

**UNIVERSITÉ D'ANGERS  
FACULTÉ DE DROIT - CENTRE UNIVERSITAIRE DE  
FORMATION CONTINUE**

**DESS Musiques Actuelles et Amplifiées**

**LES MUSIQUES DU MONDE  
ET LA DIVERSITÉ CULTURELLE  
FACE À LA MONDIALISATION**

**Mémoire présenté et soutenu par  
ELISABETH THOLLOT**

**Décembre 2003**

**Directeur de recherche : Jean-Pierre LANFREY,  
Professeur certifié détaché de l'Université d'Aix-Marseille,  
Enseignant en politiques culturelles nationales et  
européennes.**



**UNIVERSITÉ D'ANGERS**  
**FACULTÉ DE DROIT - CENTRE UNIVERSITAIRE DE**  
**FORMATION CONTINUE**

**DESS Musiques Actuelles et Amplifiées**

**LES MUSIQUES DU MONDE**  
**ET LA DIVERSITÉ CULTURELLE**  
**FACE À LA MONDIALISATION**

**Mémoire présenté et soutenu par**  
**ELISABETH THOLLOT**

**Décembre 2003**

**Directeur de recherche : Jean-Pierre LANFREY,**  
**Professeur certifié détaché de l'Université d'Aix-Marseille,**  
**Enseignant en politiques culturelles nationales et**  
**européennes.**

Je remercie toutes celles et ceux qui, grâce à leur aide, leurs conseils et leur soutien, m'ont permis de réaliser ce mémoire :

Patrick et Valérie Lavaud, toute l'équipe des Nuits Atypiques de Langon, les bénévoles, les artistes et toutes les personnes que j'ai rencontrées lors du festival, Jean-Pierre Lanfrey, Zouheir Gouja et tous les participants de l'université d'été d'Avignon, Tzu-Ying Kuo, Anna Tetzlaff, Fred Jumel, Karine Leconte, Laurent Massoni, ma famille et particulièrement mes parents.

*"L'utopie, c'est ne pas se soumettre  
aux réalités telles qu'elles sont,  
mais lutter pour ce qu'elles devraient être."  
Claudio Magris*

# **SOMMAIRE**

## **INTRODUCTION**

## **PARTIE 1 : L'INFLUENCE DE LA MONDIALISATION SUR LES MUSIQUES DU MONDE**

### **Chapitre 1 : La mondialisation**

Section 1 : La mondialisation et ses conséquences

Section 2 : La mondialisation de la culture

### **Chapitre 2 : Les musiques du monde en tant qu'industrie culturelle**

Section 1 : Les musiques du monde dans l'industrie discographique

Section 2 : Les négociations internationales sur la libéralisation des services

### **Chapitre 3 : Les cultures de la tradition et la mondialisation**

Section 1 : L'influence de la mondialisation sur les traditions musicales

Section 2 : Le repli identitaire des cultures

## **PARTIE 2 : LES ALTERNATIVES À LA MONDIALISATION MARCHANDE**

### **Chapitre 4 : Le métissage**

Section 1 : Le métissage, un choix qui s'impose

Section 2 : La constitution de l'identité musicale française

## **Chapitre 5 : La défense de la diversité culturelle au niveau international**

Section 1 : Le mouvement altermondialiste

Section 2 : L'UNESCO et le rôle des conventions mondiales

## **Chapitre 6 : Les actions locales en faveur de la diversité culturelle**

Section 1 : Les festivals, l'exemple des Nuits Atypiques de Langon

Section 2 : Les réseaux, l'exemple de Zone Franche

## **CONCLUSION**

# AVANT-PROPOS

## *Pourquoi le choix de la mondialisation ?*

Le thème de la mondialisation de la culture et de la défense de la pluralité culturelle est un thème qui me tient particulièrement à cœur. J'ai déjà mené auparavant un travail de recherche sur ce thème, avec la rédaction d'un mémoire de maîtrise qui avait pour objet les modalités de la préservation de la diversité culturelle dans le cinéma. Si le sujet de mon étude portait sur une discipline artistique différente, le questionnement général était en revanche lié à celui que j'ai conduit cette fois-ci.

## *Et pourquoi le choix des musiques du monde ?*

J'ai réalisé mon stage de fin d'année au sein du festival les Nuits Atypiques de Langon. C'est un festival de musiques du monde. Je me suis intéressée pour la première fois à ces musiques lors d'un stage précédent dans un autre festival de musiques du monde : les Suds, à Arles. Ces deux expériences m'ont conduite à m'interroger sur la relation entre les musiques du monde et la mondialisation.

D'autre part, mon choix s'est porté sur les Nuits Atypiques car il s'agit d'un festival citoyen et que sa réflexion autour de la mondialisation et de l'importance de la diversité culturelle rejoint celle que je mène ici. Le projet artistique et politique qu'il défend ne ressemble à aucun autre. Je consacre d'ailleurs une part de mon travail à l'étude de ce festival.

Ce mémoire est ainsi le fruit de recherches entamées l'an dernier dans un autre domaine et de réflexions inspirées par ce stage. J'ai envisagé ce mémoire comme une suite logique du travail que j'avais déjà effectué auparavant et de mon expérience aux Nuits Atypiques de Langon.

# INTRODUCTION

La première star internationale des musiques du monde est Bob Marley. C'est un des plus gros vendeurs de disques de toute l'histoire de la musique. C'est aussi une des seules stars connues internationalement, sinon la seule, qui vient d'un pays du Sud<sup>1</sup>. Il a réussi à faire connaître et apprécier au monde entier le reggae, une musique très spécifique, issue de la Jamaïque.

Les pays du Nord découvrent en fait le reggae jamaïcain quelques années auparavant avec, en 1971, Paul Simon et son tube *Mother and Child Reunion*, puis, en 1972, le film de Perry Henzell *The Harder They Come* (*Tout, tout de suite*) avec Jimmy Cliff dans le rôle principal. En 1974, Eric Clapton reprend *I shot the sheriff* de Bob Marley et devient numéro un des ventes aux États-Unis avec ce titre. Un an plus tard, c'est la consécration mondiale pour Bob Marley avec *No woman no cry*.

Son succès planétaire, à partir de 1975, permet la diffusion de sa musique, et du reggae en général, dans le monde entier. Le reggae devient ainsi très populaire dans de nombreux pays. Il influence également beaucoup de styles musicaux, du rock au dub, en passant par le rap et la pop. S'il existe maintenant beaucoup de musiciens de reggae, le maître incontesté, à la popularité toujours très grande même plus de vingt ans après sa mort, reste Bob Marley.

Il est devenu un véritable héros populaire. Il est souvent considéré comme le porte-parole des défavorisés et des déracinés du monde entier. C'est un véritable phénomène mondial, un symbole universel qui s'est attaché à

---

<sup>1</sup> Par cette dénomination "pays du Sud", nous désignons les pays autrefois appelés pays du Tiers-Monde, puis pays sous-développés et pays en voie de développement. Ce sont donc l'Amérique Centrale, l'Amérique du Sud, l'Afrique, une partie de l'Europe de l'Est, le Moyen-Orient, la majeure partie de l'Asie et de l'Océanie. Quant aux pays du Nord, ce sont les pays "développés", les pays riches : l'Amérique du Nord, l'Europe de l'Ouest, la Pologne, les pays baltes, la Hongrie, la République Tchèque, la Slovaquie, l'ex-Yougoslavie, le Japon et quelques pays asiatiques (Taiwan, Singapour, Corée du Sud), l'Australie et la Nouvelle-Zélande. Enfin certains pays, comme la Russie, appartiennent à la fois aux pays du Sud (certaines régions reculées et peu habitées, telles que la Sibérie) et à ceux du Nord (grandes villes à l'Ouest du pays).

dénoncer l'omission volontaire par les Occidentaux de toute l'histoire africaine.

L'exemple de Bob Marley annonce ce qui va par la suite se généraliser. C'est à cette époque que nous remarquons une accélération de la mondialisation, ce qui favorise la diffusion et la reconnaissance internationales du reggae, et donc de toutes les autres musiques du monde. Cette reconnaissance démontre deux choses qui préfigurent déjà ce que sera la mondialisation de la culture dans le domaine de la musique.

D'une part, nous assistons à une ouverture à la culture de l'autre et à sa musique. C'est un dépassement du colonialisme culturel qui dominait jusque-là. Ce n'est plus la culture occidentale qui est imposée au reste du monde. La culture des pays les plus pauvres s'exporte maintenant aussi à l'Occident. Un véritable échange devient possible. Mais d'autre part, cette internationalisation des musiques n'est rendue possible que par un développement accru du commerce autour de la culture. Cela marque l'entrée du marketing dans la musique, le début de la domination de quelques majors sur l'ensemble du marché discographique et surtout de l'uniformisation des goûts et des pratiques au niveau international.

L'exemple de Bob Marley nous montre donc, d'un côté, l'ouverture à la diversité musicale, et de l'autre côté, le début d'un mouvement qui ne va cesser de s'amplifier et qui constitue une menace pour la diversité culturelle : la marchandisation et la standardisation de la musique.

Commençons par cerner l'objet de ce dont nous allons parler : les musiques du monde. Le premier problème qui se pose immédiatement est celui de la définition des musiques du monde. Il faut tout d'abord s'accorder sur les termes et expressions employés. Or nous allons voir que cela n'est pas toujours facile. Les musiques du monde recouvrent en fait des musiques qui n'ont pas grand-chose à voir les unes avec les autres. Une petite mise au point préalable semble ainsi nécessaire.

Une vision simpliste les définirait, comme leur nom l'indique, comme les musiques issues des pays étrangers, et plus particulièrement des pays du Sud. Claude Patriat<sup>1</sup> propose une définition que nous pouvons retenir : "Ce qui fait l'unité profonde des musiques du monde, c'est que ce sont toujours des musiques de l'ailleurs." Cette définition n'est toutefois pas entièrement satisfaisante, puisqu'elle ne mentionne pas les musiques traditionnelles françaises qui sont l'expression d'une culture régionale forte, comme les musiques bretonne, occitane, basque, corse....

Il n'est donc pas évident de définir précisément ce que sont les musiques du monde. C'est une appellation créée de toutes pièces pour combler un manque. Toutes les musiques qui n'entrent pas dans l'une des cases habituelles des musiques actuelles (comme le rock, la pop, le hip-hop, les musiques électroniques, le jazz ou la chanson) sont regroupées sous cette désignation<sup>2</sup>.

Les musiques du monde forment donc un ensemble hétérogène qui comprend les musiques régionales françaises, les musiques des communautés issues des différentes strates de l'immigration et des diasporas, les musiques traditionnelles<sup>3</sup>, les musiques ethniques, les musiques populaires des pays du Sud, les musiques métissées (spécialement la fusion de musiques traditionnelles avec des sonorités modernes, grâce à l'usage des samples par exemple). Ce sont des musiques qui peuvent être urbaines ou rurales, savantes ou populaires, religieuses ou profanes.

---

<sup>1</sup> Professeur de sciences de l'information et de la communication à l'Université de Bourgogne et directeur de l'IUP *Culture, éducation, formation* et du DESS *Action artistique, politiques culturelles et muséologie*.

<sup>2</sup> D'après les définitions officielles, les musiques du monde font partie des musiques actuelles au même titre que les musiques amplifiées, la chanson et le jazz. Malgré leur inclusion dans cette définition officielle, il faut noter qu'elles sont très souvent absentes des discours, qui semblent préférer se concentrer uniquement sur les musiques amplifiées, et qu'elles répondent à des logiques différentes.

<sup>3</sup> Les musiques traditionnelles de tous les pays sont concernées par cette définition, à l'exception des États-Unis et de la Grande-Bretagne pour lesquels on parle de folk. Le folk n'est pas considéré comme faisant partie des musiques du monde. Cette singularité est d'ailleurs significative de la suprématie des pays anglo-saxons en matière de musiques actuelles. Cependant, le folk américain n'est que l'adaptation des différentes traditions musicales des diverses communautés qui se sont installées sur le territoire américain.

Il n'est pas inutile enfin de rappeler que l'appellation musiques du monde reste en fin de compte assez récente. Durant tout le XX<sup>e</sup> siècle, ces musiques ont vu leur nom changer, ce qui symbolise finalement très bien leur refus de l'enfermement dans une catégorie : musiques typiques au début du siècle, folklore dans les années 60, tradition et musiques ethniques dans les années 70...

Le risque de cette catégorisation est d'isoler les musiques du monde des autres musiques en utilisant le cliché de l'exotisme<sup>1</sup>, jusqu'à créer un "ghetto pour les artistes du Tiers-Monde"<sup>2</sup>. C'est pourquoi certains proposent de changer une nouvelle fois de dénomination pour musiques internationales, expression empreinte d'un plus grand universalisme.

La définition des musiques du monde illustre bien la complexité et l'ambiguïté de cette expression. Nous pouvons cependant ajouter qu'elle reste insuffisante sur le plan esthétique. En agrégeant dans le même ensemble des musiques issues de cultures très différentes, elle fait oublier leurs particularités. Ainsi, comme le dit Thomas Brooman<sup>3</sup> : "Un groupe local qui vient de Tanzanie reste un groupe qui vient de Tanzanie, et (l'expression musiques du monde) ne peut pas l'exprimer. C'est en ce sens très frustrant et intellectuellement difficile à cautionner."

Évidente à première vue, cette définition s'avère en réalité beaucoup plus complexe. Les enjeux que cette définition soulève et qui dépassent le simple secteur de la musique sont encore moins faciles à appréhender.

On considère souvent l'expression world music comme le synonyme de musiques du monde. Ces deux expressions ne recouvrent toutefois pas tout à fait la même réalité.

World music apparaît pour la première fois en Angleterre en 1986, lors d'une réunion dans un pub à laquelle participe une douzaine de

---

<sup>1</sup> L'exotisme est toujours très relatif et subjectif. Il exprime l'étrangeté de l'autre. Il ne faut pas oublier non plus que nous sommes tous l'étranger de quelqu'un et que nous sommes exotiques à ses yeux.

<sup>2</sup> E. AZOULAY, *Musiques du monde*, Bayard Editions, 1997.

<sup>3</sup> N. LOBUT, *La diffusion des musiques du monde en France : entre marché et institutions*, Mémoire de DESS *Action artistique et politiques culturelles*, Université de Bourgogne, 1998.  
Thomas Brooman est le directeur artistique du WOMAD (World Of Music Arts and Dance).

producteurs, dont Peter Gabriel, et marque le début du commerce planétaire des musiques. Ils cherchent une formule qui identifierait facilement leurs productions auprès des consommateurs. C'est une expression fourre-tout, mais qui est très pratique pour les disquaires comme pour les médias. Comme le dit Denis-Constant Martin<sup>1</sup>, la world music est devenue le "grand bazar de la rencontre des cultures au supermarché de l'exotisme." En ce sens, elle participe à l'exotisme de masse, au même titre que le tourisme dans les clubs de vacances des pays du Sud par exemple.

World music est plutôt employé pour qualifier les productions occidentales qui s'inspirent fortement des traditions musicales des pays du Sud ou des cultures locales et régionales, tandis que les musiques du monde renvoient à ces traditions musicales, sans transformation préalable en vue de les adapter aux goûts occidentaux. Pour résumer, la world music se situe du côté de l'aspect commercial et marketing de la musique, du côté du divertissement, alors que les musiques du monde insistent plus sur son aspect artistique et culturel.

Cependant, Peter Gabriel n'est pas seulement l'inventeur de l'expression world music. Après avoir été chanteur du groupe Genesis, il contribue beaucoup à la popularisation des musiques du monde. En réunissant le rock et ces musiques, il leur ouvre la voie de la reconnaissance au sein des musiques populaires occidentales. Il collabore très souvent au long de sa carrière avec des artistes étrangers, principalement des artistes africains comme Youssou N'Dour et Manu Dibango. Il utilise lui-même sur plusieurs de ses disques des instruments traditionnels venus d'ailleurs. Il évoque aussi des thèmes touchant aux autres cultures. Ainsi, *Biko*, titre issu de son troisième album solo de 1980 (album sans titre), est un morceau qui utilise des percussions et des chœurs tribaux d'Afrique du Sud. Il parle dans ce titre de Steve Biko, un militant noir anti-apartheid qui est assassiné en

---

<sup>1</sup> Lors du colloque international sur la diffusion des musiques du monde organisé à Paris en mai 1998 par Zone Franche, l'Institut du monde arabe et l'Université de Bourgogne. Denis-Constant Martin est chercheur au CERI - Sciences Po, professeur de sociologie des musiques populaires à l'Université Paris 8 Saint-Denis et journaliste à *Politis*.

prison. *Biko* deviendra un hymne antiraciste repris par d'autres artistes, comme Joan Baez, Simple Minds ou Manu Dibango.

Mais surtout, Peter Gabriel est à l'origine de deux structures dont la vocation est la diffusion des musiques du monde, l'une dans le spectacle vivant et l'autre dans l'industrie du disque. Il organise la première édition du festival WOMAD (World Of Music Arts and Dance) en juillet 1982 dans un village de la région de Bath, dans le Sud-Ouest de l'Angleterre. C'est avec cet événement qu'il devient vraiment un précurseur en matière de musiques du monde. Le festival a lieu chaque année. Les premières éditions accueillent surtout des musiciens africains, puis il se diversifie et programme des artistes du monde entier. Par la suite, d'autres éditions du festival se tiennent en Finlande, au Japon, aux États-Unis, en Espagne, en Italie, au Portugal, en Afrique du Sud, en Nouvelle-Zélande, en Australie, aux Canaries, en Grèce et à Singapour. D'autre part, Peter Gabriel fonde en 1989, avec l'aide du WOMAD, le label Real World, spécialisé dans les productions de musiques du monde. Grâce aux droits d'auteurs qu'il touche pour ses compositions personnelles, il fait aussi construire des studios d'enregistrement très modernes, les Real World Studios. De nombreux musiciens, dont par exemple Nusrat Fateh Ali Khan, Geoffrey Oryema et Youssou N'Dour, en bénéficient afin de pouvoir enregistrer dans les meilleures conditions possibles.

Peter Gabriel n'est toutefois pas le premier musicien occidental à introduire les musiques du monde dans ses compositions. Avant lui, Brian Eno collabore, de 1978 à 1980, avec The Talking Heads. Dans l'album *Remain In Light* (1980), il s'investit tellement qu'il s'intègre au groupe et cosigne tous les titres. Il allie électronique et rythmes africains pour une approche rythmique totalement nouvelle. Cet album est considéré comme les débuts de la world music.

Encore plus tôt dans l'histoire du rock, nous pouvons remarquer l'apparition d'éléments des cultures musicales du Sud dès 1967, avec les Beatles, sur l'album *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band* dont le morceau *Within you without you* utilise le sitar indien.

Le secteur des musiques du monde connaît depuis quelques années une importante montée en puissance en France, comme peuvent en témoigner l'élargissement des styles de musique proposés au public, la forte augmentation de l'offre de disques, l'extension de la surface des rayons musiques du monde dans les magasins de disques, le développement de labels spécialisés, l'apparition d'une presse spécifique, la multiplication des concerts et des festivals, la création de réseaux dédiés à leur diffusion et la place croissante prise par ces esthétiques dans les salles et les festivals plus généralistes.

Le public français adhère profondément à cette tendance. Il s'intéresse de plus en plus aux cultures du monde qui deviennent peu à peu incontournables. Cette ouverture aux autres cultures est non seulement enrichissante, mais elle est également essentielle pour éviter toute uniformisation qui menacerait la préservation de la diversité des identités culturelles. Par ailleurs, en apprenant à connaître la culture de l'autre, nous apprenons aussi à mieux connaître notre propre culture.

D'après l'enquête d'Olivier Donnat sur les pratiques culturelles des Français en 1997<sup>1</sup>, les musiques du monde arrivent en sixième position des genres musicaux des enregistrements possédés par les foyers, avec quarante disques ou cassettes en moyenne par foyer. Elles sont derrière les chansons et variétés françaises, les variétés internationales, la musique classique, le rock et les musiques de films. Parmi les plus jeunes, les 15-34 ans, elles arrivent même en troisième position. Au niveau des genres musicaux les plus écoutés, tout comme en ce qui concerne les genres préférés, les musiques du monde se placent au quatrième rang, avec respectivement 11% et 5% des choix<sup>2</sup>, derrière les chansons et variétés françaises, les variétés internationales et la musique classique. Cette étude ne permet pas de connaître les fréquentations des concerts de musiques du monde par le public français car la catégorie musiques du monde reste englobée dans

---

<sup>1</sup> O. DONNAT, *Les pratiques culturelles des Français, Enquête 1997*, DEP, La Documentation française, 1998.

<sup>2</sup> À égalité à 5% avec le rock pour les genres préférés.

“concert de musique d’un autre genre”, c’est-à-dire un genre autre que rock, jazz et musique classique.

L’engouement en France pour les musiques du monde commence dans les années 80. C’est l’époque de grands regroupements populaires, comme la marche des Beurs, les rassemblements de SOS racisme et la lutte contre l’apartheid en Afrique du Sud, qui favorisent la prise de conscience de l’existence d’autres cultures et de leur importance au sein de la société française. C’est aussi l’époque du succès de nouvelles stars dont la musique a des sonorités étrangères : le Guinéen Mory Kanté, le Sud-Africain Johnny Clegg ou l’Algérien Khaled. A ce moment-là, le succès de ces musiques venues d’ailleurs est considéré comme une mode, qui sera donc par définition éphémère. Cela se révèle faux puisque, depuis les années 80, le public des musiques du monde ne cesse de croître.

Deux analyses opposées de ce nouvel enthousiasme pour les musiques du monde dominant alors. D’un côté, on parle de renouveau. Les musiques des autres cultures ont toujours été diffusées en France. Simplement, le public était moins nombreux. Leur diffusion s’intensifie au fur et à mesure que se développent de nouveaux moyens de communication : apparition du disque, de la cassette puis du CD, multiplication des chaînes de télévision, invention du satellite et du câble, libéralisation de la bande FM en 1981 et création d’un grand nombre de radios libres. L’accélération de la mondialisation de la culture est liée à la révolution technologique qui s’opère dans les industries de contenus. D’un autre côté, l’apparition de cette nouvelle catégorie musicale est critiquée. Elle ne serait qu’une étiquette de plus dans un secteur qui en compte déjà beaucoup. Les musiques du monde ne seraient qu’une dénomination commune permettant de regrouper artificiellement différents styles musicaux qui n’ont rien à voir les uns avec les autres, le tout pour des raisons purement commerciales.

Chaque société, chaque culture possède une musique spécifique, différente des musiques de toutes les autres cultures. Ce sont ces musiques que nous

pouvons qualifier de musiques traditionnelles. Toutes les cultures ayant développé des musiques différentes, nous nous trouvons donc en présence d'un nombre immense de musiques. Les musiques du monde sont donc caractérisées par leur grande diversité et leur extrême hétérogénéité. En effet, qu'ont en commun les chants polyphoniques corses et le tango argentin, ou encore le reggae et les chants des Bauls du Bengale ? Tous entrent pourtant dans la catégorie musiques du monde.

Ces musiques sont toutes l'expression de cultures particulières, ancrées dans un territoire précis. Elles sont constitutives de l'identité culturelle d'un groupe, que ce soit à l'échelle d'un village, d'une tribu, d'une région ou d'un état. Les musiques du monde constituent donc l'une des expressions privilégiées de la diversité des cultures. Elles initient le public à une autre culture qu'elles incitent à mieux découvrir.

