les catégories mobilisées pour décrire les différents types d'engagements au sein de l'action collective visant à faire exister un festival.

En gardant ce qui précède à l'esprit, il faut admettre qu'une pratique musicienne, quelle qu'elle soit, n'existe pas comme une simple illustration de la diversité du monde mais constitue le monde comme divers, notamment grâce aux discours qui sémantisent les expériences qu'on en partage. La diversité se construit dans et par l'action des hommes. On peut alors se demander si la beauté des musiques du monde (et j'élargis l'idée de beauté à la vertu morale) ne vient pas de celle qu'on prête à notre propre idée de « diversité du monde » plutôt qu'à celle des énoncés produits. Un détour par Jack Goody aidera sans doute à mieux comprendre ce processus d'esthétisation.

Dans le vaste mouvement de production de connaissance qui fait l'histoire de l'ethnomusicologie – et dont la transcription d'un chant tupinamba par le missionnaire huguenot Jean de Léry (1578 [1585] : 610-11) est communément perçue comme le point séminal – l'arraisonnement graphique fut l'outil qui aura permis la comparaison dans son double sens de *similitudo* (c'est-à-dire rendre tout « morceau de musique » comparable à n'importe quel autre via les mêmes outils de transcription et le même solfège) et de *comparatio* car, selon

Jack Goody (1979: 48), «la réduction de la parole à des formes graphiques» permet la comparaison et le retour en arrière, donc l'évaluation). Il constitue donc à la fois un outil de légitimation et un outil de mise en ordre du monde. Lorsque Charles Bordes fait entrer des chants traditionnels basques dans l'univers lettré des salons de musique ou de la Schola Cantorum, c'est à la condition que la mélodie soit accompagnée au piano et chantée par un chanteur dûment estampillé comme tel.

Ne sommes-nous pas en train de rejouer le même scénario sur le thème de l'esthétique? Lorsque nous observons le travail d'artistes faisant pénétrer d'autres formes issues d'autres traditions dans nos univers de pensée, ne voyons-nous pas à l'œuvre un «arraisonnement esthétique» qui se déclinerait non pas sur le mode graphique théorisé par Goody (1979), mais sur celui du formatage technique? En perpétuant ainsi l'idée que le monde n'est acceptable qu'à condition d'être maîtrisé?

Pour esquisser une réponse, il convient d'adopter un point de vue qui ne part pas de la catégorie instituée pour voir dans quelle mesure un festival exemplifie (ou non) celle-ci, mais qui part des pratiques et qui étudie l'institution des catégories à partir de cette base. Un tel renversement nous amène à considérer que ce n'est pas un hypothétique *objet naturel* appelé «musiques du monde» qui détermine la conduite des hommes, mais que c'est, à l'inverse, leurs actions qui déterminent le champ précité.

Dans cette perspective, *Villes des Musiques du Monde* construit un monde de musiques du monde dont la forme festival est le personnage institutionnel de référence. Par des interactions, des mises en réseau, des événements à prévisibilité prescrite, par une infrastructure technologique et une multitude de discours d'escorte, ce festival constitue le monde comme divers, génère les objets musiciens qui seront soumis à la critique et les commentaires qui leur correspondent. En plaçant ces actions sous le parrainage du voyage, de la connaissance de l'autre, de la fête en partage, de l'immigration comme richesse culturelle, le discours échafaudé autour de la manifestation contribue à construire un monde pensé et assumé comme divers. C'est un positionnement direct contre le durcissement des politiques migratoires. Percevoir ce ressort de l'action musicienne implique toutefois de renoncer à entretenir les vérités instituées pour s'intéresser à la manière dont nous instituons des vérités et comment celles-ci transforment notre quotidien. Ce chapitre n'aura été en somme qu'une invitation à ce renversement de perspective.

Références

- AMICO Marta
2013 *La Fabrique d'une «Musique touarègue». Un «son du désert» au prisme de la world music.* Thèse de doctorat (non publiée), Paris : EHESS.
- ARASSE Daniel
2001 *On n'y voit rien. Descriptions.* Paris : Éditions Denoël.
- BACHIR-LOOPUYT Talia
2013 *Une musique du monde faite en Allemagne ? Les compétitions Creole et l'idéal d'une société plurielle dans l'Allemagne d'aujourd'hui.* Thèse de Doctorat (non publiée), Paris : EHESS.
- CHEYRONNAUD Jacques
1997 «Ethnologie et musique. L'objet en question», *Ethnologie française* 3 : 382-393.
- DEWEY John
2010 *Le Public et ses problèmes*, Folio, coll. «Folio essais» : Paris, Pau : Éditions Farrago, Université de Pau) (1^{re} éd. 2003, trad. de l'éd. de 1927).
- FABIANI Jean-Louis
2006 *Beautés du Sud. La Provence à l'épreuve des jugements de goût*, Paris : L'Harmattan.
- GOFFMANN Erving
1987 *Façons de parler.* Paris : Éditions de Minuit [trad. de l'éd. am. de 1981].
- GOODMAN Nelson
1992 *Manières de faire des mondes.* Nîmes : Jacqueline Chambon [trad. de l'éd. am. de 1978].
- GOODY Jack
1979 *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage.* Paris : Éditions de Minuit
- KOSELLECK Reinhart
1990 *Le Futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques.* Paris : Éditions de l'EHESS [trad. de l'éd. all. de 1979].
- LABORDE Denis, dir.
1996 *Tout un monde de musiques.* Paris : L'Harmattan.
- LENCLUD Gérard
1991 «Le monde selon Sahlins», *Gradhiva* 9 : 49-62.
- LERY Jean de
1778 *Histoire d'un Voyage fait en la terre du Brésil.* Genève (1^{re} édition 1585).
- LEVINSON Jerrold
1998 *L'Art, la musique et l'histoire.* Paris : Éditions de l'éclat [trad. de l'éd. am. de 1990].
- PEDLER Emmanuel et Jacques CHEYRONNAUD, dir.
2013 *Théories ordinaires.* Paris : EHESS, coll. «Enquête».
- RICOEUR Paul
1983 *Temps et récit. Tome I : L'intrigue et le récit historique.* Paris : Le Seuil.

RÉSUMÉ. À l'automne 2009, le professeur Raimund Vogels (*Hochschule für Theater und Musik* de Hanovre) et moi-même avons créé un atelier franco-allemand d'analyse des festivals de Musiques du Monde. Avec une quinzaine de doctorants de différentes universités, nous avons mené une étude comparée du festival-concours *Creole Weltmusik aus Deutschland* (Berlin) et du festival *Villes des Musiques du Monde* (Seine-Saint-Denis). J'expose ici deux difficultés de cette enquête : l'une méthodologique, l'autre ontologique. Je privilégie deux points de vue, celui des chercheurs qui enquêtent et celui des opérateurs culturels qui programment. Cet article ne cherche pas à répondre à l'idéal d'exhaustivité qui fait l'ambition de bien des opérations de description. Ici, l'épreuve de description est ramenée, selon l'indépassable objection goodmanienne, à une épreuve de dépicition : nous découpons ce que nous avons cousu au préalable (Goodman, 1992 : 11 *sq.*). Cet article voudrait être une contribution à une théorie herméneutique de l'analyse des festivals. S'il montre l'impossibilité dans laquelle nous nous trouvons de construire une théorie générale des festivals, il explicite certaines conditions d'une saisie plus juste des enjeux d'un « festival de musiques du monde » dans ce monde globalisé que nous vivons en commun.