La question de la diffusion des musiques du monde implique des enjeux qui vont au-delà de la simple diffusion de la musique. Comme nous venons de le voir, elles sont l'expression de la pluralité des cultures. Dans le monde globalisé dans lequel nous vivons aujourd'hui, il est souhaitable, et même nécessaire, de prêter attention aux autres cultures. La reconnaissance de l'autre en tant qu'égal de soi-même passe en effet pour une part non négligeable par la reconnaissance de sa culture. Et pour qu'il y ait reconnaissance, il faut avant tout une connaissance de cette culture, ce qui est possible grâce à l'écoute de l'autre, l'échange et la réciprocité. D'ailleurs, la peur de l'autre vient toujours de l'ignorance. C'est pourquoi il est important de développer la communication entre les cultures. Cependant, ce dialogue entre les cultures ne se déroule souvent pas sur un pied d'égalité. Il existe une hégémonie occidentale sur l'ensemble de la planète.

Les musiques du monde font partie des industries culturelles, au même titre que l'ensemble des musiques, le livre et le cinéma. Elles sont directement concernées par la mondialisation. Elles appartiennent en même temps au monde de la culture et à celui de l'économie. Cette dualité peut parfois se révéler paradoxale et être la source de plusieurs problèmes. Il est en effet

particulièrement difficile d'établir un arbitrage entre ces deux domaines, généralement considérés comme antagonistes. L'art et l'économie sont deux notions qui sont souvent dissociées au prétexte qu'elles seraient incompatibles. Ces deux aspects des musiques du monde peuvent sembler contradictoires. Ils doivent pourtant cohabiter et être complémentaires l'un de l'autre. Ce paradoxe n'est pas sans poser un certain nombre de problèmes car la cohabitation entre la culture et l'économie n'est pas évidente.

Quelle est l'influence de la mondialisation de la culture sur les musiques du monde ? Comment leur éviter d'en subir les conséquences négatives ? Comment parvenir à concilier en même temps leur authenticité et leur diffusion auprès d'un public de plus en plus vaste ? Comment préserver ce patrimoine culturel immatériel de l'humanité, alors que la mondialisation de la culture s'intensifie de plus en plus ? Quelles sont les alternatives qu'il est possible de développer ? Le métissage entre des musiques issues de cultures différentes risque-t-il de causer la disparition des cultures traditionnelles ?

Nous verrons dans une première partie les effets de la mondialisation de la culture sur les musiques du monde, tant au niveau esthétique et culturel qu'au niveau économique. Depuis la chute du mur de Berlin et l'effondrement du bloc soviétique, le monde occidental est le seul à exercer sa domination sur le reste du monde. La mondialisation marchande s'accélère donc dans les années 90, y compris dans le domaine de la culture. La mondialisation a des répercussions sur les musiques du monde. L'uniformisation est l'un des effets négatifs de la mondialisation de la culture. À l'opposé, le danger d'un repli identitaire et le refus de l'ouverture à d'autres cultures sont une autre conséquence négative. Les musiques du monde, particulièrement représentatives de la pluralité des cultures, connaissent le risque de tomber dans ces deux tendances. C'est ainsi

qu'elles ont tout à fait leur place dans les problématiques qui touchent à la défense de la diversité culturelle.

Ensuite, dans une seconde partie, nous étudierons les alternatives possibles à une mondialisation marchande des musiques du monde. L'évolution naturelle de ces musiques sur le plan esthétique passe par le métissage. C'est en effet un moyen de faire se rencontrer les cultures sans tomber dans les excès que constituent l'uniformisation culturelle ou le repli sur soi. Les organisations internationales, comme l'UNESCO, la société civile, avec le mouvement altermondialiste, et les acteurs de terrain (réseaux de professionnels et festivals) doivent s'efforcer d'assurer la sauvegarde de ces musiques, qui sont des marqueurs forts de l'identité culturelle d'un peuple, au nom de la diversité culturelle. Les festivals sont en France la forme privilégiée pour la diffusion des musiques du monde. Souvent intégrés au sein de réseaux, certains de ces festivals sont politiquement engagés et défendent les valeurs portées par les musiques du monde. Nous analyserons un exemple particulier, celui du festival les Nuits Atypiques de Langon, qui se déroule chaque été depuis douze ans en Gironde.

**PARTIE 1 :**  
**L'INFLUENCE DE LA**  
**MONDIALISATION SUR**  
**LES MUSIQUES DU MONDE**

La mondialisation touche tous les domaines de la société. La culture et, ce qui nous intéresse ici en particulier, les musiques du monde, sont concernées par cette évolution des échanges mondiaux. Nous verrons ce qu'est la mondialisation et ses conséquences, puis les liens qu'elle entretient avec la culture (chapitre 1). Ensuite, nous examinerons les dangers que la mondialisation fait courir aux musiques du monde : l'uniformisation, avec la domination des majors dans l'industrie discographique et les négociations internationales sur la libéralisation des services (chapitre 2), et le repli de la culture sur elle-même avec une recherche d'authenticité, une mise en valeur des traditions et surtout le refus de tout apport extérieur (chapitre 3).

## **Chapitre 1 :**

### **La mondialisation**

Dans ce premier chapitre, nous allons définir la mondialisation, étudier son histoire et examiner les problèmes qu'elle engendre. Puis, nous nous attacherons à approfondir la mondialisation de la culture, en mettant en évidence deux types de culture : les cultures de la tradition et la culture de l'industrie.

#### **Section 1 : La mondialisation et ses conséquences**

Tâchons tout d'abord de définir ce qu'est la mondialisation. Nous en entendons beaucoup parler depuis quelques années, mais sans toujours savoir de quoi il retourne exactement. Les avis sur le sujet sont pourtant très tranchés, souvent contre la mondialisation d'ailleurs (elle est fréquemment rendue responsable de tous les maux qui touchent la

planète), mais, et c'est assez paradoxal, sans parvenir à définir précisément de quoi il s'agit.

## **A. Le mythe de la mondialisation**

C'est ce que Alessandro Baricco<sup>1</sup> remarque. Avant de donner son avis sur un tel thème, il faudrait commencer par vérifier si ce qu'on pense est bien vrai. Il prend ainsi plusieurs exemples de ce que les gens pensent être la mondialisation et cherche de façon très concrète à savoir si ce sont des idées préconçues ou la réalité<sup>2</sup>. Il s'aperçoit que les idées toutes faites sur un thème aussi important que la mondialisation ne peuvent pas être dues à l'ignorance. Il analyse ce phénomène de façon très intéressante. Il parle du mythe de la mondialisation. Il fait un parallèle avec des gens qui se sauvent en hurlant dans la rue. Nous les voyons, mais nous ne savons pas pourquoi ils font cela. Nous avons alors deux possibilités : soit nous les ignorons et nous continuons notre chemin, soit nous les imitons, au cas où ils auraient une bonne raison de se sauver et pour éviter de prendre des risques. Personne n'arrive à définir exactement ce qu'est la mondialisation. Pourtant, tout le monde est intimement persuadé que nous sommes effectivement entrés dans cette phase de l'histoire et personne n'ose remettre en cause l'existence même de la mondialisation. Nous correspondons donc à ces gens qui décident d'imiter ceux qui se sauvent sans savoir pourquoi.

---

<sup>1</sup> A. BARICCO, Next, Petit livre sur la globalisation et le monde à venir, Albin Michel, 2002. Alessandro Baricco est un écrivain italien. Dans Next, il reprend et complète des articles parus précédemment dans le journal Repubblica sur le thème de la mondialisation. Il n'est pas spécialiste du sujet, mais s'est interrogé suite aux événements de Gênes en 2001 et a cherché à en savoir plus.

<sup>2</sup> Il prend six exemples : on peut trouver du Coca-Cola n'importe où dans le monde, on peut investir dans tous les pays en achetant des actions, les moines tibétains sont sur internet, une voiture est fabriquée avec des pièces produites dans le monde entier, on peut tout acheter sur internet et les jeunes de la planète entière admirent les stars américaines dans les domaines du cinéma, de la musique et du sport. Après ses vérifications, seul l'exemple des moines tibétains se révèle faux : c'est en fait une idée reçue due à une publicité pour IBM. Il parvient toutefois à nuancer tous les autres exemples. Ainsi, la diffusion mondiale du Coca-Cola n'est rien d'autre que du commerce extérieur et, si on en trouve effectivement n'importe où, on ne le consomme en revanche pas de la même façon selon les pays. Pouvoir investir partout n'est pas un fait nouveau, c'est l'internationalisation des marchés financiers. Les entreprises choisissent de produire leurs pièces là où cela leur coûte le moins cher, mais pas forcément à l'étranger. On peut pratiquement tout acheter sur internet, mais le pourcentage des achats réalisés de cette manière est minime. L'exemple des stars américaines est vrai, mais cela correspond plus à une colonisation culturelle qu'à la mondialisation.

Voici la façon dont il explique ce qu'il détermine être un "mythe". L'argent est le moteur de la mondialisation. Pour continuer de s'enrichir, quand on maîtrise déjà un espace, on doit nécessairement élargir son terrain d'action. Auparavant, la guerre servait à cela. Aujourd'hui, la mondialisation utilise la paix, et a même besoin d'elle, pour pouvoir conquérir de nouveaux marchés. C'est absolument nouveau dans l'histoire de l'humanité.

Pour que cette évolution soit possible, il faut une adhésion de masse à cette idée nouvelle de faire circuler l'argent grâce à la paix. C'est ainsi que naît le mythe de la mondialisation. Pour que le mythe fonctionne et que les gens soient prêts à s'engager dans cette aventure, il faut qu'une majorité d'entre eux soit convaincue sans preuve et y croie sans savoir ce que c'est exactement. Alessandro Baricco fait un rapprochement avec un autre mythe, celui du Far West<sup>1</sup> : "Le Far West est le prototype parfait d'une marchandise particulière, destinée à un grand succès : la chose qui n'existe pas mais qui peut devenir réelle à la condition que tout le monde s'imagine qu'elle existe." Selon lui, la mondialisation n'est que le nouveau nom donné à la réunion de trois phénomènes qui existaient déjà séparément : l'internationalisation, la modernisation et la colonisation<sup>2</sup>.

Puisque tout le monde estime que la mondialisation n'est qu'une étape normale dans le processus de modernisation, les gens agissent comme si elle existait déjà. C'est justement de tels comportements qui la rendent réelle. Ce qui n'est qu'une hypothèse devient un choix obligé. La mondialisation devient nécessaire. Mais tout ne se passe pas exactement comme prévu. Il existe une contestation qui grandit au fur et à mesure que le mythe s'intensifie. L'unanimité étant nécessaire pour continuer à faire vivre le mythe, cela provoque nécessairement des désaccords et les gens se rendent compte qu'ils peuvent influencer la direction que prend la mondialisation. Ces désaccords proviennent des pays du Sud. La

---

<sup>1</sup> A. BARICCO, idem.

<sup>2</sup> Alessandro Baricco parle de colonisation culturelle plutôt que de mondialisation culturelle à propos de la domination de la culture américaine dans le monde. Pour lui, une mondialisation implique nécessairement des échanges de part et d'autre, des flux circulaires. Lors d'une colonisation, un groupe impose sa culture à un autre groupe sans accepter la sienne en échange. C'est le cas ici.

mondialisation est en effet le choix des pays du Nord uniquement, un choix qu'ils imposent au reste du monde. Mais d'autres critiques émanent de l'intérieur des pays du Nord eux-mêmes : c'est le mouvement altermondialiste.

## **B. L'histoire de la mondialisation**

Malgré ces réserves, nous pouvons donner quelques éléments de réponses qui aident à voir plus précisément ce qu'est la mondialisation.

Contrairement à une idée assez répandue, la mondialisation n'est pas un phénomène récent qui aurait pour conséquence inéluctable le basculement dans une ère nouvelle. Ce que nous avons l'habitude de nommer mondialisation recouvre en fait une série de phénomènes concernant le mouvement de mutation des économies à la fin du XX<sup>e</sup> siècle.

L'histoire montre que la mondialisation existe depuis l'Antiquité. À toutes les époques, la civilisation dominante cherche à étendre son influence et son système de valeurs sur le reste du monde. Elle veut conquérir militairement de nouvelles terres, spirituellement de nouvelles consciences et, commercialement, réaliser les échanges marchands qui sont les plus favorables pour elle. La mondialisation compte deux dimensions : l'économie et les techniques de communications. La mondialisation économique existe depuis très longtemps et elle est inscrite au cœur du capitalisme. Elle se poursuit progressivement avec un accroissement de l'étendue des marchés couverts et des niveaux de concentration. Par contre, la mondialisation des techniques de communications connaît une expansion remarquable due à leur rapide modernisation. Nous assistons à un mouvement de remise en cause de la structuration traditionnelle de l'espace en économies nationales au profit d'un découpage transversal en couples industrie-marché.

La mondialisation n'est donc pas un phénomène récent. Si elle fait tant parler d'elle ces derniers temps et si elle suscite tant de craintes, c'est principalement parce que son évolution s'accélère. Ce sont ces changements brusques et radicaux qui sont la cause d'une perte de repères.

Il y a deux raisons à cette évolution. D'une part, les progrès technologiques en matière de communications principalement, avec le développement d'internet par exemple, permettent la multiplication des échanges à l'échelle mondiale. D'autre part, la mondialisation des marchés financiers, c'est-à-dire la libre circulation des capitaux guidée par la seule idée de profits, est la conséquence de la victoire du capitalisme sur le modèle soviétique en 1991. Selon la philosophie libérale, c'est-à-dire la philosophie qui est aujourd'hui la seule qui régit la vie économique de la planète, tous les problèmes nationaux et internationaux peuvent être résolus par le développement économique, la liberté d'entreprendre et l'abolition des barrières commerciales. Mais pour cela, il ne faut pas que les investisseurs soient perturbés par l'agitation sociale, l'instabilité politique ou la bureaucratie. C'est pourquoi ils ont tendance à préférer investir dans des pays dans lesquels ils peuvent disposer d'une main-d'œuvre qualifiée bon marché, où le syndicalisme est peu présent, le système bancaire performant, la fiscalité peu contraignante et les lois sociales et environnementales souples.

### **C. Les effets de la mondialisation**

La mondialisation engendre un certain nombre d'aspects positifs. C'est la mondialisation optimiste. Ainsi, elle permet par exemple l'ouverture des frontières, la circulation de l'information, la progression des droits de l'homme, le droit d'ingérence humanitaire, le dialogue des cultures, la multiplication des ONG (organisations non gouvernementales). En réaction aux échecs internationaux, comme pour ce qui s'est passé au Rwanda, de nouvelles structures se créent pour la défense de la justice, des droits de l'homme, de l'environnement... comme la cour pénale internationale. Voici un exemple concluant de la mondialisation du droit. La cour pénale internationale est un tribunal qui juge les crimes contre l'humanité, les crimes de guerre et les génocides, quels que soient les lieux et moments où ils ont été commis. C'est aussi une victoire pour la défense des droits de

l'homme, même si tous les pays, dont les États-Unis, n'ont pas encore ratifié la convention adoptée à Rome en juillet 1998.

Ses côtés constructifs ne doivent toutefois pas nous faire oublier que par beaucoup de ses aspects, la mondialisation reste négative, si elle continue à évoluer dans le même sens qu'actuellement. Elle conduit à une version pessimiste de l'avenir. En effet, dans la majorité des secteurs, le poids des quelques multinationales qui dominent le marché ne cesse de croître au détriment de toutes les petites entreprises qui disparaissent ou sont rachetées. Leur suprématie les rend toutes puissantes. Par le biais des fusions, des acquisitions et de la concentration horizontale et verticale, elles deviennent de plus en plus influentes. Dans un souci permanent de rentabilité, dû à la pression exercée par leurs actionnaires, le profit est leur seul critère de décision. La diminution du nombre d'entreprises présentes sur le marché conduit à une baisse de la diversité. Seules les lois antitrust permettent d'éviter les monopoles et la disparition totale de toute concurrence. La plupart des pays industrialisés dispose de ce type de lois. Aujourd'hui, les multinationales sont omniprésentes dans les secteurs de l'activité humaine, y compris dans la culture et l'industrie du disque.

Comme la majorité des multinationales sont basées dans les pays riches, leur richesse profite essentiellement à ces pays qui sont déjà les plus puissants sur la scène internationale. Les entreprises participent à la définition des positions officielles de ces pays lors des négociations internationales. Elles pèsent un poids considérable dans toutes les négociations sur le commerce international, ce qui s'explique par leur chiffre d'affaires impressionnant<sup>1</sup>. D'ailleurs, les délégations américaines dans les instances internationales sont généralement composées de délégués de grandes entreprises qui ne représentent que leurs intérêts personnels. Les politiques publiques des pays les plus riches risquent d'être influencées par ces entreprises qui comptent parmi leurs principaux contribuables.

---

<sup>1</sup> Le chiffre d'affaires des plus grosses multinationales est équivalent au PNB de pays occidentaux, pays pourtant parmi les plus riches.

La mondialisation profite donc avant tout aux pays riches, les pays du Nord. Ils exercent une domination économique, politique, militaire et culturelle sur le reste du monde. Parmi les pays du Nord, l'un d'eux, les États-Unis, a une position de suprématie vis-à-vis des autres. Prenons deux exemples.

Sur le plan militaire, ils agissent comme les gendarmes du monde, les exemples récents de la guerre en Afghanistan et de la deuxième guerre du Golfe l'illustrent bien. Grâce à leurs satellites, ils sont les yeux et les oreilles du monde. Cette position dominante est encore renforcée par leur système d'espionnage électronique Echelon qui leur permet de pouvoir capter tous les fax et toutes les conversations téléphoniques.

Sur le plan culturel, les groupes de communications les plus puissants sont américains. Les États-Unis possèdent aussi, avec CNN et Hollywood, un formidable système à leur disposition pour diffuser leur mode de vie dans le monde entier.

Les principales critiques viennent du fait que les États-Unis n'agissent que pour leurs intérêts propres, et non pas pour l'intérêt général de la planète. Par exemple, ils préfèrent conserver la compétitivité de leurs entreprises plutôt que d'adopter des mesures contraignantes qui assureraient la préservation de l'environnement.

Nous avons vu que la paix était un préalable à la mondialisation. Cependant, la plus grande industrie du monde reste l'industrie de l'armement. Les grandes puissances, qui font pourtant la promotion de la mondialisation, continuent de participer activement à cette industrie. Cette situation semble parfaitement paradoxale. Elle s'explique par une guerre d'un type nouveau : la lutte contre le terrorisme. C'est un modèle de guerre en temps de paix, ce qui constitue une situation idéale pour la mondialisation.

La mondialisation est donc un phénomène ancien, mais qui a tendance à s'accélérer ces derniers temps. Elle concerne tous les domaines de la

société, dont la culture. Nous allons maintenant voir les origines et l'évolution historique de la mondialisation de la culture.

## **Section 2 : La mondialisation de la culture**

### **A. Les deux types de cultures en présence**

#### **a. La définition de la mondialisation de la culture**

Nous retiendrons ici la définition de la culture d'Edward Tylor (1871), qui emploie d'ailleurs le terme civilisation comme un équivalent de culture. La culture est une "totalité complexe qui comprend les connaissances, les croyances, les arts, les lois, la morale, la coutume, et toute autre capacité ou habitude acquise par l'homme en tant que membre de la société."

La culture joue un rôle central dans toute société et les produits culturels ne sont pas des marchandises comme les autres. Ce sont ces deux particularités de la culture qui rendent la mondialisation de la culture spécifique par rapport à la mondialisation prise dans un sens plus général. Cependant, la culture est primordiale dans le processus de développement des échanges au niveau mondial, ce qui lie intrinsèquement la mondialisation et la culture.

Jean-Pierre Warnier<sup>1</sup> définit la mondialisation de la culture comme la "circulation de produits culturels à l'échelle du globe". La globalisation des marchés dans le domaine de la culture est "la mise en concurrence, à l'échelle mondiale, de toutes les entreprises qui produisent des biens culturels : disques, films, programmes, journaux, livres, supports et équipements de toutes sortes, mais aussi alimentation, restauration rapide, soins de santé, tourisme, éducation."

Selon lui, la mondialisation met deux types de cultures en présence : les cultures de la tradition et la culture de l'industrie, qui donne naissance aux

---

<sup>1</sup> JP. WARNIER, *La mondialisation de la culture*, La Découverte, 1999.

industries culturelles. Ces deux modèles de cultures caractérisent deux modèles de société.

Les cultures de la tradition sont celles que nous nommons également aujourd'hui les cultures du monde. Ce sont des cultures locales qui se transmettent par la tradition. Elles constituent un héritage du passé qui persiste dans le présent et sera transmis aux générations suivantes. Elles n'ont ni l'ambition, ni les moyens d'une diffusion mondiale. La musique fait partie de la tradition de ces cultures.

La culture de l'industrie se caractérise par une consommation de masse éphémère, en perpétuel renouvellement, et donc par une innovation permanente. Son objectif est l'augmentation des parts de marché. Cela implique un développement de l'industrie qui conduit inévitablement à la mondialisation. La musique est une marchandise. C'est le produit d'une industrie culturelle.

La mondialisation de la culture nous invite à nous demander comment les cultures de la tradition peuvent résister face au poids de la culture de l'industrie.

### **b. Les cultures de la tradition**

Voyons maintenant d'un peu plus près ce qui caractérise les cultures de la tradition. Elles sont toujours rattachées à une société précise. L'inverse est vrai aussi, toute société possède sa propre culture. Ces cultures sont localisées, géographiquement le plus souvent, mais aussi socialement (par exemple, les diasporas sont des communautés dispersées à travers le monde). La culture est au cœur de l'identité<sup>1</sup> de l'individu ou du groupe social. Dès l'enfance, nous sommes imprégnés d'une culture. Ainsi, au niveau des langues, il est naturel pour un enfant de parler la même langue que ceux qui l'entourent, tandis qu'un adulte devra l'apprendre avant de pouvoir la parler.

Cette culture d'origine joue un rôle primordial pour chaque individu. Elle lui donne les repères dont il a besoin. La culture permet à la fois l'identification

---

<sup>1</sup> L'identité est "l'ensemble des répertoires d'action, de langue et de culture qui permettent à une personne de reconnaître son appartenance à un certain groupe social et de s'identifier à lui."  
JP. WARNIER, *La mondialisation de la culture*, La Découverte, 1999.

individuelle et collective. C'est elle qui crée une altérité par rapport aux groupes de culture différente. Cette altérité peut aussi bien conduire à une idéalisation de l'autre qu'à une incompréhension et un rejet. La culture est donc à la fois un facteur d'identification pour les membres d'un même groupe et de différenciation à l'égard des autres groupes.

Les cultures de la tradition, enracinées localement et d'une grande diversité, contrastent avec la culture de l'industrie.

### **c. La culture de l'industrie**

L'industrie est une culture en soi, caractéristique des pays du Nord et elle ne se limite pas aux seules industries culturelles. Les biens produits industriellement entrent directement en concurrence avec les produits des cultures locales.

Les cultures ont toujours été en contact les unes avec les autres. Mais ce mouvement s'intensifie depuis la naissance de la culture de l'industrie, c'est-à-dire depuis que les pays du Nord peuvent, grâce aux révolutions industrielles successives, fabriquer en masse des produits et les diffuser à grande échelle dans le monde entier. Cette culture de l'industrie touche tous les domaines, dont les produits culturels.

Patrice Flichy, Bernard Miège et Gaétan Tremblay<sup>1</sup> distinguent quatre caractéristiques pour définir les industries culturelles. Elles nécessitent de gros moyens. Elles utilisent des techniques de reproduction en série. Elles marchandisent la culture. Elles sont fondées sur une organisation du travail capitaliste, dans laquelle le créateur est un travailleur et la culture est composée de produits culturels. Les industries culturelles regroupent donc le cinéma, la musique enregistrée, le livre, mais aussi la télévision, la photographie, la publicité, le spectacle et le tourisme de masse.

Dans le domaine de la musique, les industries culturelles naissent lorsque l'enregistrement sonore analogique est inventé, en 1885, simultanément par Edison d'une part et Bell et Tainter d'autre part. Dans les années qui

---

<sup>1</sup> P. FLICHY, *Les industries de l'imaginaire*, Presses Universitaires de Grenoble, 1980.

B. MIEGE, *L'industrialisation de l'audiovisuel, Des programmes pour les nouveaux médias*, Aubier, 1986.

G. TREMBLAY, *Les industries de la culture et de la communication au Québec et au Canada*, Presses de l'université de Québec, 1990.

suivent, sont créées les sociétés Columbia Broadcasting System aux États-Unis en 1889, Lioret et Pathé en France en 1893 et Deutsche Grammophon Gesellschaft en 1898.

## **B. L'histoire de la mondialisation de la culture**

Les échanges culturels entre civilisations existent depuis toujours. Leur récente accélération est la seule réelle nouveauté. Depuis quelques décennies, les technologies en matière de transports et de communications progressent beaucoup plus rapidement que dans toutes les autres périodes historiques. Ce sont ces innovations techniques qui rendent la mondialisation de la culture possible.

### **a. Les échanges culturels internationaux**

L'origine de la mondialisation de la culture remonte à l'Antiquité. Son évolution dépend des avancées technologiques en matière d'échanges, c'est-à-dire des progrès des transports et des communications. C'est grâce à ces progrès que des cultures différentes peuvent entrer en contact, bénéficier des innovations des unes et des autres, s'enrichir mutuellement ou éventuellement se combattre.

Grâce à la maîtrise des échanges, l'Occident s'assure jusqu'à aujourd'hui une hégémonie mondiale. Ce sont en effet les Européens, et plus précisément les Portugais, qui sont les premiers à maîtriser les échanges maritimes au XV<sup>e</sup> siècle. La mer permet à la fois les transports et les communications à cette époque. C'est à la même période que le capitalisme marchand se développe. Un système<sup>1</sup> d'échanges marchands se met en place pour la première fois à l'échelle de la planète. Les réseaux marchands s'accompagnent d'échanges culturels. Les Européens découvrent des sociétés totalement inconnues jusqu'alors.

---

<sup>1</sup> Un système est un "réseau de relations telles que tout changement en un point quelconque du réseau se répercute peu ou prou, tôt ou tard, sur l'ensemble de celui-ci."

I. WALLERSTEIN, *The modern world system*, Academic Press, New York, 1974.

À la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, les cultures sont nombreuses et très fragmentées. Les sociétés de la tradition ont tendance à être intégrées en de grands ensembles politiques. Les échanges marchands augmentent en étendues géographiques, en volumes et en nombre de secteurs concernés. Les transports et les communications se perfectionnent et s'intensifient, même si les évolutions sont encore assez lentes. La tendance à l'uniformisation des cultures, avec une disparition des particularismes, semble alors inéluctable.

Nous pouvons distinguer trois révolutions industrielles successives : la vapeur vers 1830, l'électricité au début du XX<sup>e</sup> siècle et enfin l'informatique et les nouvelles technologies aujourd'hui. Ces trois révolutions industrielles jouent un rôle d'accélérateurs des échanges mondiaux, et donc de la mondialisation de la culture. Les progrès industriels permettent la reproduction en série, à l'identique et rapidement des biens culturels. Mais la mondialisation de la culture n'est possible que parce qu'il existe d'autres flux mondiaux plus intenses depuis les années 70 : les flux de migrants, de capitaux, de technologie, de marchandises et de médias.

### **b. Les nouvelles technologies**

Les nouvelles technologies sont un ensemble d'innovations des années 80 qui ont un impact sur les industries culturelles dès le début des années 90, comme le lecteur de CD.

Avant les années 80, les industries culturelles étaient spécialisées par filières de supports et de contenus. Maintenant, les nouvelles technologies permettent l'utilisation de plusieurs médias dans la production des supports et des contenus. Cela entraîne une série de restructurations et de rachats. De grands groupes multimédias se constituent. Aujourd'hui, ils sont présents dans le monde entier. Ils sont très puissants et ont des stratégies mondiales. Ils restent attentifs aux petits indépendants car ce sont eux qui produisent des contenus nouveaux et innovants. Le plus souvent, ils les rachètent ou les absorbent. Nous assistons donc à une marchandisation des contenus culturels qui conduit à un risque d'uniformisation de la culture.

Les nouvelles technologies renforcent les inégalités mondiales d'accès à la culture. Seul un dixième de la planète est équipé. De plus, les individus équipés saturent face au déferlement de contenus culturels. Ils ne peuvent pas les trier, les hiérarchiser et les ordonner.

Les inégalités mondiales dans le domaine de la culture existent à la fois entre pays et à l'intérieur des pays. Les pays du Nord exercent une domination mondiale. Nous parlons parfois de pouvoir triadique à leur sujet : il s'agit de l'hégémonie des pays industrialisés du triangle Amérique du Nord - Europe - Asie riche. Malgré cela, tous les pays sont plus ou moins touchés par la mondialisation de la culture, mais avec de grandes disparités : seules les couches les plus favorisées sont concernées par les flux mondiaux. La pauvreté exclut de la communication et des réseaux. L'IDH (Indicateur de Développement Humain) permet d'avoir une idée assez précise de la participation des pays aux flux culturels mondialisés. C'est un indice créé en 1990 par le PNUD (Programme des Nations Unies pour le Développement). Il prend en compte le PIB, le taux d'alphabétisation des adultes, le taux brut de scolarisation et l'espérance de vie à la naissance.

Contrairement à une idée reçue, la mondialisation et les échanges culturels à l'échelle de la planète existent depuis que l'évolution technologique des échanges en matière de transports et de communications les a rendus possibles. De nos jours, les nouvelles technologies permettent une accélération de la mondialisation. Cependant, ces échanges mondiaux ne sont pas égaux. Il s'agit plutôt d'échanges privilégiés entre les pays les plus riches dont la culture est celle de l'industrie. Comme les lois du marché conduisent à la concentration, qui amène elle-même à la standardisation, il existe un risque de se retrouver avec, à terme, un unique modèle culturel, qui ne prendrait pas en compte les cultures de la tradition.

## **Chapitre 2 :**

### **Les musiques du monde**

### **en tant qu'industrie culturelle**

La mondialisation touche tous les domaines de la vie, y compris la musique. Nous allons maintenant examiner les processus à l'œuvre pour les musiques du monde, avec l'influence de la mondialisation de la culture sur leur aspect esthétique. L'hégémonie de la culture de masse occidentale au niveau mondial est la conséquence de la structure du marché du disque, dominé par quelques majors. L'industrie discographique est le produit de la culture de l'industrie. Les négociations internationales autour de la libéralisation des services et de l'exception culturelle peuvent participer au renforcement de cette position dominante, ou au contraire contribuer à l'existence d'autres propositions.

### **Section 1 : Les musiques du monde dans l'industrie discographique**

#### **A. Une industrie culturelle**

Jean-Pierre Warnier<sup>1</sup> a une vision très large des industries de la culture. Il distingue trois branches différentes : les activités à contenu culturel, comme le cinéma, le livre, le disque et le spectacle vivant ; les médias qui diffusent de l'information et des contenus culturels et les activités de brassages culturels, telles que les industries alimentaires, l'équipement ménager, les

---

<sup>1</sup> JP. WARNIER, *La mondialisation de la culture*, La Découverte, 1999.

vêtements, la médecine... Nous nous concentrerons ici sur les activités à contenu culturel, et plus précisément sur l'industrie du disque.

La mondialisation de la culture est assez paradoxale en ce qui concerne les musiques du monde. Elle permet la multiplication des échanges culturels, ce qui signifie la possibilité pour le public de pouvoir écouter plus de musiques différentes et pour les musiciens de faire écouter leur musique à un public plus large. De même, au niveau des spectacles vivants, la mondialisation favorise la circulation des artistes au niveau planétaire.

Mais elle n'a pas que des avantages. Le modèle culturel occidental, et essentiellement anglo-saxon pour la musique, a tendance à exercer une domination mondiale. Il y a alors un risque d'uniformisation, d'autant plus que ce modèle fait primer l'économique sur le culturel, ce qui signifie qu'il recherche la rentabilité plus que la qualité artistique. Avec cette uniformisation croissante, ce sont toutes les valeurs associées à la diversité et au pluralisme qui sont menacées de disparition. Un des principaux dangers de la mondialisation est donc la standardisation des produits culturels, qui risque de mener à un nivellement culturel.

Le marché de l'industrie discographique se divise en deux sous-groupes. D'un côté, de grandes multinationales, les majors, produisent en masse des contenus et les commercialisent pour le grand public avec l'aide des médias (radio<sup>1</sup>, télévision, magazines spécialisés). De l'autre côté, de petits labels indépendants prennent le risque de la nouveauté. Ce sont des entreprises fragiles, souvent éphémères et parfois implantées dans les pays du Sud. Elles peuvent se voir attribuer des subventions dans le cadre de la préservation des musiques traditionnelles, l'aide à la création ou l'aide à la sauvegarde du patrimoine artistique.

---

<sup>1</sup> Le décret sur les quotas souhaités de diffusion de musique francophone à la radio (40 %) joue un rôle indéniable dans la sous-représentation des musiques du monde par rapport aux autres musiques actuelles. À cela, s'ajoute la tendance forte de la radio à se concentrer sur une rotation élevée d'un petit nombre de titres appartenant au catalogue des majors, ce qui réduit considérablement encore la part consacrée aux musiques du monde parmi les titres diffusés en radio.

Pour les majors, le principal critère est celui de la rentabilité. Les disques sont de plus en plus considérés comme des biens, culturels certes, mais avant tout des biens qui, comme tous les autres biens, doivent être rentables. C'est pourquoi nous pouvons parler de marchandisation de la musique, et plus largement encore de marchandisation de la culture (la musique n'est en effet pas le seul domaine de la culture touché par ce phénomène).

Les produits culturels sont diffusés à grande échelle et la culture devient une marchandise quelconque. Considérer la musique, et d'ailleurs la culture en général, comme une marchandise dont l'exploitation industrielle peut se révéler particulièrement lucrative est dangereux. Cette conception suppose l'application de deux grands principes : utiliser l'industrialisation pour la reproduction de produits culturels tout en engendrant des profits et mettre en application l'effet volume, ce qui signifie élargir la diffusion au marché international.

Cette évolution est particulièrement critiquable sur le plan artistique. Cette façon de concevoir des disques consiste à chercher à plaire à tout prix au public, aux consommateurs. Opter pour cette solution, c'est supprimer toute la partie artistique de la musique pour ne plus la considérer que comme une industrie. D'industrie culturelle, la musique devient alors une industrie pure et le disque n'est plus qu'un produit banal, une marchandise.

Les musiques du monde sont devenues de véritables produits destinés à la consommation de masse. Pour pouvoir attirer et satisfaire un public le plus large possible, elles se sont peu à peu standardisées et formatées. Si le disque est considéré comme un simple produit, il est logique de tout faire pour qu'il soit un succès commercial et par conséquent pour que le public le plus large possible l'apprécie. Les majors ont tendance à privilégier ce point de vue. Elles parviennent à séduire le public en arrivant à créer une impression d'originalité, là où elles ne font pourtant qu'adapter les traditions musicales populaires à l'oreille occidentale. Le public perçoit cette apparente nouveauté grâce à son attrait pour l'exotique et grâce aux stratégies de marketing mises en œuvre.

En produisant des disques répondant aux attentes du public, le danger est la disparition totale de la capacité du public à découvrir des traditions musicales différentes, et par conséquent la mort de la diversité culturelle. Les disques sont formatés et le spectateur est habitué à ce type de produits. Il n'écouterait donc pas spontanément des musiques différentes, qui se démarquent des critères commerciaux et qui ne cherchent pas à le conforter dans ce qu'il a déjà l'habitude d'écouter. Écouter des musiques différentes demande une vraie démarche.

Les contenus des produits des industries culturelles sont éphémères et constamment renouvelés. Les entreprises qui les produisent prennent donc à chaque fois un risque important, elles ne sont pas sûres de pouvoir les rentabiliser. Ce système favorise d'une part le vedettariat, c'est-à-dire choisir de ne vendre que des artistes déjà reconnus, et d'autre part l'externalisation, ce qui signifie travailler avec des indépendants qui, eux, assument ce risque. L'industrie discographique met sur le marché de plus en plus de disques différents. La forte concurrence entre les entreprises les pousse à explorer des marchés de "niche", c'est-à-dire des marchés spécifiques et très étroits. Ce sont souvent les labels indépendants qui occupent ces marchés de niche.

Enfin, dans les pays du Sud, il existe une création musicale remarquable. Cependant, les industries culturelles locales qui produisent les disques et les cassettes ont des difficultés à survivre à cause de l'hégémonie des multinationales et de l'existence de possibilités de reproduction à domicile.

## **B. La situation actuelle du marché du disque**

### **a. La production**

Auparavant, les artistes de musiques du monde étaient produits et distribués par de petits labels indépendants, dirigés par des passionnés voulant faire connaître l'objet de leur passion au public. Le public de ces petits labels était généralement restreint mais fidèle et appréciant la qualité

des productions proposées. La survie économique de ces labels s'avérait assez difficile, entre prise de risque constante et invention de techniques de développement.

Aujourd'hui, un grand nombre de ces petits labels indépendants n'existe plus. Le marché français, et mondial, est dominé par cinq grandes entreprises multinationales, les majors : BMG, EMI, Sony Music, Universal Music et Warner Music<sup>1</sup>. À côté de ces majors, il existe donc de petits labels indépendants. Il y a environ cent trente labels spécialisés dans les musiques du monde en France. Le marché de l'industrie du disque est donc un marché oligopolistique. C'est un oligopole à frange : le marché est contrôlé par un petit nombre d'entreprises (les majors) autour desquelles gravite une myriade de petites entreprises (les labels indépendants).

Entre 1999 et 2001, les filiales françaises de chacune des majors du disque créent leurs propres labels spécialisés dans les musiques du monde. Elles interviennent entre le moment où l'artiste est découvert, le plus souvent par un label indépendant, et où il est exploité industriellement en vue d'une large exposition auprès du public.

Les majors ont pour stratégie l'absorption des labels indépendants, la récupération des artistes produits par les petits labels et qui fonctionnent bien auprès du public, la concentration, la standardisation des musiques proposées et l'occupation de marchés de niche habituellement réservés aux indépendants.

Les majors produisent en masse un petit nombre d'artistes à qui elles donnent une visibilité sur le marché aux yeux du grand public, à grand renfort de marketing et de promotion dans les médias, notamment à la radio. Si les artistes en question ne sont pas assez vendeurs, ils sont retirés de leur catalogue.

La logique des labels indépendants est totalement différente. Ce sont des petites entreprises souvent artisanales ou institutionnelles. Le projet

---

<sup>1</sup> Deux de ces majors, BMG et Sony, vont prochainement fusionner. Il n'existera alors plus que quatre majors. La concentration sur le marché discographique sera encore accentuée.

qu'elles défendent est avant tout un projet artistique. Mais ces labels sont très fragiles économiquement, et parfois éphémères, à cause de la suprématie des majors sur le marché. Les musiques qu'ils produisent sont destinées à des marchés de niche, des marchés spécialisés, caractérisés par un public peu nombreux mais connaisseur et moins volatile. La diffusion de leurs artistes est plus restreinte que celle des majors, par manque de moyens financiers pour les promouvoir et les rendre visibles dans les points de ventes. Contrairement à ceux des majors, la promotion des artistes des labels indépendants ne passe pas par les médias traditionnels, mais elle se fait plutôt dans des revues et des lieux spécialisés, comme les festivals de musiques du monde.

Prenons l'exemple du label Daquì (d'ici en Occitan). Il s'agit du label du festival les Nuits Atypiques de Langon consacré aux musiques du monde. Il est né en 1998. Daquí est une structure artisanale, sous la forme juridique d'une SARL, et est directement liée à l'activité du festival.

Le label s'inscrit dans la continuité du travail de découverte artistique engagé par le festival. Son objectif est de défricher des territoires culturels quasiment vierges d'oreilles occidentales, afin de diffuser le plus largement possible des cultures méconnues. Le label valorise l'idée d'une identité ouverte et d'une vision plurielle de l'homme et de sa culture. Pour découvrir des artistes, Patrick Lavaud, directeur artistique du festival comme du label, n'hésite pas à se rendre lui-même à l'étranger. C'est au cours de ses voyages qu'il a l'occasion de rencontrer des artistes avec lesquels il décide ensuite de travailler, au niveau de la production de disques et au niveau de la scène (venue aux Nuits Atypiques, organisation de tournées en Europe). Daquì cherche à faire connaître des pays comme l'Albanie, la Palestine ou Madagascar, et leur culture, autrement que sous un regard humanitaire.

Il traduit également la volonté d'implanter localement, sur des terres de longue tradition orale, une activité économique qui, forte de son identité artistique et de sa dimension citoyenne, se donne le monde pour terrain d'action et de réflexion. Son catalogue est aujourd'hui composé d'un peu moins d'une vingtaine de disques, la plupart d'artistes de pays du Sud, mais

aussi d'artistes régionaux<sup>1</sup>. Le label suit ses produits sur le terrain, prévoit une promotion en accord avec chaque production et un accompagnement effectif de l'artiste.

### **b. La distribution**

Un des principaux problèmes auxquels sont confrontés les labels indépendants est celui de la visibilité, dans les points de vente, de leurs productions au sein des autres disques de musiques du monde et au sein de l'ensemble de la production discographique. Il est difficile pour un label indépendant de se faire distribuer.

95 % de la distribution en France est contrôlée par les grandes surfaces et les réseaux, tels que Fnac et Virgin. Ces points de vente imposent des critères de rentabilité impossibles à réaliser pour les productions des labels indépendants. Ces dernières sont dans un premier temps exclues des grandes surfaces, puis peu à peu des réseaux également. Seuls les disquaires indépendants continuent de les distribuer. Cependant, ils sont eux aussi en difficulté, leur nombre ne cesse de diminuer et ils ne représentent que 5 % de la distribution.

La solution pour qu'un label indépendant résiste, sans trahir ses missions premières et en proposant des productions de qualité, peut être de s'affilier pour la distribution de ses disques à un distributeur spécialisé.

Harmonia Mundi est un de ses distributeurs spécialisés dans la distribution de disques produits par des labels indépendants. Daqui est d'ailleurs principalement distribué par Harmonia Mundi en France et à l'étranger, mais aussi par le réseau traditionnel et la vente en ligne sur le site internet des Nuits Atypiques.

Harmonia Mundi est un réseau de distribution créé il y a une dizaine d'années et dont les responsables sont des gens qui aiment la musique et la font écouter. Le réseau compte quarante-trois boutiques en France, dans la

---

<sup>1</sup> Les artistes du catalogue de Daqui sont Romano Drom (Hongrie), Vranisht (Albanie), Djiguiya (Burkina Faso), Amestoy Trio (Toulouse), Samir Joubran (Palestine), Montanaro (France), Pascal Lefeuvre, Michel Macias (Gascogne), Feo-Gasy (Madagascar), René Lacaille (La Réunion), Mamar Kassey (Niger), Pascual Gallo (France-Espagne), Celso Machado (Brésil), Saaba (Burkina Faso), Bâuls du Bengale (Inde).

plupart de grandes villes, ainsi que trois en Espagne et son catalogue est distribué à l'étranger<sup>1</sup>. Ces boutiques sont des points de vente spécialisés dans les productions de labels indépendants, essentiellement dans les musiques du monde, le jazz et la musique classique.

Harmonia Mundi distribue ses propres productions<sup>2</sup> ainsi que celles de cinquante-cinq labels<sup>3</sup>. Ce sont des labels français, anglais, néerlandais, américains, allemands, espagnol, suisse et canadien.

Les majors produisent de la world music plutôt que des musiques du monde. Alain Swietlik<sup>4</sup> résume parfaitement cela : "La world music est le chef-d'œuvre de l'industrie musicale, le top de l'économie culturelle. Bien comprise, elle est en effet de nature à pouvoir fabriquer, à partir d'un matériau minimum, un produit susceptible d'engendrer des profits colossaux... Les artistes traditionnels, quant à eux, entrent pleinement dans le jeu avec une conviction sincère, alléchés par la promesse qu'enfin on va parler d'eux, qu'enfin leur musique sera connue, qu'enfin leurs disques se vendront." Il met bien en évidence le phénomène de récupération par les majors et de standardisation des musiques.

La musique n'est pas une exception. Comme dans toutes les autres industries, les grandes concentrations internationales créent des tendances et orientent les préférences des consommateurs. Ce contrôle de la musique par l'industrie a pour conséquence un nivellement de la qualité par le bas.

---

<sup>1</sup> Dans cinquante-quatre pays, dont le Royaume-Uni où il est le distributeur indépendant le plus important du pays.

<sup>2</sup> Harmonia Mundi est en effet également un label fondé à Arles en 1958.

<sup>3</sup> Parmi les labels français de musiques du monde que le réseau distribue, outre Daqui, nous trouvons Indigo (label d'Amiens), Iris Musique (Paris), Le chant du monde (Paris), Long distance (Montreuil), Lusafrica (Paris), Mandala (Mandres les Roses), Sound of world (Lyon), le label de l'Institut du monde arabe et celui de Radio France, Ocora.

<sup>4</sup> A. SWIETLIK, "La world music. La musique phénomène économique. La world music, chef d'œuvre musical" in *Ecouter Voir*, octobre 1996, n° 58.  
Alain SWIETLIK est critique de musiques traditionnelles. C'est le créateur des rubriques disques Traditions dans les magazines Télérama, Compact, Ulysse et Répertoire.

Les musiques du monde font partie des industries culturelles. L'industrie discographique est caractérisée par la domination d'un oligopole composé de cinq grandes majors. À côté de ces multinationales, il existe un grand nombre de petits labels indépendants spécialisés dans les musiques du monde. Leur survie économique est difficile et ils ont souvent besoin du soutien des pouvoirs publics pour exister. Les négociations sur le commerce mondial des services risquent de remettre en cause ce soutien si le secteur audiovisuel est ouvert à la libéralisation.

## **Section 2 : Les négociations internationales sur la libéralisation des services**

### **A. Les négociations sur les échanges commerciaux internationaux**

#### **a. Le GATT**

Le GATT (accord général sur le tarif et le commerce) est adopté en 1947. C'est un cadre juridique qui vise à établir les règles du système commercial mondial et à réduire les droits de douane des pays membres afin de favoriser les échanges commerciaux entre eux. Ces échanges concernent aussi bien les matières premières (minerais, produits agricoles...) que les produits transformés (acier, textile...). Au départ, vingt-cinq pays sont membres du GATT. Leur nombre augmente très vite car beaucoup sont attirés par la perspective de nouveaux marchés.

Afin d'organiser au mieux les négociations au niveau international, un agenda se met en place. Chaque phase de négociations prend le nom de cycle (ou "round" en anglais). Sept cycles de négociations se succèdent. Le dernier d'entre eux, le cycle d'Uruguay<sup>1</sup> s'achève avec la signature des accords de Marrakech par les cent trente-cinq pays membres. Ces accords créent l'OMC (Organisation Mondiale du Commerce) et l'AGCS (Accord

---

<sup>1</sup> Dont les négociations commencent en septembre 1986 pour se terminer en avril 1994.

Général sur le Commerce des Services), qui entrent tous deux en vigueur le 1<sup>er</sup> janvier 1995. Les accords de Marrakech décident aussi du prochain cycle de négociations : le cycle du millénaire. L'objectif de ce nouveau cycle est de pousser encore plus loin la libéralisation du commerce mondial.

## **b. L'OMC**

L'OMC est une organisation internationale juridiquement reconnue, alors que la précédente organisation du GATT est toujours restée officieuse. Elle est le seul organisme international qui s'occupe des règles régissant le commerce mondial. Les accords de l'OMC cherchent à favoriser au maximum la liberté des échanges, à poursuivre progressivement la libéralisation par voie de négociation et à mettre en place un moyen impartial de règlement des différends entre les pays membres. Le GATT, qui régit uniquement le commerce des marchandises, est modifié et incorporé dans les accords de l'OMC. Mais l'OMC ne régit pas seulement le commerce des marchandises, elle va plus loin dans la libéralisation des échanges mondiaux puisqu'elle prend également en compte le commerce des services et la propriété intellectuelle. Comme auparavant dans le cadre du GATT, différents accords sont pris entre les pays membres de l'OMC. Ce sont ces accords qui constituent les règles juridiques de base du commerce international et de la politique commerciale.

Actuellement, cent quarante-six pays, dont la France, sont membres de l'OMC. Trente autres pays, ainsi que sept organisations internationales ont le statut d'observateurs.

Toutes les décisions de l'OMC sont prises à l'unanimité. Le veto d'un seul pays suffit à bloquer une décision. Chaque pays membre bénéficie des mêmes privilèges que les autres membres. En échange, il doit s'engager à ouvrir ses marchés et respecter les règles commerciales. Il existe un organe de règlement des différends (ORD)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> L'ORD est chargé de régler les conflits et les désaccords. C'est lui qui a tranché lors du conflit opposant l'Europe et les Etats-Unis concernant le bœuf américain. L'Europe a été condamnée pour son refus d'importer le bœuf américain. Les Etats-Unis ont été payés par des droits de douane plus élevés sur des produits comme le roquefort, le foie gras...

L'OMC fonctionne de la façon suivante : lorsqu'un pays veut favoriser un secteur particulier de son économie, il demande aux autres pays membres de l'OMC de baisser leurs droits de douane, c'est-à-dire les taxes à l'importation, concernant ce secteur. En échange, il doit proposer une contrepartie, c'est-à-dire la baisse de ses propres droits de douane sur d'autres produits.

Dans les faits, les pays ne négocient pas deux à deux mais par secteurs de production, par affinités géographiques, entre blocs ou états.

Chaque pays défend donc ses intérêts propres à l'intérieur de l'OMC et a le pouvoir de nommer ses représentants en fonction du gouvernement du moment et des questions abordées. Ainsi, La France a tendance à choisir des hauts fonctionnaires, tandis que les Etats-Unis sont plutôt représentés par des chefs d'entreprise ou des représentants de groupements d'entreprises.

Les principaux reproches faits à l'OMC concernent le fait que c'est une structure commerciale qui est uniquement au service des entreprises et de leurs actionnaires. Elle ne prend en compte ni les citoyens, ni l'environnement, ni les droits et les besoins de l'humanité. C'est une sorte de gouvernement mondial qui a la capacité d'élaborer des lois valables pour l'ensemble de la planète alors que les responsables qui prennent les décisions au nom des états ne sont pas élus. L'OMC ne respecte donc pas le principe selon lequel les peuples ont le droit de disposer d'eux-mêmes. Enfin, elle tend à tout transformer en marchandise : non seulement la culture, mais aussi la santé et l'éducation, avec la privatisation des services, et même la vie, avec l'autorisation du dépôt de brevets sur les cellules et les gènes.

### **c. L'AGCS**

Les accords de Marrakech prévoient également la création de l'AGCS. L'AGCS est le premier accord international à régir le commerce dans le secteur des services et à définir des règles multilatérales ayant une valeur juridique. Il est incorporé au sein de l'OMC.

L'AGCS a pour but d'inclure les services dans les négociations commerciales internationales. Ses défenseurs se battent en faveur de la privatisation des services publics, car il s'agit d'une source importante de revenus. Quant à ses détracteurs, ils défendent le libre accès de tous à ces services, notamment la santé, l'éducation et la culture, au nom de la solidarité et du principe de service public, que seules la nationalisation ou l'absence de privatisation rend possible. De même, dans ces secteurs, les politiques publiques doivent pouvoir exister. Or la libéralisation des services au niveau international remet en cause la capacité des états à mettre en place leurs propres politiques publiques.

Plusieurs principes régissent le fonctionnement de l'AGCS. La clause de la nation la plus favorisée (NPF) consiste à appliquer à l'ensemble des pays membres les mêmes avantages commerciaux, comme si chaque partenaire était le partenaire commercial le plus favorisé. Si un pays augmente les avantages commerciaux qu'il accorde à un autre pays, alors il devra faire de même pour tous les pays membres de l'OMC afin que tous restent les plus favorisés. Il s'agit donc de l'égalité de traitement entre tous les partenaires commerciaux. Ce principe est applicable pour tous les services. Toutefois des dispenses temporaires sont possibles : c'est ce qu'on appelle les exemptions NPF. Elles permettent de préserver les accords préférentiels conclus bilatéralement ou au sein d'un groupe restreint.

Le traitement national est un autre des principes fondamentaux de l'AGCS. C'est l'égalité de traitement entre les ressortissants du pays et les étrangers. Le traitement national s'applique uniquement aux secteurs dans lesquels des engagements sont pris. Là aussi, des dispenses sont autorisées.

Les engagements pris par les pays membres quant à l'ouverture des marchés et leur degré d'ouverture dans des secteurs particuliers sont négociés et inscrits dans des listes. Ces engagements sont également consolidés. Cela signifie qu'un pays qui souhaite les modifier, ou les retirer, ne peut le faire qu'après des négociations avec les pays qui seraient touchés

par ces modifications. De plus, le retrait d'un pays donne lieu à une compensation financière.

Les exemptions NPF et les limitations du traitement national sont reprises dans la liste. C'est ainsi que certains secteurs peuvent être réservés, c'est-à-dire qu'il n'y a pas d'offre de libéralisation dans ces secteurs-là. Le but de l'AGCS étant de parvenir à une libéralisation maximale des marchés, de nouvelles négociations sont régulièrement organisées, afin de remettre en cause les engagements contenus dans les listes.

## **B. La notion d'exception culturelle**

### **a. L'origine de l'exception culturelle**

Les biens et les services culturels ont des particularités qui justifient un traitement spécifique. C'est ce qu'on appelle l'exception culturelle. Tous les pays ne considèrent pas les biens culturels comme des biens spécifiques. Cette vision est celle de l'Europe, et de la France en particulier. Pour les Etats-Unis, au contraire, ces biens sont des biens quelconques, comme tous les autres. Ces deux positions sont critiquables. D'après la conception européenne, les biens culturels sont différents des autres marchandises. Cependant, les contraintes économiques du marché s'imposent aussi au secteur culturel. Par contre, si, comme les Américains, nous considérons que ce sont des biens et des services comme les autres, nous aboutissons à une remise en cause de la notion d'oeuvre. Il faut donc trouver un juste milieu entre ces deux positions et parvenir à faire coexister la dimension culturelle avec l'économie.

La notion d'exception culturelle apparaît pour la première fois en 1993 au moment de la négociation de l'AGCS. Ses défenseurs tentent d'imposer l'idée selon laquelle un traitement spécifique aux produits culturels est nécessaire dans les échanges commerciaux. Cette expression est beaucoup employée depuis, et dans un contexte autre que celui de l'AGCS.

La singularité des biens culturels s'explique par le fait que chaque oeuvre est unique, même si elle est reproductible. Cette singularité est double. Elle est tout d'abord liée aux caractéristiques propres de l'oeuvre. Toute oeuvre est

en effet singulière, nouvelle. Ensuite, la singularité réside aussi dans la relation qui unit l'oeuvre au consommateur. Une même oeuvre peut être appréciée différemment par deux individus sans que l'un ait raison et l'autre tort. C'est là l'originalité de l'art : parvenir à établir une relation intime avec l'oeuvre. Il résulte une grande incertitude de cette singularité des biens culturels, incertitude à la fois pour les offreurs et pour les consommateurs. Les offreurs ne peuvent pas s'assurer d'une qualité maximale de l'oeuvre, même en y investissant beaucoup d'argent, ni en employant des artistes reconnus. La relation entre les caractéristiques de l'oeuvre et sa qualité est très instable. C'est la même chose pour les consommateurs. Ils ne peuvent jamais être sûrs d'apprécier l'oeuvre, avant de l'expérimenter par eux-mêmes. Même s'ils demandent leur avis à des personnes qui ont des goûts proches des leurs, le risque n'est jamais totalement supprimé.

L'intervention publique se justifie donc comme une prime à l'incertitude qui permet d'assurer un niveau de production suffisamment élevé. Le but est aussi de lutter contre la domination des productions commerciales et la standardisation en favorisant des musiques du monde et des musiques traditionnelles représentatives de la diversité culturelle.

Les politiques culturelles doivent en effet tout faire pour que les musiques du monde, mais aussi la culture dans son ensemble, soient préservées dans un contexte de marché libéral. Le rôle des pouvoirs publics est donc d'intervenir, afin de permettre à des musiques fragiles économiquement d'exister. Sans leur intervention, seuls les disques les plus commerciaux verraient le jour. La politique culturelle en faveur des musiques du monde a pour objectif de pallier les imperfections du marché afin de soutenir la diversité culturelle.

### **b. L'exception culturelle au sein des négociations internationales**

Les services culturels sont en effet très spécifiques et, par conséquent, ils ne peuvent pas, et ne doivent pas, être soumis aux mêmes règles que l'ensemble des services. Jusqu'à présent, la notion d'exception culturelle prévaut toujours lorsque les négociations abordent le sujet de l'ouverture

des marchés culturels nationaux. Mais, à chaque fois que de nouvelles négociations commencent, ce principe est rediscuté. La position de la France et de l'Union Européenne est très claire à ce sujet. Par contre, d'autres pays, dont les Etats-Unis, font pression dans le but d'aboutir à la remise en cause, voire à l'abandon de l'exception culturelle. Ces derniers sont favorables à une libéralisation et une ouverture totales du marché des services culturels. C'est bien sûr leur position dominante au niveau mondial qui les incite à vouloir la disparition de l'exception culturelle.

En pratique, la notion d'exception culturelle se traduit par une absence d'offre de libéralisation dans certains secteurs particuliers de la culture, au motif de la spécificité culturelle des services visés, qui ne peuvent être traités comme de simples marchandises. L'Union Européenne a offert certains services culturels, mais elle refuse jusqu'à présent d'offrir, au nom de l'exception culturelle, les services suivants : bibliothèques, archives, musées et audiovisuel. Le secteur des services audiovisuels inclut les services de radio et de télévision, des services de diffusion radiophonique et télévisuelle, d'enregistrement sonore et les services de production et de distribution de films cinématographiques et de bandes vidéo, des services de projection de films cinématographiques.

Le secteur audiovisuel n'est pas offert à la libéralisation, autrement dit il n'est pas inclus sur la liste des engagements spécifiques. Grâce à ce procédé, les politiques publiques nationales et européennes de soutien à l'audiovisuel peuvent être préservées et même développées. Les politiques en faveur de la production et de la diffusion des musiques du monde en font partie.

En 2000, de nouvelles négociations débutent : le cycle du millénaire. Pour la France et l'Union Européenne, l'enjeu de ces négociations est de continuer à défendre l'exception culturelle et de préserver les acquis obtenus. L'absence d'offre du secteur audiovisuel et les exemptions NPF devront être confirmées pour pouvoir maintenir les politiques culturelles nationales liées à la musique et la possibilité pour chaque état membre de pouvoir mener sa

propre politique culturelle. Actuellement, les négociations sont en cours. Elles ont commencé en 2000 à Doha, au Qatar, et elles doivent s'achever le 1er janvier 2005, ce qui implique la rédaction d'un accord pour cette date limite.

D'autre part, différentes menaces, auxquelles l'Union Européenne devra faire face au cours de ces négociations, pèsent sur le secteur audiovisuel. Elle souhaite que, face au développement croissant des nouvelles technologies de l'information et de la communication (comme internet), le principe de neutralité technologique soit appliqué. Concrètement, cela signifie que l'absence d'offre de libéralisation dans le domaine de l'audiovisuel concerne l'ensemble des médias quel que soit leur mode de diffusion. L'absence d'offre couvre donc également les modes de diffusion qui n'existent pas encore aujourd'hui, mais susceptibles d'être utilisés demain. Un autre point sensible dans les négociations est la question de soumettre ou non l'audiovisuel à des règles strictes en matière de subventions. L'Union Européenne veut exclure l'audiovisuel des négociations sur les subventions. L'OMC voudrait que les services soient soumis au même plafond de subventions que ce qui est prévu dans les accords du GATT pour les marchandises, c'est-à-dire environ 5 % de subventions publiques. Or, le secteur audiovisuel est subventionné à un taux bien supérieur. Le danger si un tel accord est conclu serait l'impossibilité de soutenir le secteur audiovisuel, et donc les musiques du monde, à hauteur de ses besoins. Enfin, la dernière menace dans ces négociations concerne l'investissement. L'Europe est contre l'idée d'inclure le secteur audiovisuel dans les négociations sur l'investissement<sup>1</sup>.

L'ensemble des pays membres de l'Union Européenne s'est mis d'accord et a donné mandat à la Commission Européenne afin de défendre l'idée que l'exception culturelle doit rester la règle. Ils veulent donc faire adopter un

---

<sup>1</sup> D'ailleurs, les négociations concernant l'AMI (Accord Multilatéral sur les Investissements) débutent en 1995 et sont suspendues en 1998 car le projet suscite de vives oppositions. Cet accord fonctionne sur le principe des réserves, c'est-à-dire que l'ensemble des secteurs est libéralisé, sauf les exceptions qui figurent sur une liste déposée par chaque état.

texte qui "affirme le droit des états à mener librement leurs politiques culturelles et audiovisuelles."<sup>1</sup>

Le texte adopté par l'Union Européenne à la veille du cycle du millénaire est le suivant : "L'Union veillera, pendant les prochaines négociations de l'OMC, à garantir, comme dans le cycle d'Uruguay, la possibilité pour la Communauté et ses Etats membres de présenter et de développer leur capacité à définir et mettre en œuvre leurs politiques culturelles et audiovisuelles pour la préservation de leur diversité culturelle." Concrètement, ce texte signifie que l'Union Européenne ne fera aucune offre de libéralisation dans les secteurs de la culture et de l'audiovisuel, et qu'elle maintiendra ses exemptions à la clause de la nation la plus favorisée. Ce texte assure également à l'Europe des garanties au cas où des sujets comme ceux de l'investissement ou des subventions seraient discutés lors de ces négociations.

Sur les cent quarante-six états membres de l'OMC, seuls dix-neuf ont décidé d'ouvrir leurs marchés dans le secteur audiovisuel. Parmi ceux-là, on compte les Etats-Unis. Or, il s'agit d'un pays particulièrement important, à la fois par son poids économique et par son influence culturelle dans le reste du monde. C'est pourquoi il est nécessaire que les pays membres de l'Union Européenne se regroupent autour d'une même position, pour avoir plus de poids face aux Etats-Unis et représenter, aux yeux des autres pays, une vision différente de la culture.

Mais l'ouverture du cycle du millénaire prévue en 1999 à Seattle échoue pour plusieurs raisons. Les pays membres ne sont pas du même avis sur l'ordre du jour. Certains veulent tirer le bilan du cycle d'Uruguay en priorité. En effet, suite à ce cycle, il perdure encore des milliers de points de litige. D'autres veulent, comme les accords de Marrakech le prévoient, traiter deux dossiers particulièrement délicats : l'agriculture et les services. Les Européens veulent rajouter d'autres questions à l'ordre du jour : la régulation des investissements internationaux, le respect de

---

<sup>1</sup> Discours de Catherine Trautmann, alors ministre de la culture, à propos du mandat donné à la Commission Européenne.

l'environnement et l'imposition de normes sociales minimum au niveau international. Enfin, la société civile réussit à faire reculer l'OMC pour la première fois à Seattle en 1999. Suite aux protestations de milliers de manifestations dans les rues de Seattle qui sont venues défendre l'idée que le monde n'est pas une marchandise, l'ouverture du cycle du millénaire est reportée. Même si le directeur général de l'OMC de l'époque, le Néo-zélandais Mike Moore, se dit marqué par les événements de Seattle, il affirme également qu'il ne compte pas laisser les opposants continuer à occuper le devant de la scène médiatique.

D'un point de vue macroéconomique, nous observons que la loi du profit et les logiques financières dominent. Les majors possèdent de gros avantages par rapport aux labels indépendants. Elles font d'importantes économies d'échelle, sont compétitives et réalisent des gains de productivité. Leur hégémonie a également des répercussions néfastes pour la pluralité culturelle. La compétition impose un appauvrissement des contenus. Les cultures singulières sont peu à peu détruites. C'est pourquoi les négociations internationales sur le commerce des services, dans le cadre de l'OMC et de l'AGCS, sont extrêmement importantes. Seuls le refus de libéralisation des services audiovisuels et la défense de l'exception culturelle permettent de maintenir la possibilité de mettre en œuvre des politiques culturelles de soutien aux indépendants. Sans ces politiques, ils ne peuvent pas survivre face à la suprématie des majors. La préservation de la diversité culturelle, et des producteurs indépendants qui en sont le vecteur, dans le contexte de la mondialisation passe nécessairement par des politiques volontaristes, dont seule l'exception culturelle permet de garantir l'existence. La diversité culturelle et l'exception culturelle sont donc deux notions étroitement liées. L'exception culturelle est le moyen juridique d'atteindre l'objectif de diversité culturelle.

Mais c'est un point de vue global qui isole les produits culturels de leur contexte. Le point de vue ethnologique est par contre un point de vue local.

Il faut savoir que les produits culturels sont reçus, décodés par des instances médiatrices (comme la famille, l'école, la communauté locale, les pouvoirs politiques et religieux), puis ils sont réappropriés. Toutes les cultures, même dominées, parviennent à continuer d'exister et de s'exprimer. Ainsi, les traditions populaires musicales des pays du Sud restent vivantes.

Il faudrait parvenir à articuler ces deux points de vue, le global et le local. Ce n'est pas facile car il existe peu de données de terrain pour ajuster les données macroéconomiques et macrosociologiques avec les données microethnologiques.

## **Chapitre 3 :**

### **Les cultures de la tradition**

### **et la mondialisation**

Selon la théorie de la convergence, élaborée dans les années 60 par Samuel Eisenstadt, sous l'effet de la mondialisation, les civilisations du monde entier convergent vers un modèle unique. Or cette théorie ne se vérifie pas dans les faits. Contrairement à ce que nous pourrions penser dans un premier temps, le développement des industries culturelles et la mondialisation en général ne peuvent pas conduire à une uniformisation culturelle totale. En effet, la mondialisation conduit les civilisations à se replier sur ce qui constitue leur identité : leur culture. Elles ont tendance à exagérer leurs particularités pour marquer leur différence. D'après les témoignages des ethnologues, qui sont les seuls à percevoir ce qui se passe réellement, les cultures particulières subissent une érosion rapide et irréversible. Un certain nombre de pratiques traditionnelles sont abandonnées ou même oubliées. Cependant, cette érosion est limitée parce que la base de ces cultures traditionnelles est très solide et la production culturelle est permanente et diversifiée. Les cultures singulières sont donc loin de disparaître. C'est justement la crainte que la mondialisation conduise à la mort des cultures traditionnelles qui les fait renaître. Par peur de voir ces traditions, constitutives de l'identité culturelle, disparaître, les cultures de la tradition ont tendance à effectuer un repli sur elles-mêmes.

## **Section 1 : L'influence de la mondialisation sur les traditions musicales**

### **A. Les musiques comme marqueurs forts de l'identité**

Du point de vue musical, chaque culture de la tradition possède sa propre musique qui joue un rôle fondamental dans la construction identitaire et dans le sentiment d'appartenance à un groupe, à une société. Pour pouvoir comprendre les traditions musicales populaires d'une société et les interpréter, il ne suffit pas de savoir jouer d'un instrument et lire une partition. Il faut avant tout très bien connaître la société et la culture auxquelles cette musique appartient.

Prenons l'exemple de la Tunisie<sup>1</sup>. Un musicien non tunisien ne peut pas interpréter une œuvre musicale tunisienne. En effet, l'universalité en musique n'existe pas. Les traditions musicales sont toujours transmises par l'oralité. L'objectif des musicologues et des ethnomusicologues est de transcrire ces musiques par écrit puisqu'elles font partie du patrimoine culturel mondial. Elles doivent à ce titre être préservées et sauvegardées. Or, le modèle de transcription de la musique, c'est-à-dire la gamme des sept notes et les deux modes mineur et majeur, a été créé par rapport à la musique classique européenne. Il n'est absolument pas adapté à la transcription des œuvres de musique traditionnelle, notamment tunisienne. Voici donc un exemple de colonisation culturelle des pays du Sud par les pays occidentaux. C'est une colonisation qui se cache sous une apparente volonté de connaître l'autre et de respecter sa culture. En fait, il s'agit d'ethnocentrisme, parce qu'il est question d'appliquer des outils élaborés par rapport à la culture occidentale à une culture différente. Vouloir faire

---

<sup>1</sup> Tous les exemples cités dans ce chapitre concernant la Tunisie sont donnés par Zouheir Gouja. Musicien et musicologue tunisien, il est le directeur du département de musicologie de l'institut supérieur de musique de Tunis. Il dirige le projet de la carte ethnomusicale de Tunisie dans le cadre du laboratoire *Ressources patrimoniales de Tunisie*.

codifier l'ensemble des musiques jouées sur la planète, et elles sont extrêmement nombreuses, à partir d'un langage élaboré pour la musique classique européenne est très ambitieux. Mais, c'est totalement irréaliste et irrespectueux pour toutes ces traditions anciennes qui existaient déjà et se transmettaient de génération en génération avant l'avènement de la musique classique européenne. C'est une négation de la valeur de ces musiques que de penser qu'elles devraient forcément s'adapter aux outils occidentaux.

Revenons à la musique tunisienne. Cette transcription à l'occidentale met de côté tout ce qui fait l'essence de ces musiques. Elle ne rend compte que de la mélodie. Les musiciens travaillent beaucoup plus l'interprétation et c'est ce qui fait la qualité de leur jeu. L'interprétation est constituée par ce qui est autour de la mélodie et qui ne peut pas être transcrit par écrit. C'est donc pourquoi seul un musicien dont c'est la culture musicale d'origine peut parvenir à jouer et à interpréter correctement un morceau de musique tunisienne. Les Occidentaux auront beau suivre parfaitement la partition, ils ne parviendront jamais à interpréter la musique comme un musicien tunisien pourra le faire.

Toutefois, cette attitude de vouloir conserver un héritage musical tel quel et de refuser l'évolution de la musique au contact d'autres musiques risque d'être la cause d'un enfermement de la culture sur elle-même.

## **B. Le colonialisme culturel**

Nous allons maintenant approfondir cet exemple de la musique tunisienne, mais revenons d'abord sur l'histoire du pays pour comprendre les rapports culturels entre la Tunisie et la France.

La Tunisie est colonisée par la France par le traité du Bardo en 1881 et la convention de La Marsa en 1883. Elle devient un protectorat de la France. L'opposition nationaliste tunisienne se manifeste rapidement, mais ce n'est qu'en 1952, à la faveur d'actions de guérilla, que Pierre Mendès France, alors président du Conseil, accorde l'autonomie interne au pays. La Tunisie acquiert son indépendance pacifiquement en 1956. Les conséquences de

ces soixante-quinze ans de colonisation sont toujours visibles de nos jours, particulièrement sur le plan culturel.

Si la décolonisation de la Tunisie se fait pacifiquement, elle s'accompagne d'un certain nombre d'impératifs implicites, dont l'obligation de garder de forts liens économiques et culturels avec la France. Au niveau de la langue par exemple, l'arabe est la langue maternelle des Tunisiens, mais tous continuent de parler français.

Au niveau de l'éducation, la colonisation française a d'importantes répercussions. Dans le système éducatif traditionnel tunisien, les mosquées étaient des lieux de culte et d'enseignement. Comme la mosquée n'était utilisée qu'un temps très court par jour pour la prière, le reste du temps, elle servait à l'éducation. Les imams enseignaient et le modèle d'éducation était celui d'un rapport entre le maître qui détient le savoir et l'élève qui cherche à s'instruire. Aujourd'hui, les mosquées ne sont plus que des lieux de prières. Avec l'arrivée des Français, le système éducatif occidental est introduit en Tunisie. Depuis l'indépendance, c'est ce système qui domine dans le pays. En effet, parmi les impératifs culturels implicites qui sont la conséquence de la décolonisation, la Tunisie doit fortement encourager la promotion du système scolaire à la française. Le gouvernement cesse alors de reconnaître les diplômes émis par les mosquées, au profit de ceux qui sont délivrés par les écoles à l'occidentale. Cela discrédite l'ancien système éducatif au point de le rendre caduc. Depuis, l'enseignement est effectué à la fois en français et en arabe. Les classes se déroulent comme dans les pays occidentaux, avec le professeur qui enseigne face à des élèves assis derrière des bureaux. Les diplômes tunisiens sont les mêmes que les diplômes français, notamment dans le système universitaire. La colonisation culturelle du pays par la France existe donc toujours dans les faits.

Le même problème se pose pour l'enseignement de la musique en Tunisie. Les conservatoires sont copiés sur le modèle français. La musique qui y est enseignée est la musique classique européenne. La musique tunisienne est aussi enseignée, mais, comme nous l'avons vu précédemment, l'apprentissage est basé sur un système de transcription hérité de la

musique classique européenne et qui n'est pas du tout adapté. Les musiciens formés dans ces conservatoires sont les seuls à être officiellement reconnus et à pouvoir enseigner. Les maîtres, c'est-à-dire ceux qui connaissent parfaitement le répertoire ancien, ne sont pas passés par ces conservatoires et n'ont officiellement pas le droit d'enseigner. C'est une perte importante dans la transmission aux nouvelles générations de musiciens. Cela contribue aussi à dénaturer la musique tunisienne. Enfin, c'est une négation de la culture tunisienne.

Cet exemple n'est pas unique. Il est caractéristique de la situation des pays autrefois colonisés par l'Occident. La grande majorité des pays du Sud connaissent les mêmes problèmes que la Tunisie. Le dialogue entre les cultures est, encore aujourd'hui, très loin d'être équitable entre le Nord et le Sud. L'histoire est la cause d'inégalités profondes qu'il faudra beaucoup de temps pour faire disparaître. Nous retrouvons ces inégalités dans les échanges culturels, notamment musicaux. Les pays du Nord se comportent encore souvent comme des colonisateurs.

### **C. L'occidentalisation des musiques du monde**

Depuis les années 80, les musiques du monde ne cessent de se développer en Europe. On pourrait à première vue penser qu'il s'agit d'un des effets positifs de la mondialisation de la culture : la circulation des œuvres à l'échelle de la planète. En fait, les musiques que nous pouvons entendre en Europe sont rarement des musiques traditionnelles des pays du Sud. Avant d'être diffusées, la plupart d'entre elles sont transformées et adaptées à l'oreille occidentale. Certains éléments spécifiques à ces musiques, que les Occidentaux trouvent typiques et exotiques, sont repris. Le tout est enrobé d'arrangements auxquels le public est déjà habitué pour ne pas trop le déstabiliser. Ces musiques, dénaturées, sont ensuite non seulement diffusées en Europe, mais également dans leur pays d'origine où elles rencontrent fréquemment un grand succès. Les traditions musicales populaires sont déformées parce que les Européens préfèrent entendre une

musique qui, en même temps, est exotique et ne les dérangent dans leurs habitudes musicales. Le risque est ici de conduire à une uniformisation musicale à l'échelle de la planète. C'est en effet une menace importante pour la diversité culturelle. Ce processus existe aussi dans les autres disciplines artistiques.

Prenons l'exemple du raï. C'est une musique d'origine algérienne. Raï est un terme arabe qui signifie l'opinion, le point de vue. À l'origine, le raï est une musique algérienne dans laquelle les paroles ont une réelle profondeur. Ce sont souvent des paroles contestataires. Il est popularisé en France au début des années 90 par Khaled, musicien algérien, grâce à son succès *Didi* (1992). Le raï de Khaled est fortement occidentalisé. Le raï transformé est un produit de l'industrie culturelle qui est dépouillé de son sens initial. Les paroles perdent une grande partie de leur signification et de leur pouvoir. C'est une stérilisation culturelle de l'esthétique du raï. Cela n'empêche toutefois pas le succès de Khaled dans son pays natal.

Les musiciens des pays du Sud sont complices de cette dénaturation de leur patrimoine musical. Ils acceptent d'adapter leurs traditions au goût occidental car, pour qu'ils puissent vivre de leur travail, cette musique doit bien se vendre et donc correspondre aux attentes des Européens. Ils acceptent donc de faire des concessions, sans toujours réfléchir aux enjeux profonds qu'il y a derrière. Ne pas être intransigeant sur le respect des traditions musicales comporte aussi des avantages, non seulement financiers, mais aussi la possibilité de voyager, de rencontrer des gens d'horizons différents...

## **D. Les conséquences de la colonisation sur la diversité culturelle**

La colonisation conduit à la destruction à grande échelle des cultures singulières et de leur patrimoine artistique et culturel. Il existe une différence importante entre l'impérialisme moderne et les conquêtes

d'autrefois. La révolution industrielle change les enjeux et les moyens de la conquête. Les colonies sont chargées de fournir des matières premières, de la main-d'œuvre, des soldats et des marchés extérieurs aux colonisateurs. C'est la première fois dans l'histoire que de telles violences sont commises au nom de la civilisation. Les puissances coloniales cherchent à transformer les colonisés pour les arracher à leur "sauvagerie" (ce sont les termes alors employés). La colonisation est un phénomène mondial qui contribue à la globalisation des flux culturels. Malgré cette fragilisation de leur civilisation, les peuples colonisés parviennent à préserver et réinventer leurs traditions. Ils s'approprient l'apport occidental et se construisent une nouvelle identité en réaction à l'uniformisation que les puissances coloniales veulent leur faire subir.

On pourrait croire que les musiques du monde et les valeurs défendues par le secteur, comme l'ouverture à l'autre, la reconnaissance et le respect de sa culture, sont à l'opposé de la colonisation culturelle. Si nous observons attentivement les faits, nous constatons que malheureusement ces valeurs ne sont pas toujours suivies d'actes. Les pays du Nord ont tendance à exploiter les musiciens du Sud. C'est de l'esclavage sous un nouveau jour. Pour satisfaire la demande des consommateurs occidentaux avides de musiques exotiques, les producteurs de disques comme de spectacles vivants engagent des musiciens étrangers. Il s'agit pour ces derniers du seul espoir de pouvoir entrer légalement dans les pays du Nord d'une part et de gagner assez d'argent pour pouvoir sortir de la misère d'autre part. Ils sont aussi prêts à braver tous les dangers pour parvenir à se faire entendre et, éventuellement, être choisis par les producteurs, parfois même au péril de leur vie<sup>1</sup>. Les musiques du monde, c'est aussi cette réalité que nous

---

<sup>1</sup> Par exemple, il existe un festival en Côte d'Ivoire, le MASA (Marché des Arts du Spectacle Africain), qui a lieu à Abidjan tous les deux ans. C'est un marché aux nouveaux talents en danse, théâtre et musique. Les producteurs viennent y choisir leurs futures vedettes. Ce festival représente un grand espoir pour de nombreux musiciens de l'Afrique de l'Ouest. Zouheir Gouja rapporte l'histoire d'une artiste qu'il a rencontrée. Elle est partie en voiture avec trois autres musiciens. Ils ont traversé plusieurs pays pour tenter leur chance auprès des producteurs présents pour le festival. Ils sont passés par des zones extrêmement dangereuses. À l'arrivée, ils n'étaient plus que trois dans la voiture, le quatrième s'était fait tuer par des bandits sur la route. Cette artiste n'a pas été sélectionnée lors de cette édition du festival. Elle avait fait le voyage pour rien et il lui restait encore à faire le retour avec tous les risques que cela comporte.

trouvons souvent plus commode d'ignorer, en nous contentant d'écouter ces musiques sans nous poser de questions. Mais, pour quelques stars reconnues au Nord comme au Sud, beaucoup d'autres musiciens ne s'en sortent pas. C'est une réalité liée à la mondialisation de la culture qu'il faut aussi prendre en compte, afin de réaliser le prix à payer pour que les pays du Nord puissent écouter ces musiques.

L'attitude des États-Unis à l'égard de l'Europe en ce qui concerne la mondialisation culturelle est généralement critiquée. Les productions américaines constituent une menace pour les œuvres européennes. C'est un des effets négatifs de la mondialisation. Les États-Unis imposent au reste du monde une colonisation culturelle. Tout cela est vrai. Mais cela ne doit pas nous faire oublier que l'Europe et la France ont souvent la même attitude par rapport aux pays du Sud que celle qu'elles reprochent aux États-Unis. La diversité culturelle est aussi en danger de ce côté-là.

## **Section 2 : Le repli identitaire des cultures**

Les revendications identitaires sont des réactions aux dangers que représente la mondialisation pour les cultures singulières. Cependant, le cas le plus fréquent reste heureusement la cohabitation pacifique. Des chercheurs ont essayé d'expliquer ces revendications. Les crispations identitaires sont légitimées par le culturalisme et le multiculturalisme.

Le culturalisme est une école de pensée contemporaine issue de l'anthropologie culturelle nord-américaine. Le culturalisme insiste spécialement sur les caractéristiques spécifiques de chaque groupe ethnique.

En revendiquant des droits pour les ethnies et les minorités, le multiculturalisme favorise la coexistence de groupes qui ne se rencontrent pas entre eux et qui restent tournés vers leur passé. Il n'y a alors aucun dialogue entre eux. Le multiculturalisme, comme le culturalisme, justifie donc les replis identitaires.

Les replis identitaires sont également légitimés par Samuel Huntington qui défend la thèse du choc des civilisations<sup>1</sup>. Il explique les conflits mondiaux à venir par les problèmes de culture et d'identité. Selon lui, le monde se divise en civilisations. Il réfute la théorie de la convergence. Il n'existe pas de civilisation universelle. Cette notion de civilisation universelle est une notion inventée par l'Occident pour justifier sa domination économique et culturelle sur les autres peuples.

Dans un premier temps, l'Occident contrôle l'ensemble de la planète grâce à ses colonies. Avec la guerre froide, deux civilisations dominent : la civilisation occidentale et la civilisation soviétique. Depuis 1990, Huntington considère qu'il existe neuf civilisations distinctes : les civilisations occidentale, latino-américaine, africaine, islamique, chinoise, hindoue, orthodoxe, bouddhiste et japonaise. Les relations entre elles sont des rapports de force.

Les conflits entre civilisations sont principalement dus aux problèmes entre l'Occident et le reste du monde. Pour Huntington, l'universalisme occidental sera la cause des conflits mondiaux à l'avenir. Pour lui, les principales caractéristiques de la civilisation occidentale sont la religion (catholicisme et protestantisme), les langues européennes, la séparation des pouvoirs religieux et politiques, les droits de l'homme, la démocratie, le libre-échange, le pluralisme social et l'individualisme. La civilisation occidentale a un impact fort et destructeur sur toutes les autres. Mais la puissance des autres civilisations s'accroît. Elles prennent confiance en leurs cultures respectives et l'attrait pour la culture occidentale diminue. La volonté des autres civilisations de s'affranchir de la domination occidentale, en matière économique, militaire et culturelle se renforce depuis leur indépendance politique.

Les autres civilisations peuvent réagir de trois manières face à l'universalisme occidental. Le rejet a pour conséquence l'isolation de la

---

<sup>1</sup> S. HUNTINGTON, *Le choc des civilisations*, Editions Odile Jacob, 1997.  
Samuel Huntington est un chercheur américain, professeur à l'université d'Harvard.

culture d'origine, le repli identitaire. Le kémalisme, qui consiste à adhérer à la modernisation et à l'occidentalisation, conduit à la destruction de la culture d'origine. Enfin, entre les deux, se trouve le réformisme, c'est-à-dire un compromis entre la modernisation et la préservation des valeurs, des pratiques et des institutions de la culture d'origine.

L'Occident (surtout les Etats-Unis) continue de vouloir promouvoir une culture occidentale universelle. Cette idée se renforce encore avec la chute du bloc soviétique, symbole du triomphe de la culture occidentale. Pour l'Occident, il s'agit d'universalisme, pour les autres d'impérialisme.

À l'avenir, l'Occident va entrer en conflit avec des civilisations rivales, l'Islam et la Chine. Ce sont deux civilisations très anciennes qui, selon Huntington, considèrent leur culture comme supérieure. D'après la théorie réaliste des relations internationales, elles vont se rapprocher pour contrebalancer la domination occidentale. L'Islam et la Chine sont des civilisations très différentes et c'est leur ennemi commun, l'Occident, qui les rapproche. Huntington distingue ensuite d'autres civilisations qui sont dépendantes de l'Occident. Leurs relations seront donc plutôt basées sur la coopération. C'est le cas de l'Afrique et de l'Amérique Latine. Enfin, la Russie, le Japon et l'Inde se situent entre les deux catégories précédentes. Tout dépendra des civilisations sur lesquelles ils décideront de s'aligner. Selon lui, la défense de la diversité culturelle est dangereuse. La culture étant le ciment de la société, cette dernière ne peut pas survivre si ce ciment n'existe plus.

La thèse d'Huntington est souvent réfutée. Les conflits à venir ne seront pas des conflits de civilisation, mais des conflits politiques pour déterminer qui s'appropriera les ressources naturelles de la Terre : l'eau, les terres, les forêts, les minerais, le pétrole... Nombre de ces ressources naturelles se trouvent dans les pays du Sud. Ces conflits risquent donc de poursuivre l'érosion des cultures singulières commencée avec la colonisation.

La colonisation occidentale puis la mondialisation menacent l'existence des cultures de la tradition. L'exemple de la Tunisie nous montre que la colonisation est toujours présente, sur le plan culturel au moins. Le danger est que la mondialisation et les risques d'uniformisation culturelle poussent ces sociétés à un repli identitaire. Cette thèse du choc des cultures est notamment défendue par Samuel Huntington. Cependant, ces cultures de la tradition sont assez fortes pour continuer d'exister et même se réapproprier et transformer les éléments de la culture dominante.

Les musiques du monde sont particulièrement représentatives de la diversité culturelle. Elles sont concernées par la mondialisation de la culture. Deux conséquences négatives menacent leur existence : l'uniformisation, due au fait que la musique fait partie des industries culturelles, et le repli de la culture sur elle-même, dans un réflexe de protection face à l'invasion culturelle de la culture dominante.

**PARTIE 2 :**  
**LES ALTERNATIVES**  
**À LA MONDIALISATION**  
**MARCHANDE**

Nous allons maintenant voir dans une deuxième partie les alternatives qu'il est possible de mettre en œuvre, dans ce contexte de mondialisation, pour protéger la diversité culturelle dans le secteur des musiques du monde. Sur le plan esthétique, le métissage est la réponse naturelle à la mondialisation croissante des échanges culturels (chapitre 4). Le mouvement altermondialiste et des organisations internationales se battent également au niveau international pour la défense de la diversité culturelle (chapitre 5). Enfin, nous regarderons des alternatives menées localement par des acteurs de la diffusion des musiques du monde, festivals et réseaux (chapitre 6).

## **Chapitre 4 :** **Le métissage**

La musique n'est pas figée dans le passé. Le métissage lui permet de vivre et d'évoluer. L'authenticité en musique n'existe pas. Toutes les musiques sont confrontées à d'autres traditions musicales. Elles s'en inspirent plus ou moins, mais se modifient en tout cas à leur contact. Tant que le métissage entre les musiques ne conduit pas à une uniformisation, réduisant la grande richesse du patrimoine musical mondial, il constitue plus une richesse et une reconnaissance de l'autre et de sa culture qu'une trahison des traditions musicales.

### **Section 1 : Le métissage, un choix qui s'impose**

S'il est nécessaire de préserver la diversité culturelle pour éviter le repli sur soi et l'appauvrissement individuel et collectif, il faut également arriver à maintenir un minimum d'unité nécessaire pour que toutes les civilisations

puissent vivre ensemble. Il faut parvenir à trouver un équilibre entre les valeurs universelles et les valeurs particulières. Chaque groupe possède une identité culturelle propre, mais appartient aussi à des groupes de taille supérieure (la région, la nation, la planète...) qui possèdent également une identité culturelle. Dans le domaine de la musique, cet équilibre peut se trouver dans le métissage.

Le métissage musical constitue une troisième solution, après l'uniformisation, dangereuse pour la diversité culturelle, et les replis identitaires, qui privent du dialogue avec les autres cultures. Le métissage peut être l'occasion d'effectuer un retour aux sources et de découvrir les traditions musicales.

## **A. Pour une société métisse**

### **a. La définition du métissage**

Étymologiquement, le terme métissage vient du latin "mixtus" qui signifie mélangé. Il apparaît pour la première fois en portugais et en espagnol lors de la colonisation des Amériques. Il est alors uniquement employé en biologie pour désigner le mélange des espèces. Peu à peu, il commence aussi à être utilisé pour les mélanges culturels. Pour définir le métissage, nous pourrions dire qu'il naît d'une rencontre entre deux ou plusieurs cultures<sup>1</sup>. Voici une définition du métissage donnée par François Laplantine et Alexis Nouss<sup>2</sup>, qui résume bien cela : " Le métissage suppose la rencontre et l'échange. Non pas l'un ou l'autre, mais l'un et l'autre, l'un ne devenant pas l'autre, ni l'autre ne se résorbant dans l'un." Pour qu'il y ait métissage, il faut nécessairement une curiosité pour les autres. Cependant, toute rencontre entre des cultures différentes ne donne pas forcément naissance à un métissage, elle peut aussi rester sans lendemain.

---

<sup>1</sup> Une rencontre est toujours impromptue. "Elle surgit, comme l'événement, et assure ainsi la parité des partenaires. Jamais une intention mais toujours la vigilance d'une intentionnalité : demeurer disponible et attentif à l'autre. Le modèle de la rencontre n'a rien de l'art du rendez-vous. La rencontre ne s'annonce pas plus qu'elle ne se prépare."

F. LAPLANTINE, A. NOUSS, *Le métissage*, Flammarion, 1997.

<sup>2</sup> F. LAPLANTINE, A. NOUSS, *idem*.

Le métissage se renouvelle en permanence, il est ancré dans le présent. Pour qu'il soit réussi, aucune des composantes culturelles ne doit dominer. De même, aucune ne doit être dissoute parmi la ou les autres. C'est un "effacement des spécificités et des diversités au sein d'un ensemble commun."<sup>1</sup> Le contraire est la différenciation des cultures, c'est-à-dire la valorisation des spécificités au détriment des convergences. C'est ce qui se passe dans les cas de replis identitaires : le refus de prendre en compte des apports culturels extérieurs et de faire évoluer sa propre culture.

Le Brésil est un bon exemple de société métisse. Toute la société brésilienne est fondée sur le métissage. La population a des origines indiennes, africaines, européennes (notamment portugaises). Les Brésiliens ont d'ailleurs une aptitude fascinante à être à la fois "occidentaux et non-occidentaux, intellectuels et sensuels, modernes et traditionnels (...), raisonnables et sentimentaux."<sup>2</sup> Ils possèdent une capacité à réunir des éléments qui, pour les sociétés occidentales, s'opposent totalement. Mais ce lien entre des aspects apparemment contradictoires ne provoque pas de confusion chez eux. Ils parviennent tout à fait naturellement à vivre avec plusieurs identités. Ces identités plurielles s'expriment avec une grande créativité, particulièrement dans l'art et la musique.

### **b. Les dangers du métissage**

Pour les défenseurs de l'authenticité, le métissage constitue une altération de la culture d'origine. Ils considèrent leur culture héritée du passé comme étant immuable et inaltérable. Le métissage est vu comme une trahison des origines. Cette conception empêche les rencontres et un dialogue entre les cultures.

Or, l'inertie d'une culture équivaut à sa mort. Cependant, les mouvements et les changements sont inévitables. Nous ne pouvons pas affirmer avec certitude qu'il existe encore aujourd'hui des musiques traditionnelles qui

---

<sup>1</sup> F. LAPLANTINE, A. NOUSS, *ibid.*

<sup>2</sup> F. LAPLANTINE, A. NOUSS, *ibid.*

sont restées pures, c'est-à-dire qui n'ont subi aucune influence extérieure. La communication de masse étant omniprésente à l'échelle planétaire, nous ne pouvons pas garantir que les musiciens des contrées les plus reculées soient vierges de toute écoute de musiques d'une autre culture. L'écoute suffit pour les influencer et créer un nouveau métissage.

Enfin, le métissage ne se revendique pas car il existe nécessairement, on ne peut pas l'empêcher. Il faut toutefois veiller à ne pas tomber dans l'excès inverse, ne pas utiliser le métissage à des fins commerciales en forçant la rencontre et la rendant artificielle. Un métissage contraint n'est plus un métissage. C'est un assemblage hétérogène d'éléments empruntés à des cultures différentes pour qu'un nombre maximal de personnes s'approprient le résultat. Ce faux métissage entraîne le danger de voir les cultures se ressembler de plus en plus, peut-être même jusqu'à se confondre, jusqu'à la standardisation.

L'industrie culturelle de la civilisation occidentale porte ce risque en elle parce qu'elle veut conduire, pour des raisons purement économiques, à l'universalisation des produits culturels. Dans les sociétés libérales qui fabriquent et diffusent des produits culturels, les valeurs qui fondent la société sont uniformisatrices. Seuls les arts permettent d'exprimer la pluralité. L'ouverture à l'altérité et à la diversité culturelle sont des valeurs constituantes pour le métissage. "Les sociétés qui se sont qualifiées de « rationnelles » supportent avec difficulté l'ambiguïté et l'ambivalence du devenir métis. Elles se défient de la pluralité et cherchent à imposer des conduites dominantes exclusives, une vision unique du monde orientant toutes les sphères de la vie sociale."<sup>1</sup>

## **B. Le métissage en musique**

### **a. Les brassages culturels**

La musique est l'art le plus propice au métissage. L'authenticité en musique n'existe pas. La musique ignore les genres. Même les musiques

---

<sup>1</sup> F. LAPLANTINE, A. NOUSS, *ibid.*

traditionnelles héritées d'un passé lointain ne peuvent pas être totalement pures. Dans les musiques populaires, le métissage est naturel. Il est tout simplement la conséquence des migrations de populations qui entraînent automatiquement un brassage culturel. Par exemple, le fado est une musique populaire portugaise. Avant d'être chanté au Portugal, à partir de 1830, il était déjà dansé à Rio de Janeiro au Brésil. C'était une danse issue à la fois de la culture africaine des esclaves et de la culture ibérique des colonisateurs. La fado a donc des origines nombreuses et très diversifiées. Il a été façonné et influencé par les cultures afro-brésilienne, arabe, maure, gitane et occitane.

Il est difficile de définir à partir de quel moment une musique devient traditionnelle. En effet, même les musiques que nous avons l'habitude de qualifier de traditionnelles sont finalement assez récentes. Ainsi, le tango, la rumba, le raï... sont nés à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle dans des pays de colonisation récente, grâce au mélange de la culture des peuples colonisés avec celle des colonisateurs. Nous pouvons donc difficilement parler d'authenticité au sujet de ces musiques puisqu'elles sont le résultat d'un métissage. Aujourd'hui, elles sont utilisées comme fondements par les musiciens pour susciter d'autres mélanges.

Le métissage des musiques est d'ailleurs loin d'être uniquement présent dans le secteur des musiques du monde. Ainsi, les musiques électroniques puisent souvent des sons dans le patrimoine musical mondial qu'elles transforment ensuite. Les autres musiques amplifiées, comme le dub, le hip-hop, la house, le trip-hop... se servent comme matériau de base de ces musiques qui ont connu une évolution rapide entre leur création et leur inscription dans le patrimoine musical.

### **b. Caetano Veloso et le tropicalisme bahianais**

Un grand nombre de musiciens de musiques actuelles à travers le monde s'inspirent, pour créer de nouvelles formes musicales, des musiques traditionnelles de leur pays. En utilisant à la fois des sons anciens et d'autres issus d'une culture différente et en les mélangeant, ils mettent en

œuvre de nouveaux métissages. Toute musique est faite de métissage. Dans un monde dans lequel les échanges internationaux se développent de plus en plus, les influences sont extrêmement nombreuses. Les musiciens doivent parvenir à les digérer pour ensuite créer leur propre musique.

Caetano Veloso illustre parfaitement cette idée. Il est un des piliers de la musique populaire brésilienne. C'est un des musiciens du mouvement tropicaliste bahianais qui, avec Gilberto Gil<sup>1</sup>, Maria Bethânia, Gal Costa et Tom Zé, bouleverse le paysage culturel du pays à la fin des années 60.

Le tropicalisme naît en 1967 lors d'un festival de musique organisé par TV Record, auquel Caetano Veloso et Gilberto Gil participent. Ils étonnent par rapport aux autres artistes de la programmation, pour la plupart des chanteurs de bossa-nova en costume cravate et qui chantent sans instruments électriques. Eux possèdent un style vestimentaire plutôt psychédélique et sont extravagants sur scène. Ils sont accompagnés d'un groupe de rock et utilisent des guitares et des basses électriques.

Les tropicalistes introduisent le rock et la pop anglo-saxonne au sein de musiques typiquement brésiennes, comme la samba, la bossa-nova et les chansons du Nordeste. Les tropicalistes réussissent à digérer des influences et des références extrêmement nombreuses et diversifiées, venues du monde entier, et pas uniquement musicales, mais aussi des références du cinéma, du théâtre et de la littérature. À la naissance de ce mouvement, les métissages musicaux ne sont pas encore très répandus. C'est la première fois que des musiciens qui appartiennent à la deuxième génération de la bossa-nova et qui sont supposés faire de la "musique de qualité" vont voir du côté des musiques commerciales et brisent les barrières qui séparaient jusque-là l'art de la culture de masse. Il s'agit pour eux de transmettre et d'innover en même temps. Ils créent une liberté de création et prouvent ainsi que la musique populaire peut être raffinée. Leur objectif est de donner la meilleure musique possible au plus grand nombre.

La démarche musicale des tropicalistes est officialisée en 1967 avec la sortie de l'album collectif *Tropicália* qui est considéré comme le manifeste

---

<sup>1</sup> Gilberto Gil est aujourd'hui le ministre brésilien de la culture dans le gouvernement de Lula.

du mouvement. Cibles de la censure, Caetano Veloso et Gilberto Gil sont emprisonnés pendant deux mois par le pouvoir militaire, puis contraints à l'exil pour deux ans.

En 1993, Caetano Veloso et Gilberto Gil se retrouvent pour *Tropicália 2* qui continue d'explorer la voie du métissage entre les musiques brésiliennes et la pop. Aujourd'hui, la musique de Caetano Veloso a acquis une dimension presque classique. Elle a même réussi à dépasser la distinction entre musique classique et populaire.

Le tropicalisme est une démarche qui remet totalement en cause la musique brésilienne de l'époque. Il s'inspire de l'esprit du rock pour se débarrasser du nationalisme musical et des règles établies. "Le tropicalisme réfute les étiquettes, les sectarismes, la notion de bon ou de mauvais goût, mélange le moderne et l'ancien, la guitare électrique et le birimbau, le rock et la samba en un cocktail incertain et fait voler en éclats toutes les frontières."<sup>1</sup>

Toutes les musiques sont créées à partir de métissage. Nous allons maintenant voir que l'identité musicale française s'est elle aussi constituée par métissage, avec d'une part les musiques régionales et d'autre part les musiques traditionnelles des communautés immigrées.

## **Section 2 : La constitution de l'identité musicale française**

### **A. Les musiques régionales**

Malgré la forte volonté centralisatrice de la France, les origines de la population sont très diverses. Le nombre important de cultures régionales spécifiques en témoigne. La Bretagne, la Corse, le Pays Basque, le

---

<sup>1</sup> D. DREYFUS, "Rock brésilien" in *Dictionnaire du rock*, dir. par M. ASSAYAS, Robert Laffont, 2000.

Languedoc, la Provence, l'Alsace sont des régions qui ont toutes une identité culturelle forte.

La prise de conscience de l'existence des traditions musicales populaires françaises a lieu à la fin des années 60. Elles étaient mises de côté depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et oubliées. Seuls persistaient quelques groupes folkloriques qui figeaient les danses et les musiques traditionnelles comme des représentations idéales du passé.

Par contre, aux Etats-Unis, les musiques locales sont toujours restées très présentes et très vivantes. C'est le chanteur français Hugues Aufray qui est à l'origine de la redécouverte de la richesse du patrimoine français. Ses reprises de chansons issues du folk américain sont un véritable succès. Les instruments utilisés par le groupe qui l'accompagne, tels que le banjo, l'auto harpe, et certaines techniques de guitare, de violon et d'harmonica, révèlent l'existence des musiques et des instruments populaires.

Des folk-clubs se créent pour diffuser ces musiques. Petit à petit, l'intérêt bascule des traditions musicales américaines à celle de la France. C'est un retour aux sources. On redécouvre l'épinette des Vosges, la vielle à roue, l'accordéon diatonique...

Un mouvement identitaire se développe, inspiré du folk et des protest-singers américains comme Woody Guthrie, Bob Dylan et Joan Baez. Ce sont des chants des minorités régionales qui empruntent à la fois à leurs racines locales et à des traditions étrangères.

D'autre part, la décentralisation joue un rôle de renforcement des identités culturelles régionales et locales, remettant au goût du jour des expressions musicales presque oubliées et permettant l'apparition de nouveaux métissages qui utilisent ces traditions.

Les musiques traditionnelles françaises sont nées grâce à des apports extérieurs. Si nous considérons l'exemple du musette, qui est aujourd'hui un symbole de l'identité musicale française, nous nous apercevons que c'est un genre musical qui est né grâce à l'union de deux populations alors mal intégrées dans Paris : les émigrés italiens, joueurs d'accordéon, et les

Auvergnats, joueurs de cabrette. Aujourd'hui, le musette est devenu un style entièrement français. Il est à son tour utilisé comme élément de base pour d'autres mélanges. Par exemple, le groupe toulousain Zebda reprend, dans le disque de chansons militantes et révolutionnaires *Motivés* auquel ils ont participé en 1997, des chansons du patrimoine français ou étranger et mélange le musette avec d'autres influences musicales comme le raggareggae et le raï.

L'accordéon, caractéristique du musette, est considéré comme le symbole parfait de l'instrument populaire français. S'il est vrai qu'il s'est parfaitement bien intégré au sein des musiques populaires françaises, l'accordéon n'est en réalité pas un instrument français à l'origine. Il est né en Allemagne et s'est surtout développé en Italie. Il s'est répandu en France assez rapidement au début du XXe siècle. Son succès s'explique par plusieurs raisons. C'est un instrument nouveau et pratique : il est très transportable et il n'est pas cher car il est produit en grand nombre dans de petites usines italiennes. De plus, les musiciens italiens, qui le maîtrisent parfaitement, sont moins chers que les musiciens français. Malgré cela, quelques opposants subsistent et lui préfèrent la "vraie" musique française. Mais, défendu à la fois par les jeunes, les organisateurs de spectacles et les musiciens eux-mêmes, l'accordéon est définitivement adopté. Aujourd'hui, il fait totalement partie de la musique française.

## **B. Les musiques du monde en France**

Au début du XX<sup>e</sup> siècle, l'intérêt commence également à se porter sur d'autres cultures, de régions plus éloignées géographiquement. En 1930, le premier festival de ce qui n'est pas encore appelé musiques du monde, la "fête des provinces françaises et du folklore international", est organisé à Nice.

Les musiques du monde en France sont influencées par les vagues successives d'immigration et par le rayonnement de la France à l'étranger, notamment lorsqu'elle est encore un puissant empire colonial.

Les peuples colonisés n'ont pas toujours été perçus de la même manière. De l'indigène exotique considéré comme un membre d'une autre race lors des expositions coloniales ou au jardin d'acclimatation à Paris, nous passons peu à peu à la perception d'êtres humains porteurs d'une identité culturelle différente, mais tout aussi importante, riche et respectable que l'identité culturelle française. Cette évolution est due à la volonté d'émancipation d'autodétermination des peuples colonisés.

Au départ, la culture française est peu ouverte aux influences extérieures. Elle commence à douter de sa supériorité avec l'apparition du jazz, des premiers orchestres noirs et antillais en bord de Seine à Paris et à la Joliette à Marseille, et dans d'autres domaines, la naissance du surréalisme, de la littérature liée au panafricanisme et l'émergence de nouvelles disciplines comme l'ethnologie.

Mais les cultures extra européennes prennent un véritable essor en France entre l'après-guerre et la fin des années 60, suite à deux événements historiques de grande importance : la victoire sur le nazisme et les indépendances successives des anciennes colonies. À partir de là, les pays du Sud commencent à vouloir exporter leurs cultures et leurs arts. Les cultures s'enrichissant mutuellement, l'impact sur la culture française est important.

Les choses s'accélérent encore dans les années 70. Les nombreux conflits internationaux de l'époque vont avoir pour conséquence d'intéresser les Français, et plus particulièrement la jeunesse, à d'autres cultures ignorées jusque-là, celles des pays de l'ex-Indochine, des pays latino-américains... De même, se développe une contre-culture internationale, avec le reggae, la musique indienne et les musiques noires en provenance des Etats-Unis.

En étudiant la façon dont se constitue l'identité musicale nationale, par apports successifs venus de musiques étrangères, on peut facilement suivre l'histoire politique des migrations. La France est un pays qui possède une longue tradition d'accueil des étrangers sur son territoire. Elle connaît tout au long de l'histoire du XXe siècle l'arrivée de ressortissants de pays très divers : Italie, Grèce, Arménie, Europe orientale, Russie, Pologne, Espagne,

Maroc, Tunisie, Algérie, Portugal, Afrique subsaharienne, Asie du Sud-Est. Chaque communauté continue à pratiquer une partie de sa culture lorsqu'elle arrive en France. La musique en fait partie. C'est un des facteurs forts de cohésion à l'intérieur de ces communautés.

Les différentes vagues d'immigration enrichissent donc la diversité musicale française. Les métissages s'intensifient. En France, les musiques de tradition française (le musette, la musique auvergnate...), les musiques des Français d'origine étrangère (les musiques juive, tzigane, polonaise, portugaise, russe, italienne...) se mélangent et par créolisation, créent de nouveaux genres.

À titre d'exemple, les Sénégalais Ismaël Lo et Youssou N'Dour et les Maliens Ali Farka Touré et Salif Keita ont conservé deux éléments essentiels de la tradition musicale africaine subsaharienne transmise par les griots : les rythmiques et le pouvoir de la parole, auxquels ils ont apporté la mélodie à l'occidentale.

D'autres musiciens, issus de l'immigration, ont commencé par s'inscrire totalement dans la culture musicale de leur pays d'accueil, pour ensuite effectuer un retour aux sources, afin de reconstruire une identité culturelle oubliée.<sup>1</sup>

Enfin, certains musiciens d'origine étrangère vivant en France sont devenus célèbres au niveau international et sont considérés à l'étranger comme les représentants de la culture musicale française. C'est le cas de Salif Keita en Australie, Khaled en Inde ou Youssou N'Dour aux Etats-Unis, alors que la France les voit toujours comme des artistes étrangers, respectivement Malien, Algérien et Sénégalais.

La musique n'est pas un exemple unique. L'identité culturelle se construit progressivement, c'est "l'aboutissement de mélanges et de croisements qui sont faits de mémoires, mais surtout d'oublis."<sup>2</sup> Aucune culture ne peut être

---

<sup>1</sup> C'est le cas de Natacha Atlas en Angleterre. D'abord chanteuse au sein du collectif Transglobal Underground, elle s'est par la suite tournée vers la chanson populaire égyptienne.

<sup>2</sup> F. LAPLANTINE, A. NOUSS, *Le métissage*, Flammarion, 1997.

qualifiée d'authentique. Toute identité culturelle est faite d'apports extérieurs. Petit à petit, il devient impossible de distinguer ce qui relève des contributions extérieures et ce qui s'est créé sur place. Une culture ne peut pas être figée, sinon elle meurt. Une culture vivante évolue nécessairement en fonction du contexte historique. L'authenticité et la pureté dans la musique sont des mythes. Les défendre revient à refuser l'ouverture aux autres cultures.

La diversité culturelle est naturelle dans la musique. Cela dit, elle a tout de même besoin d'être défendue au niveau mondial. C'est ce que font le mouvement altermondialiste ainsi que des organisations internationales dont l'UNESCO.

## **Chapitre 5 :**

# **La défense de la diversité culturelle**

## **au niveau international**

À partir des années 90, après l'effondrement du bloc de l'Est et l'ouverture de la Chine, il n'existe plus aucune alternative à l'économie de marché. Les échanges marchands deviennent planétaires et conduisent à une globalisation des marchés, même dans le domaine de la culture. Si la mondialisation est une réalité à prendre en compte, elle n'empêche pas l'émergence de contre-propositions à un modèle unique de développement des échanges mondiaux. L'altermondialisation et l'action de l'UNESCO participent de ce mouvement international qui soutient qu'une mondialisation différente est possible.

### **Section 1 : Le mouvement altermondialiste**

Le contre-sommet de Seattle en 1999 est la première manifestation de grande ampleur du mouvement altermondialiste. Les participants manifestent contre la marchandisation de la planète, pour le respect de l'environnement et pour la préservation de la diversité culturelle. Ce mouvement défend une mondialisation différente, plus contrôlée, solidaire et écologique. Il ne s'agit pas d'un mouvement structuré mais d'une multitude d'associations et de particuliers, la société civile, qui se regroupe ponctuellement. Il communique par internet notamment.

Avant d'être appelés les altermondialistes, ils étaient les antimondialistes. Ce changement de dénomination met en évidence leur souhait de ne plus simplement résister, mais d'imaginer une alternative constructive, une autre mondialisation. On parle aussi de société civile internationale.

## **A. Les sommets internationaux**

Les négociations autour des questions liées à la mondialisation donnent lieu à l'organisation de sommets internationaux. Parallèlement à chaque sommet international, les altermondialistes se mobilisent pour une mondialisation différente. En agissant ainsi, ils parviennent à toucher la mondialisation là où elle est le plus faible, c'est-à-dire quand elle essaie de se vendre.

Le G8 est la réunion des chefs d'Etat des grandes puissances. Créé en 1975 à Rambouillet à l'initiative de Valéry Giscard d'Estaing, les pays qui y participent sont la France, le Royaume-Uni, l'Allemagne, l'Italie, le Japon, les Etats-Unis, le Canada (depuis 1976), la Russie (depuis 1994), ainsi que la Commission Européenne (depuis 1977). Au même moment, se tiennent les conférences des ministres du commerce, des affaires étrangères, des finances, de l'environnement et du travail. À l'occasion des sommets du G8, les altermondialistes organisent des manifestations extrêmement médiatisées et bloquant souvent toute la ville.

Chaque année, le forum économique mondial se réunit à Davos, en Suisse. Il s'agit de la réunion de chefs d'entreprise, de chefs d'état, de penseurs, de scientifiques, mais aussi de représentants des pays du Sud et d'associations telles que Greenpeace, Médecins sans frontières, Terre des hommes...

C'est aussi une des principales cibles des altermondialistes. Ils lui reprochent d'être le symbole par excellence de la mondialisation totalitaire. Pourtant, ce n'était pas du tout l'objectif de son créateur, l'Allemand Klaus Schwab. Il voulait créer un contrepoids européen au défi américain. D'ailleurs, les participants de Davos revendiquent eux-mêmes une certaine indépendance de pensée et sont critiques vis-à-vis de la mondialisation purement économique et de ses excès. Ils prennent en compte les idées défendues par les altermondialistes. Claude Smadja, le directeur général du forum économique mondial, déclara après les événements de Seattle<sup>1</sup> : "On

---

<sup>1</sup> G. POURADIER, La mondialisation, 100 questions-réponses sur Seattle, Millau, l'OMC..., La plage éditeur, 2001.

ne peut se borner à vanter la rationalité économique de ce processus. « Le monde n'est pas à vendre » disaient avec raison les manifestants de Seattle. L'échec de Seattle a également montré que la globalisation ne pouvait se faire en prenant uniquement en compte les priorités des grands pays industrialisés, et en oubliant les autres. Nous avons manifesté la conviction qu'il ne sera pas possible de soutenir le processus de globalisation si l'on ne prend pas en compte les problèmes sociaux, éthiques, environnementaux, humains qu'il soulève." L'édition 2001 du forum économique tente ainsi de démontrer, à travers des tables rondes, la nécessité de mettre la mondialisation au service de la société, et non l'inverse. Cependant, il y a un écart important entre la volonté affichée et la réalité des faits. Ainsi, cette édition ne s'ouvre pas à la société civile. Au contraire, c'est derrière un quadruple barrage de barbelés et de policiers que les participants sont retranchés afin d'éviter toute contestation venue de l'extérieur.

## **B. Les forums sociaux**

Le symbole de la naissance officielle du mouvement altermondialiste est le premier forum social mondial qui se tient à Porto Alegre, du 25 au 30 janvier 2001, aux mêmes dates que le forum économique mondial de Davos. C'est d'ailleurs l'antithèse du forum de Davos. Le choix de la ville n'est pas innocent : Porto Alegre est une cité autogérée dans un pays pauvre, le Brésil, tandis que Davos est une ville de commerçants dans un pays riche, la Suisse. Cent vingt pays et quatre mille délégués participent au premier forum social mondial.

Depuis, le mouvement altermondialiste se réunit régulièrement. Des forums sociaux sont organisés à différentes échelles. Un forum social mondial se tient chaque année. La prochaine édition aura lieu à Bombay, en Inde, du 16 au 21 janvier 2004. Il existe aussi un forum social africain, un forum social asiatique, un forum social européen<sup>1</sup>... Des forums sociaux locaux se

---

<sup>1</sup> La première édition du forum social européen se déroule en novembre 2002 à Florence, et la deuxième édition du 12 au 15 novembre 2003 à Paris, Saint-Denis, Bobigny et Ivry.

mettent aussi en place, comme le forum social girondin, celui de Bretagne ou de Lille...

L'originalité des forums sociaux réside dans le fait que les participants (associations, syndicats, individuels...) sont des membres de la société civile. Des débats sont organisés et l'accent est mis sur la dimension citoyenne : chaque participant est invité à apporter sa contribution personnelle au moment des débats bien sûr, mais aussi pour toute la préparation. Les forums sociaux sont des espaces de rencontres, de confrontations et de mise en commun des volontés de changement.

Jeremy Rifkin<sup>1</sup> explique l'apparition de ce mouvement par le fait que nous sommes en train de nous déconnecter humainement. Le développement des échanges électroniques prive les hommes d'une véritable relation humaine. La fin prochaine des marchés de village marquera aussi la fin de la communication entre les êtres humains. "La mobilisation contre la mondialisation serait donc une sorte de réflexe naturel de populations devinant l'amorce d'un changement fondamental dont elles ne comprennent ni les tenants ni les aboutissants."

## **C. Les revendications des altermondialistes**

### **a. Les moyens d'action**

Le mouvement altermondialiste n'est pas opposé à la mondialisation. Il est contre les dégâts qu'elle produit. Il milite pour qu'elle évolue dans un sens différent. Le moyen le plus visible qu'il utilise est incontestablement la mobilisation citoyenne, comme à Seattle, Porto Alegre, Gênes ou plus récemment Paris. Depuis le succès du contre-sommet de Seattle, la société civile cherche à se joindre à toutes les négociations internationales en cours ou, au moins, à montrer sa présence et se faire entendre.

---

<sup>1</sup> G. POURADIER, La mondialisation, 100 questions-réponses sur Seattle, Millau, l'OMC..., La plage éditeur, 2001.

Jeremy Rifkin est un expert en économie et en relations internationales. C'est le président de la Foundation on Economic Trends.

Mais ce n'est pas le seul moyen d'action des altermondialistes. Ils emploient également la "stratégie de Dracula". Les vampires craignent le soleil et ils doivent réintégrer l'obscurité quand le jour se lève, sinon ils se désintègrent. C'est la même chose avec la mondialisation. Les altermondialistes cherchent à révéler au grand jour la vraie nature des projets, encore secrets, qui sont à l'étude au sein des organismes internationaux. En dénonçant publiquement ces projets, ils forcent les états et les lobbys concernés à se justifier. Ainsi, l'AMI, après avoir été dénoncé par les altermondialistes, n'est pas conclu.

La désobéissance civile fait également partie de leurs pratiques. Ils ont créé un ensemble de médias alternatifs<sup>1</sup> qui constitue aujourd'hui un réseau de contre-information internationale utilisant internet. C'est aussi un engagement personnel que chaque citoyen peut prendre, en choisissant de consommer de façon éthique par exemple : avec le commerce équitable, le refus de l'hyperconsommation, le boycott...

La société civile comprend aussi les ONG, qui sont de plus en plus nombreuses. Elles jouent un rôle dans la mondialisation. Elles travaillent dans des domaines aussi divers que le droit, la justice, l'accès à la santé, l'éducation, la protection de l'environnement et des cultures. De plus, comme elles reflètent l'opinion publique, elles parviennent à influencer les prises de décision au niveau international. Parmi les plus célèbres et les plus influentes, nous pouvons citer Greenpeace, Amnesty international, Handicap international, Médecins du monde, Médecins sans frontières, ATTAC (Association pour la Taxation des Transactions financières et l'Aide aux Citoyens)...

## **b. Les propositions**

Les altermondialistes n'ont pas de programme à proprement parlé. Ils ne formulent pas encore de propositions, estimant qu'il est trop tôt pour

---

<sup>1</sup> Nous pouvons citer ici Indymedia, site internet d'information international et indépendant.

l'instant parce que les discussions sont en cours et qu'il ne faut pas centraliser trop vite une réflexion qui se veut collective, transnationale, intergénérationnelle et multiculturelle.

Toutefois, ils sont du même avis sur un certain nombre de revendications, comme l'annulation de la dette des pays du Sud, l'établissement d'une taxe Tobin sur les transactions financières, la régularisation des sans-papiers, la création d'un revenu garanti, la résistance aux politiques sécuritaires, la démocratie participative, la promotion du développement durable, la démocratisation des procédures de décision internationales... Les altermondialistes s'attachent à défendre différentes causes qui sont les symptômes d'une même maladie. Ils refusent de vivre dans un monde dans lequel la loi du plus fort est la seule valable.

Ils souhaitent conserver les aspects positifs de la mondialisation, tels que la circulation des idées, la multiplication des expériences possibles, le dépassement des frontières et des nationalismes et la paix comme préalable à la croissance collective, tout en luttant contre ses aspects négatifs. Selon Alessandro Baricco<sup>1</sup>, il est utopiste de penser qu'il est possible de dissocier ces différents aspects pour ne garder que les premiers. Si la mondialisation propre peut exister, elle est faite des mêmes matériaux que celle que les altermondialistes condamnent.

Ils cherchent à articuler le global et le local. Cela signifie qu'en plus de la réflexion qu'ils mènent sur la mondialisation et du poids qu'ils essaient de faire peser sur les décisions prises lors des négociations internationales, les altermondialistes tentent également de faire changer les choses à leur propre niveau, localement, en menant une politique de proximité.

Le mouvement altermondialiste plaide en faveur de la pluralité des cultures. Il défend l'exception culturelle. La culture ne doit pas être soumise aux lois du commerce international. C'est en ce sens que le secteur des musiques du monde est concerné par ce mouvement. Ils défendent les mêmes valeurs : la reconnaissance de toutes les cultures et le respect de l'autre.

---

<sup>1</sup> A. BARICCO, Next, Petit livre sur la globalisation et le monde à venir, Albin Michel, 2002.

Au Brésil, Lula, ancien secrétaire général du parti des travailleurs<sup>1</sup>, devient président de la République du Brésil en 2002. Cette élection d'un membre militant actif du mouvement altermondialiste à la tête d'un pays marque le premier passage de la contestation à l'action. Lula nomme Gilberto Gil, le musicien, comme ministre de la culture. Les premières mesures qu'il prend en tant que président sont le lancement un grand programme de lutte contre la faim et une réduction des dépenses militaires.

Il existe des organisations internationales qui mettent en place des outils permettant de faire la promotion de la diversité de la culture, et au-delà de cet objectif précis, qui défendent elles aussi une mondialisation différente.

## **Section 2 : L'UNESCO et le rôle des conventions mondiales**

### **A. Une organisation au service de la défense des cultures**

L'UNESCO (Organisation des Nations Unies pour l'Éducation, la Science et la Culture) est une organisation internationale, sous l'égide de l'ONU et installée à Paris. Elle est créée, en novembre 1945 à Londres, par les vainqueurs de la deuxième guerre mondiale. Son objectif est alors de remettre sur pied le système éducatif, les bibliothèques et les musées des pays dévastés et d'engager une coopération internationale entre tous les pays malgré la fracture Est-Ouest. La culture et l'éducation ne sont pas considérées comme des fins en soi, mais comme des moyens au service de la paix. Peu à peu, l'action de l'UNESCO s'élargit aux pays en développement.

---

<sup>1</sup> Parti qui a contribué à la fondation du forum social mondial de Porto Alegre.

Aujourd'hui, cent quatre-vingt-dix états sont membres de l'UNESCO et six autres sont membres associés. Sa direction est assurée par un secrétariat général, qui est présidé par un directeur général, actuellement le Japonais Koïchiro Matsuura. Lors des conférences générales, des représentants de tous les états membres sont présents. L'UNESCO travaille avec des commissions nationales (une par pays membre), des ONG, d'autres organisations internationales et des groupes de travail spécialisés par thèmes. Ses ressources proviennent des contributions des états membres, au prorata de leur PNB, et de fonds extrabudgétaires drainés en fonction des différents projets.

Une des missions principales de l'UNESCO est de garantir l'espace et la liberté d'expression de toutes les cultures du monde. Elle considère que chaque culture se construit grâce à ses propres racines, mais ne s'épanouit qu'au contact des autres cultures. Il ne s'agit donc pas d'identifier et de préserver toutes les cultures prises isolément, mais au contraire de les revivifier afin d'éviter les dérives identitaires et de prévenir des conflits. Ce dialogue des cultures prend un sens nouveau dans le cadre de la mondialisation et du contexte politique international actuel. C'est un outil indispensable pour assurer le maintien de la paix et de la cohésion du monde.

L'UNESCO mène une action importante en faveur de la sauvegarde du patrimoine culturel mondial. Ainsi, elle fait des recommandations aux états et elle établit des conventions internationales de préservation du patrimoine. Elle inscrit également des sites et des monuments sur une liste régulièrement complétée, la liste du patrimoine mondial. Aujourd'hui, cette liste comprend sept cent cinquante-quatre biens<sup>1</sup>, répartis sur l'ensemble des continents.

L'UNESCO élargit maintenant son domaine de compétence à la politique mondiale de la culture. La culture est en effet trop importante pour être

---

<sup>1</sup> Dont cinq cent quatre-vingt-deux biens culturels, cent quarante-neuf biens naturels et vingt-trois biens mixtes.

livrée au marché sans aucun contrôle au niveau international mis à part celui de l'OMC, mais qui consiste seulement à réguler le commerce.

Un de ses principaux objectifs dans ce cadre-là est la défense de la diversité culturelle et la sauvegarde du patrimoine immatériel. L'UNESCO constitue le cadre idéal pour réfléchir sur les moyens de préservation de la diversité culturelle face à la mondialisation.

## **B. La diversité culturelle**

L'UNESCO adopte le 2 novembre 2001 la déclaration universelle sur la diversité culturelle<sup>1</sup>. La diversité culturelle est un concept récent qui est le fruit de réflexions menées depuis la conférence de Stockholm en 1998. Il s'agit d'un objectif positif qui exprime le souhait de préserver l'ensemble des cultures du monde contre les risques d'uniformisation.

La déclaration universelle sur la diversité culturelle n'a pas de force juridique contraignante. C'est pourquoi, depuis son adoption, plusieurs initiatives internationales cherchent à mettre en place un instrument normatif sur la diversité culturelle. Ainsi, l'UNESCO collabore avec des organisations internationales comme le RIDC (Réseau International pour la Diversité Culturelle) et la RIPC (Réseau International sur la Politique Culturelle).

Le RIDC, né en 2000 en Grèce, est un réseau mondial d'artistes, d'associations culturelles et de professionnels de la culture du monde entier. Il représente la société civile. Il s'efforce de contrecarrer l'homogénéisation culturelle occasionnée par la mondialisation.

Le RIPC, créé en 1998 à Ottawa, est une tribune internationale où les ministres nationaux responsables de la culture peuvent explorer et échanger des idées sur les nouveaux enjeux en matière de politique culturelle et élaborer des stratégies de promotion de la diversité culturelle. Son objectif est de consolider les politiques culturelles et de faire en sorte que les gouvernements puissent, avec l'aide de la société civile, créer un

---

<sup>1</sup> Voir annexe p. i : Déclaration universelle de l'UNESCO sur la diversité culturelle.

climat international où l'on valorise la diversité, la créativité, et l'accessibilité à la culture. Le RIPC veille à ce que la culture soit au programme des forums régionaux, nationaux et internationaux.

Ces deux réseaux travaillent actuellement sur la mise en place d'un instrument international sur la diversité culturelle. Cet instrument, une convention mondiale sur la diversité culturelle, fournira des solutions viables pour la promotion et la protection de la diversité culturelle face à la mondialisation. Il devra répondre à un besoin bien déterminé et remplir un vide juridique. C'est l'UNESCO qui sera l'institution internationale appropriée pour le mettre en œuvre.

La France s'attache à promouvoir ce projet de convention mondiale sur la diversité culturelle : " Grâce à une convention sur la diversité culturelle, les peuples et les états, inquiets pour leur identité, aborderont l'ouverture au monde avec plus de confiance. Nouveau prolongement de la déclaration universelle des droits de l'homme dont elle réaffirmera les acquis, cette convention reconnaîtra à chaque état le droit d'adopter ou de maintenir les politiques publiques nécessaires à la préservation et au développement de son patrimoine culturel et linguistique. Elle affirmera la spécificité des créations culturelles. Elle organisera la solidarité internationale, nécessaire pour que ce droit profite à tous. Elle constituera la réponse de la communauté internationale aux projets d'enfermement identitaire qui, dévoyant les traditions des peuples, cherchent à les opposer, les soulever les uns contre les autres, et ainsi mieux les asservir. "<sup>1</sup>

### **C. Le patrimoine culturel immatériel**

Le patrimoine culturel immatériel est constitué des pratiques, des représentations et des expressions, des connaissances et des savoir-faire qui construisent l'identité des communautés, des groupes et des individus. Les instruments, les objets, les artefacts et les espaces culturels associés à

---

<sup>1</sup> Intervention de Jacques Chirac, lors de la 32<sup>e</sup> session de la conférence générale de l'UNESCO, le 14 octobre 2003.

ces pratiques font également partie du patrimoine culturel immatériel. Il est donc composé des traditions et des expressions orales, des arts du spectacle, des pratiques sociales, des rituels et des événements festifs, des connaissances et des pratiques concernant la nature et l'univers et des savoir-faire liés à l'artisanat traditionnel. Les musiques du monde s'inscrivent dans le patrimoine culturel immatériel.

Il est transmis de génération en génération. Il est constamment transformé par métissage en fonction du contexte, il est donc éphémère et particulièrement vulnérable. La sauvegarde de ce patrimoine est une garantie pour la permanence de la diversité culturelle.

L'UNESCO crée en 1998 une distinction internationale : la proclamation des chefs-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'humanité. Elle consacre les exemples les plus remarquables du patrimoine oral et immatériel. Son objectif est d'encourager les gouvernements, les ONG et les communautés locales à entreprendre des actions d'identification, de préservation et de mise en valeur de leur patrimoine oral et immatériel. Les chefs-d'œuvre proclamés sont une représentation vivante de la richesse et de la diversité culturelle.

La proclamation distingue deux types de manifestation du patrimoine culturel immatériel : les espaces culturels et les formes d'expressions culturelles traditionnelles ou populaires. Un espace culturel fait référence à un lieu où se produit régulièrement la manifestation d'une expression culturelle traditionnelle et populaire. Une forme d'expression culturelle traditionnelle ou populaire est une manifestation culturelle étroitement liée aux langues, à la littérature orale, à la musique, aux danses, aux jeux, à la mythologie, aux rites, aux coutumes, au savoir-faire de l'artisanat, de l'architecture et d'autres arts. Les musiques du monde correspondent à ce deuxième type de manifestation du patrimoine culturel immatériel.

La première proclamation des chefs-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'humanité a lieu le 18 mai 2001 et concerne dix-neuf chefs-d'œuvre. Lors de la 32<sup>e</sup> session de la conférence générale, le 7 novembre 2003, l'UNESCO proclame pour la deuxième fois une liste de vingt-huit

chefs-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'humanité. Cinq d'entre eux concernent les musiques du monde lors de la première proclamation et huit autres lors de la deuxième : la langue, la danse et la musique des Garifuna (Belize), l'opéra Kun Qu (Chine), le Gbofe d'Afoukaha : la musique des trompettes traversières et l'espace culturel de la communauté Tagbana (Côte d'Ivoire), le chant polyphonique géorgien (Géorgie) et le rituel royal ancestral et la musique rituelle au sanctuaire de Jongmyo (République de Corée) ; les chants de Sanaa (Yémen), l'art musical du Guqin (Chine), la musique traditionnelle du Morin Khuur (Mongolie), les chants épiques Pansori (République de Corée), Lakalaka, les danses et discours chantés du Tonga (Tonga), le Nha Nhac, musique de cour vietnamienne (Vietnam), les célébrations des chants et des danses baltiques (Lettonie, Estonie et Lituanie) et la musique Shashmoqom (Tadjikistan et Ouzbékistan). Une troisième proclamation aura lieu en 2005.

La deuxième proclamation coïncide avec l'adoption de la convention internationale pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel<sup>1</sup>. Elle marque l'aboutissement d'un effort et d'une réflexion engagés au sein de l'UNESCO depuis plus de vingt ans. Cette convention engage les états à prendre les mesures nécessaires pour assurer la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel, notamment en l'identifiant. Elle veut renforcer la solidarité et la coopération aux niveaux régional et international dans ce domaine. Enfin, elle vise aussi à stimuler l'échange d'informations, d'expériences et d'initiatives communes.

Elle prévoit en particulier l'élaboration d'inventaires nationaux du patrimoine culturel immatériel. Elle prépare également la création d'un comité intergouvernemental de sauvegarde du patrimoine culturel immatériel qui établira deux listes : la liste représentative du patrimoine immatériel de l'humanité, qui intégrera les chefs-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'humanité, et la liste du patrimoine nécessitant une sauvegarde urgente. Cette convention n'est pas encore entrée en vigueur.

---

<sup>1</sup> Voir annexe p. xi : Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel.

L'UNESCO mène aussi une action directement en faveur des musiques traditionnelles du monde, afin de contribuer à la préservation et à la diffusion de la richesse musicale de l'humanité. Fondée en 1961, la collection UNESCO de musiques traditionnelles du monde présente des enregistrements réalisés dans leur contexte et encourage les interprétations et les créations de musiques traditionnelles par des interprètes contemporains. L'UNESCO apporte aussi son soutien à des festivals et des concerts, organise des séminaires scientifiques et des tables rondes sur les musiques en danger et préserve des archives sonores.

Au niveau international, nous avons donc d'une part un mouvement informel, les altermondialistes, et des institutions officielles qui défendent la diversité culturelle face aux enjeux imposés par la mondialisation.

De même, les acteurs de terrain du secteur des musiques du monde, notamment les réseaux et les festivals mènent une action qui s'inscrit totalement dans le mouvement altermondialiste et dans le travail de l'UNESCO. Ils défendent les mêmes idées. De plus, ces professionnels se font le relais de ces valeurs auprès du public. Leur travail au quotidien correspond très souvent à cet engagement : une réflexion globale et une action locale concrète.

## **Chapitre 6 :**

### **Les actions locales**

### **en faveur de la diversité culturelle**

En France, les musiques du monde sont essentiellement diffusées dans les festivals. Ce sont des relais, sur le terrain, des alternatives pour défendre la diversité culturelle et proposer une autre mondialisation. Pour obtenir un impact plus fort et que les idées qu'ils soutiennent soient mieux prises en compte, les festivals s'inscrivent souvent au sein de réseaux. Nous verrons deux exemples précis : le festival les Nuits Atypiques de Langon et le réseau Zone Franche.

#### **Section 1 : Les festivals, l'exemple des Nuits Atypiques de Langon**

##### **A. Les problématiques des festivals de musiques du monde**

Les musiques du monde sont essentiellement diffusées en dehors des circuits habituels. Elles sont encore aujourd'hui marginales au sein du secteur des musiques actuelles. Mis à part le cas de quelques stars, les musiques du monde sont pratiquement absentes des médias et assez peu présentes au sein de la programmation des salles de concerts, malgré une ouverture des SMAC (Scènes de Musiques Actuelles) à ces esthétiques. Les festivals sont une alternative efficace pour leur diffusion.

Au moment de l'été particulièrement, les festivals se multiplient. C'est justement lors des festivals d'été que la présence des musiques du monde est la plus importante. La plupart des grands festivals musicaux

généralistes consacrent une part de leur programmation aux musiques du monde. En dehors de ces festivals, il en existe d'autres qui sont spécialisés dans les musiques du monde. Nous pouvons en compter une soixantaine en France, répartis sur l'ensemble du territoire.

Le concept de festival permet d'apporter une dimension supplémentaire aux concerts proposés, une dimension événementielle, festive et populaire. Les festivals sont donc des lieux et des temps privilégiés pour les artistes, pour se faire connaître et être écoutés. Dans le secteur des musiques du monde, c'est le moyen privilégié d'expression des artistes. C'est aussi un passage obligé pour tous les nouveaux talents qui veulent percer sur la scène internationale. Le festival est à la fois un moyen de diffusion et de promotion des artistes.

Chaque édition d'un festival de musiques du monde est un véritable pari. Il faut prendre des risques. Et la prise de risques paie souvent. Parmi tous les festivals, seuls ceux qui parviennent à développer une identité artistique forte acquièrent crédibilité et longévité. L'objectif des festivals n'est pas de présenter uniquement des têtes d'affiches dans un souci de rentabilité. Si quelques-unes sont toutefois nécessaires pour s'assurer que le public se déplace, l'essentiel de la programmation doit rester centré sur la découverte de nouveaux talents et la diffusion de musiques peu représentées en France. La présence d'artistes encore peu ou pas connus et la promotion d'artistes locaux font partie du rôle de ces festivals. Leur but est avant tout de lutter contre le repli sur soi et de s'ouvrir à d'autres cultures, ce qui est indispensable pour résister à la fois aux menaces d'uniformisation de la culture et au danger de crispations identitaires. La diffusion de ces artistes permet également aux festivals de jouer un rôle de contrepoids face à l'industrie musicale, uniformisatrice en matière de goûts.

Les Suds, à Arles sont créés en 1996. Ce festival de musiques du monde a pour objectif d'affirmer l'identité des pays de la Méditerranée, de promouvoir et diffuser leurs cultures et de contribuer à leur reconnaissance en Europe et dans le monde entier. Après avoir réussi à fidéliser son public à partir de 2000, le festival commence à prendre un peu plus de risques

artistiques en programmant de nouveaux talents pour faire partager ses choix au public. Ainsi, le festival réussit à faire connaître des artistes locaux, tels que Fathe d'Eux qui viennent d'Arles et Guy do Cavaco d'Istres. Les Suds, à Arles ont aussi été un tremplin pour le groupe marseillais Dupain, programmé en 2000, et qui est maintenant connu nationalement.

Un festival est susceptible d'engendrer de fortes externalités positives, tant pour les spectateurs que pour la collectivité. Une externalité correspond à une situation où un agent économique voit son utilité varier sous l'effet de l'action économique d'un autre agent, en sachant que cette interdépendance ne trouve pas de compensation sur le marché. C'est pourquoi l'intervention publique est nécessaire. Par exemple, la présence d'un festival dans une ville entraîne des externalités positives pour les commerçants, les restaurants, les cafés, les hôtels... Mais le festival ne peut pas imposer une redevance à ces commerçants pour l'afflux supplémentaire de clientèle qu'il leur procure. Les pouvoirs publics interviennent donc pour compenser ce manque. S'ils n'intervenaient pas et que le festival venait à disparaître, cela entraînerait des pertes importantes pour l'économie locale.

## **B. Un exemple original, les Nuits Atypiques de Langon**

### **a. Un festival citoyen**

Les Nuits Atypiques développent depuis quelques années un concept original et novateur. Contrairement à beaucoup de festivals, ce festival de musiques du monde ne se contente pas de la simple diffusion de concerts. En période estivale, les festivals sont extrêmement nombreux. Pourtant, rares sont ceux qui ont une véritable dimension politique. Ainsi le concept des Nuits est une proposition originale : se divertir tout en réfléchissant, et vice-versa.

Les Nuits Atypiques naissent en 1992. Le festival porte ce nom-là car il ne fait pas la promotion d'une thématique particulière. Petite association au

départ, elle grandit peu à peu, l'équipe s'élargit, la population locale s'investit de plus en plus dans le projet, le nombre de concerts augmente, la durée du festival aussi, un village d'exposants voit le jour, des débats sont organisés.

En 2003, les Nuits Atypiques durent six jours. La programmation musicale comporte des concerts avec des têtes d'affiche et de nombreuses découvertes du monde entier. Elle est complétée par des projections de films, des rencontres et des débats<sup>1</sup>. Le village d'exposants, appelé le village atypique, comprend près d'une centaine de stands, allant de la restauration (spécialités des cuisines du monde) à la médiathèque (librairie, rencontres et signature de livres), en passant par le marché du commerce équitable et des stands d'information de nombreuses associations citoyennes (ATTAC, Entraide Franco-Tibétaine, AIDES, Institut Kurde de Paris, Médecins du monde, Palestine 33, Réseau sortir du nucléaire... pour n'en citer que quelques-unes).

Les Nuits Atypiques de Langon proposent chaque année une programmation de qualité à leur public. Au fil des ans, le festival est peu à peu devenu une référence en matière de musiques du monde en France. Il fait aujourd'hui partie des festivals musicaux français les plus reconnus. Il a pour projet de faire découvrir toutes les musiques du monde. Mais les Nuits Atypiques ont surtout une spécificité qui fait d'elles un festival unique en France. Elles ne se contentent pas de programmer des concerts mais font tout un travail autour. Le festival possède une vraie identité qui lui est propre. C'est un festival à taille humaine, réputé pour sa convivialité. Son action dépasse de loin la simple logique estivale événementielle. À la programmation mécanique de spectacles répondant trop souvent à des préoccupations exclusivement économiques, il oppose un concept de festival citoyen.

Le festival cherche à croiser musique et politique. Conscient que la musique a toujours été au cœur de la société, il entreprend d'interroger le monde et son devenir. Il choisit de défendre certaines valeurs, de combattre la standardisation et la marchandisation de la culture, de défendre la pluralité

---

<sup>1</sup> Voir annexe p. xxx : Programme des Nuits Atypiques de Langon 2003.

culturelle. Les Nuits Atypiques défendent une vision plurielle de l'homme et de sa culture, favorisant la compréhension de l'autre dans le respect de ses différences. La musique n'est pas une fin en soi, C'est un prétexte pour réfléchir sur le monde. Parallèlement aux concerts, les spectateurs peuvent ainsi se rendre sur le village atypique et assister à des débats. La musique favorise une réflexion plus globale sur la société. Elle amène le public à faire preuve de curiosité, à s'informer, découvrir et échanger. Les musiques du monde sont finalement l'occasion d'une ouverture sur le monde et d'une prise de conscience politique.

La musique permet de réunir des spectateurs dans un contexte estival, favorable à la fête et à la détente, pourtant ce n'est pas un moment insouciant. Le festival provoque un questionnement, une réflexion et une prise de conscience. Un prétexte à une prise de conscience des problèmes qui touchent le monde en général. Un prétexte à des rencontres, des échanges. En proposant au festivalier une ouverture à des cultures différentes, les Nuits Atypiques attirent aussi son attention sur des problématiques qui ne sont pas nécessairement abordées très souvent en France. Le festival donne la parole, lors des débats, à des personnes politiquement engagées que l'on a peu, ou même pas du tout, l'occasion d'entendre.

Aujourd'hui, les Nuits Atypiques, ce sont aussi, en plus du festival, le label Daqui et bientôt un lieu, l'Estanquêt, qui ouvrira au printemps 2004 à Langon et comprendra les nouveaux bureaux de l'organisation du festival et du label, une salle de spectacle, un bar et un restaurant. Si l'association monte en puissance ces dernières années et si ses projets prennent de l'ampleur, cela ne se fait pas au détriment des idées revendiquées à sa création. Bien au contraire, les Nuits Atypiques continuent toujours de défendre les mêmes valeurs. Afin de conserver leur indépendance financière, artistique et politique, elles s'autofinancent à hauteur de 80 % du budget. Ces recettes propres proviennent essentiellement de la billetterie du festival.

## **b. Un festival ancré localement et ouvert à l'international**

Le festival est très ancré localement dans le territoire. Les bénévoles sont très impliqués et responsabilisés, non seulement pendant le déroulement du festival mais aussi pendant toute sa préparation. Des groupes se constituent par activités, par exemple la buvette, l'accueil du public ou la billetterie. À la tête de chaque groupe, il y a un responsable qui intervient très tôt dans la mise en place du festival et participe directement aux décisions concernant le secteur dont il s'occupe.

La caravane atypique est une manifestation qui se déroule en amont du festival. Ce sont des concerts organisés dans de petits villages autour de Langon. Ils permettent d'aller à la rencontre d'une population qui ne vient pas forcément au festival.

Enfin, les Nuits Atypiques de Langon sont aussi directement engagées sur le terrain. Suite à une rencontre entre Patrick Lavaud (fondateur et directeur du festival) et Koudbi Koala (danseur et musicien du groupe burkinabé Saaba), naissent les Nuits Atypiques de Koudougou, festival jumeau se déroulant au Burkina Faso depuis 1996. Les Nuits Atypiques de Koudougou reprennent le même concept qu'à Langon : les concerts et le village atypique. Les premières années, l'équipe de Koudougou bénéficie de l'aide pratique et financière et de l'expérience de celle de Langon. Elle est maintenant totalement autonome et gère seule son festival. Ce projet illustre une coopération culturelle internationale décentralisée réussie, loin des partenariats institutionnels. Il s'agit d'une démarche de coopération culturelle reposant sur la solidarité, la responsabilité et l'autonomie.

Les Nuits Atypiques de Koudougou remportent un grand succès auprès de la population burkinabé, et plus largement de toute l'Afrique de l'Ouest. C'est la seule manifestation du pays qui a réussi à trouver son point d'équilibre annuel. Elle permet une circulation alternative Sud-Sud et Nord-Sud des artistes et des idées. Il faut aussi savoir que le festival est générateur d'activité et d'économie dans la région, avec notamment la construction

d'hôtels et le développement de petits commerces. Le festival et les tournées de groupes locaux, comme Saaba et Djiguiya permettent de financer des projets comme le centre de formation Benebnooma à Koudougou et celui de Bobo-Dioulasso. Il s'agit d'un centre qui rassemble plusieurs activités, dont une radio locale, des formations pour les plus défavorisés et des ateliers de musiques et de danses traditionnelles. La musique peut donc être un facteur de développement local très important, comme le prouve cette expérience.

Pour représenter une réelle alternative à l'industrie marchande et donner plus de poids à leur engagement, les festivals se regroupent avec d'autres professionnels des musiques du monde en réseaux. Les Nuits Atypiques font partie du réseau Zone Franche.

## **Section 2 : Les réseaux, l'exemple de Zone Franche**

### **A. Zone Franche, un réseau pour les musiques du monde**

#### **a. Un réseau de professionnels**

Zone Franche est un réseau international qui regroupe des professionnels de la diffusion, de la production et de la promotion des musiques du monde : des festivals, des lieux de diffusion, des producteurs de disques, des médias...

Zone Franche est créée afin de répondre au sentiment d'isolement de ces professionnels qui jouent un rôle de médiation entre les artistes et le public. Ils cherchent à faire connaître les oeuvres, les musiciens et l'immense diversité des cultures au plus grand nombre. Ils remplissent donc une véritable mission de service public puisqu'ils contribuent au développement culturel, à la démocratisation de l'accès à la culture et au partage de valeurs

comme le respect et l'écoute de l'autre. Tous les professionnels rencontrent au quotidien le même type de difficultés, c'est pourquoi ils éprouvent le besoin de se regrouper en réseau.

Au départ, l'association est uniquement francophone. Mais peu à peu, elle change pour une vision plus internationale. La dimension francophone reste toujours très présente, mais l'ouverture se révèle nécessaire parce qu'à l'intérieur même de l'espace francophone des cultures différentes coexistent. Aujourd'hui, plus de cent quatre-vingts structures, dans une vingtaine de pays<sup>1</sup>, sont membres de Zone Franche. Zone Franche travaille en liaison avec d'autres réseaux semblables, tels que Desde el Sur en Espagne, European Forum of Worldwide Music Festivals et Conversation au Japon. Elle a aussi des contacts avec des structures en Chine, en Inde, en Grèce, en Europe de l'Est, en Amérique Latine et au Moyen-Orient.

Quarante festivals à travers le monde sont membres de Zone Franche<sup>2</sup>, dont les Suds, à Arles, les Nuits Atypiques de Langon et les Nuits Atypiques de Koudougou. La plupart, trente d'entre eux, sont des festivals français. Les autres se déroulent au Sénégal, au Mali, au Burkina Faso, au Maroc, en Tunisie, en Palestine, au Canada, au Brésil, à l'île Maurice et en Italie.

Le réseau participe à la promotion des activités de ses membres et accompagne leurs initiatives. Il renforce le dialogue entre les cultures et notamment entre le Nord et le Sud. Il crée des liens entre des professionnels du Nord et du Sud qui ont des intérêts communs et peuvent se regrouper autour de projets de coproductions ou de coopération. Il favorise le partage de leurs expériences et renforce la solidarité entre professionnels. Zone Franche aide aussi les professionnels du Sud à se structurer. L'association permet également une meilleure synergie entre les médias, les structures de diffusion et les maisons de disques. Enfin, Zone Franche met en valeur la diversité culturelle comme solution pour lutter contre la standardisation à laquelle la mondialisation risque de conduire. Il permet de valoriser les structures qui sont économiquement plus fragiles.

---

<sup>1</sup> Cent structures sont en France, quarante en Afrique, vingt en Amérique du Nord et vingt en Europe.

<sup>2</sup> Voir annexe p. xxviii : Les festivals membres de Zone Franche.

Le réseau organise des rencontres, diverses opérations de promotion des musiques du monde, des colloques et des débats. Il est présent sur les marchés internationaux et entreprend des actions de communication collectives. C'est enfin un pôle d'observation économique des musiques du monde.

Zone Franche est un outil qui met en valeur la globalité et la cohérence du travail des professionnels qui en sont membres. L'objectif du réseau est d'avoir plus d'impact que les structures peuvent en avoir individuellement. Cet impact leur permet d'obtenir par exemple des accords préférentiels lors des salons et des marchés internationaux comme le MIDEM (Marché International de la Musique), le WOMEX (World Music Expo) ou le Strictly Mundial. Il les aide également à convaincre les pouvoirs publics nationaux et les instances internationales pour une meilleure prise en compte des musiques du monde dans la mise en œuvre des politiques culturelles et dans le développement économique des pays du Sud.

### **b. La charte des musiques du monde**

En tant que réseau, c'est un contre-pouvoir par rapport à l'industrie musicale. Être membre de Zone Franche implique une solidarité professionnelle avec tous les autres membres et le respect de la charte des musiques du monde<sup>1</sup>.

La charte des musiques du monde a une valeur morale avant tout. En la signant, tous les membres du réseau s'engagent à respecter certains principes éthiques dans l'exercice de leur profession. Elle est rédigée par un groupe de travail en 1999, avant d'être adoptée par l'assemblée générale de l'association en mai 2001. Elle fait aujourd'hui partie des statuts de l'association. C'est une charte de régulation des rapports entre les professionnels et les artistes.

---

<sup>1</sup> Voir annexe p. xxiii : La charte des musiques du monde de Zone Franche.

Elle cherche à créer un climat de confiance entre tous les professionnels qui interviennent dans le secteur et les artistes. Elle a pour objectif d'une part de respecter, quel que soit le pays de travail, un certain nombre de règles déontologiques comme l'utilisation de contrats écrits, et d'autre part, de faire évoluer les législations pour une harmonisation internationale et les règles administratives pour faciliter la circulation des artistes.

La charte des musiques du monde milite en faveur de six points essentiels :

- le soutien à la création artistique, notamment pour les artistes qui débutent leur carrière et pour l'expression des cultures minoritaires.
- le respect des publics, en s'engageant à proposer des spectacles de bonne qualité et dans des conditions optimales.
- la libre circulation des artistes. Les signataires de la charte souhaitent une évolution des législations pour une plus grande liberté de déplacement des artistes. Ils s'engagent aussi à les embaucher dans le respect des lois et des accords internationaux. Enfin, ils garantissent une égalité de traitement pour tous les artistes, d'où qu'ils viennent.
- le rôle essentiel du spectacle vivant, spécialement pour les artistes des pays du Sud pour lesquels il s'agit du seul moyen d'accéder au marché international.
- la défense des entreprises, principalement dans les pays où elles rencontrent le plus de difficultés pour exister, et le soutien aux artistes qui représentent des expressions régionales ou minoritaires
- le développement des échanges internationaux, grâce à des stratégies fondées sur l'équilibre des échanges.

Le but de la charte est donc de soutenir la production, la distribution et la diffusion des musiques du monde, de permettre une professionnalisation du secteur, pour le sortir de la marginalité dans laquelle il se trouve enfermé, et un développement des échanges internationaux et des partenariats entre les professionnels de l'industrie du disque, du spectacle vivant et des médias. Elle cherche à assurer aux musiques du monde une meilleure audience auprès du public. Elle œuvre pour un rééquilibrage des rapports

Nord-Sud et pour la reconnaissance et le respect des cultures longtemps dévalorisées et niées par l'Occident. Elle aide à la reconnaissance des spécificités des musiques du monde et en fait un secteur à part entière, doté d'une éthique et d'une réelle volonté politique.

## **B. La circulation des artistes**

Nous allons revenir sur un point qui mérite d'être plus amplement développé : la libre circulation des artistes. Les diffuseurs de musiques du monde ont parfois des difficultés pour faire venir dans leur pays des artistes étrangers. Les visas, les permis de séjours et de travail sont parfois assez compliqués à obtenir. Nous avons vu que la liberté de déplacement des artistes fait partie des objectifs défendus par la charte de Zone Franche.

L'obtention d'un visa est une difficulté rencontrée fréquemment par les artistes étrangers qui doivent venir en Europe pour se produire. Il est incontestable que les musiques du monde ont une vocation internationale. Elles sont un formidable vecteur de la connaissance de l'autre et donc de soi-même. Cependant, elles se heurtent aux frontières physiques des états. Les pays du Nord ont tendance à opérer un contrôle renforcé de plus en plus sélectif à leurs frontières. Les frontières commerciales sont de plus en plus ouvertes. Les états veulent donc affirmer leur souveraineté d'une autre manière, ce qu'ils font en accentuant le contrôle sur les personnes. Le problème de la circulation des ressortissants des pays du Sud se pose encore plus particulièrement depuis les événements du 11 septembre 2001. Les conditions d'entrée sur le territoire européen sont devenues de plus en plus contraignantes, privant ainsi plusieurs musiciens de leur source de revenus en les empêchant de faire des tournées en Europe. Les visas ne sont pas délivrés selon des critères objectifs. Leur obtention dépend entre autres de la nationalité, la notoriété et les opinions personnelles de l'artiste, la durée et la fréquence de ses séjours, le contexte politique et les événements récents au moment de la demande (un attentat par exemple).

Certains artistes invités pour des concerts ou des festivals se voient refuser le visa qui leur permettrait d'entrer sur le territoire français. Les conséquences peuvent être graves pour l'artiste, le public et le producteur du spectacle. Sur le plan culturel, ces questions administratives sont très dommageables. Elles privent les artistes de leur moyen d'expression. Elles privent les spectateurs de la liberté de voir sur scène les artistes de leur choix. Elles privent le diffuseur d'une partie de sa programmation. La confrontation avec l'expression d'une autre culture n'a pas lieu. Sur le plan financier aussi, les répercussions peuvent être très importantes. Les artistes sont privés de leur moyen de subsistance. Le diffuseur peut constater un manque à gagner ou même une perte d'argent.

Ce type de comportement augmente aussi la marginalité des musiques du monde au sein des musiques actuelles. Les artistes des autres esthétiques viennent majoritairement des pays du Nord et ne sont donc pas touchés par ces problèmes.

À l'initiative du réseau Zone Franche, une nouvelle loi qui crée un visa spécifique pour les professions artistiques et culturelles voit le jour le 11 mai 1998<sup>1</sup>. Le nouveau visa concerne les artistes interprètes et les auteurs d'oeuvre littéraire ou artistique et qui ont un contrat de plus de trois mois en France. Auparavant, les procédures étaient beaucoup plus lourdes et différentes cartes existaient en fonction des situations : salarié, travailleur temporaire. Le nouveau visa permet une unification et une simplification de l'ancienne procédure. C'est la direction départementale du travail, de l'emploi et de la formation professionnelle qui délivre ces visas. Cet exemple illustre bien l'intérêt et l'impact concret que peut avoir le réseau Zone Franche.

---

<sup>1</sup> La loi du 11 mai 1998 relative à l'entrée et au séjour des étrangers en France introduit la disposition suivante : "La carte de séjour temporaire délivrée à un artiste interprète tel que défini par l'article L 212-1 du Code de la propriété intellectuelle ou à un auteur d'oeuvre littéraire ou artistique visée à l'article L 112-2 du même Code, titulaire d'un contrat de plus de trois mois passé avec une entreprise ou un établissement dont l'activité principale comporte la création ou l'exploitation d'une oeuvre de l'esprit, porte la mention profession artistique et culturelle."

Les réseaux professionnels comme Zone Franche permettent de renforcer l'impact des actions de ses membres. Les festivals ont donc intérêt à participer à ces réseaux.

S'il est nécessaire de protéger les cultures de la tradition, il ne faut pas oublier que le métissage est un phénomène naturel et qu'il ne constitue pas une menace pour la survie de ces cultures. La mondialisation marchande est en revanche un vrai danger. La défense de la diversité des cultures, dans les musiques du monde comme dans les autres disciplines artistiques dont l'existence peut être menacée par la mondialisation de la culture, passe à la fois par des initiatives au niveau international et au niveau local.

# CONCLUSION

À partir des années 90, la mondialisation de la culture s'intensifie. Cette évolution a des répercussions sur les musiques du monde, qui sont l'expression de la diversité des cultures.

La culture de masse occidentale emprunte les réseaux de la mondialisation marchande, dont les industries culturelles et les instances internationales comme l'OMC, pour se répandre sur la planète entière. Cette domination menace directement l'existence des cultures de la tradition. Le risque est de conduire à une diminution de la diversité culturelle. Aujourd'hui, les musiques du monde sont devenues un produit de consommation que les maisons de disque s'efforcent de rentabiliser. Ce secteur est d'ailleurs particulièrement intéressant pour les majors du disque. En effet, il constitue un terreau inépuisable qui leur permet d'alimenter en permanence l'industrie discographique. Cette évolution des musiques du monde vers le divertissement et le spectacle ne permet plus les vraies rencontres.

Les traditions musicales populaires des pays du Sud sont en danger. La deuxième menace pour la diversité culturelle est un repli des cultures de la tradition sur elles-mêmes et un refus du dialogue avec les autres cultures.

Ces deux grandes tendances ne sont toutefois pas inéluctables. D'autres solutions existent. Au niveau de l'industrie discographique, si les majors dominent le marché, les labels et les distributeurs indépendants ont un rôle important à jouer dans la sauvegarde de la diversité culturelle.

Les négociations internationales visant à une libéralisation du secteur audiovisuel doivent également prendre en compte la notion d'exception culturelle, défendue par la France et l'Union Européenne.

Les musiques du monde parviennent à se maintenir en vie dans ce contexte de la mondialisation, et même à réutiliser ces éléments provenant de la culture occidentale pour enrichir leur propre patrimoine. En musique,

comme dans les autres arts, le métissage est naturel. Il invite à la connaissance de la culture de l'autre, au respect et au dialogue interculturel.

Enfin, des alternatives au modèle économiquement dominant sont possibles aussi bien au niveau international qu'au niveau local.

Un mouvement de contestation de la mondialisation se développe et s'organise peu à peu à l'échelle de la planète. C'est le mouvement altermondialiste. Les instances officielles internationales se mobilisent aussi. L'UNESCO met en place des outils afin de protéger la diversité culturelle d'une part et le patrimoine culturel immatériel de l'humanité, dont les musiques du monde font partie, d'autre part.

Dans le secteur musical, les réseaux et les festivals sont un contrepoids par rapport à l'industrie musicale normalisatrice en matière de goût. Ils permettent à deux facettes très distinctes des musiques du monde de coexister : une production commerciale et une production artisanale plus traditionnelle. Ils ne se contentent cependant pas d'une diffusion. Ils ont aussi un vrai engagement pour la défense de la diversité culturelle, que se soit par exemple par l'organisation de débats ou par la lutte pour une circulation des artistes simplifiée au niveau juridique.

Pour conclure, voici un petit texte issu de l'éditorial du festival les Nuits Atypiques. Il résume bien le combat pour la diversité culturelle dans le secteur des musiques du monde.

« En ces temps troubles et inquiétants où l'Etat voyou gendarme le monde au nom de la "civilisation",  
où la lutte contre le "terrorisme" autorise les pires agressions,  
où le "monde libre" se construit sur l'arrogance, la domination et l'exploitation,  
où la "mondialisation heureuse" devient l'horizon indépassable,

les Nuits Atypiques de Langon entendent plus que jamais réaffirmer leur positionnement citoyen au coeur de la cité.

Créées en 1992, les Nuits Atypiques se sont inventées comme une résistance et une alternative aux idées dominées par l'air du temps.

Elles ont toujours défendu une vision plurielle de la culture, favorisant la compréhension de l'autre dans la fraternité, la solidarité et le respect des différences tant qu'elles ne portent pas atteinte à l'intégrité humaine.

Elles ont toujours combattu les idées racistes, xénophobes, intégristes et affirmé la nécessité d'une identité ouverte à l'altérité.

Elles ont toujours rejeté l'idéologie libérale capitaliste qui ne conduit qu'à la marchandisation du monde et consacre l'ère de l'argent, du profit et de la rentabilité...

Les Nuits Atypiques revendiquent le droit et le devoir de faire de la politique.

Avec un sens aigu de responsabilité.

Sans populisme, sans démagogie, sans dogmatisme.

Dans un souci d'ouverture, de débat, d'échange, de réflexion, de confrontation, d'éducation et d'émancipation.

Au travers des "musiques du monde" et de leurs esthétiques multiples, les Nuits Atypiques de Langon invitent à l'écoute et à la parole, entre artistique et politique, éthique et esthétique, identité et altérité, ici et ailleurs, plaisir et désir. »

## TABLE DES SIGLES

AGCS :	Accord Général sur le Commerce des Services
AMI :	Accord Multilatéral sur les Investissements
ATTAC :	Association pour la Taxation des Transactions financières et l'Aide aux Citoyens
GATT :	General Agreement on Tariffs and Trade (Accord général sur le tarif et le commerce)
IDH :	Indicateur de Développement Humain
MASA :	Marché des Arts du Spectacle Africain
MIDEM :	Marché International de la Musique
NPF :	Nation la Plus Favorisée
OCDE :	Organisation de Coopération et de Développement Economiques
OMC :	Organisation Mondiale du Commerce
ONG :	Organisation Non Gouvernementale
ONU :	Organisation des Nations Unies
ORD :	Organe de Règlement des Différends (de l'OMC)
PIB :	Produit Intérieur Brut
PNB :	Produit National Brut
PNUD :	Programme des Nations Unies pour le Développement
RIDC :	Réseau International pour la Diversité Culturelle
RIPC :	Réseau International sur la Politique Culturelle
SARL :	Société A Responsabilité Limitée
SMAC :	Scène de Musiques Actuelles

UNESCO : United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization  
(Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture)

WOMAD : World Of Music Arts and Dance (Le monde des arts musicaux et de la danse)

WOMEX : World Music Expo

# BIBLIOGRAPHIE

AZOULAY Eliane, *Musiques du monde*, Bayard Editions, Paris, 1997.

BARBER Benjamin R., *Djihad versus McWorld, mondialisation et intégrisme contre la démocratie*, Desclée de Brouwer, Paris, 1996.

BARICCO Alessandro, *Next, Petit livre sur la globalisation et le monde à venir*, Albin Michel, Paris, 2002.

BOURMEAU Sylvain, BROUE Caroline, CONFAVREUX Joseph, LINDGAARD Jade, "Forum social européen : 50 propositions pour l'altermondialisation" in *Les Inrockuptibles*, du 12 au 18 novembre 2003, n° 415.

CHICLET Christophe, CORCUFF Philippe, JAFFRE Bruno, LATOUCHE Serge, MARTIN Denis-Constant, *Des mots et des notes, Des Nuits Atypiques pour (re)penser le monde*, Les Editions des Nuits Atypiques, Langon, 2002.

DE WARESQUIEL Emmanuel, *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, CNRS Editions, Larousse, Paris, 2001.

*Dictionnaire du rock*, dir. par Michka ASSAYAS, Editions Robert Laffont, Paris, 2000.

DONNAT Olivier, *Les pratiques culturelles des Français, Enquête 1997*, Département des études et de la prospective, La Documentation française, Paris, 1998.

FLICHY Patrice, *Les industries de l'imaginaire*, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble, 1980.

FOURÇANS André, *La mondialisation racontée à ma fille*, Editions du Seuil, Paris, 2001.

HUNTINGTON Samuel P., *Le choc des civilisations*, Editions Odile Jacob, Paris, 1997.

International de l'imaginaire, Nouvelle Série, n°11, *Les musiques du monde en question*, Babel n° 387, Maison des cultures du monde / Actes Sud, Paris, 1999.

LAPLANTINE François, NOUSS Alexis, *Le métissage*, Dominos, Flammarion, Paris, 1997.

LECONTE Karine, *Les musiques du monde en France : entre idéologie et industrie*, dir. par Jean-Pierre LANFREY, mémoire de Maîtrise "Conception et mise en oeuvre de projets culturels", Université d'Aix-Marseille III, 2001.

"L'été des festivals" in *Les Inrockuptibles*, du 4 au 10 juin 2003, n° 392.

LINDGAARD Jade, "Porto Alegre, le poids des alter" in *Les Inrockuptibles*, du 22 au 28 janvier 2003, n° 373.

LOBUT Nadine, *La diffusion des musiques du monde en France : entre marché et institutions*, dir. par Jean-Luc Languier, mémoire de DESS "Action artistique et politiques culturelles", Université de Bourgogne, Dijon, 1998.

*L'officiel de la musique 2003*, 16<sup>e</sup> édition, IRMA, Paris, 2002.

MIEGE Bernard, PAJON P., SALAN J., *L'industrialisation de l'audiovisuel, Des programmes pour les nouveaux médias*, Aubier, Paris, 1986.

MORIN Edgar, THUAN Trinh Xuan, RABHI Pierre et al., *Donner une âme à la mondialisation, Une anthologie des Rencontres de Fès*, dir. par Patrice van Eersel, Revue Question de n°129, Albin Michel, Gordes, 2003.

POURADIER Gérard, *La mondialisation, 100 questions-réponses sur Seattle, Millau, l'OMC...*, Collection Alternatives-société, La plage éditeur, Tressan, 2001.

REIJASSE Jérôme, *Zebda de A à Z*, Les guides MusicBook, Paris, 2002.

ROBERT Richard, "Le maestropicaliste, rencontre avec Caetano Veloso" in *Les Inrockuptibles*, du 29 octobre au 4 novembre 2003, n° 413.

SWIETLIK Alain, "La world music. La musique phénomène économique. La world music, chef-d'œuvre musical" in *Ecouter Voir*, octobre 1996, n° 58.

TREMBLAY Gaétan, *Les industries de la culture et de la communication au Québec et au Canada*, Presses de l'Université de Québec, Québec, 1990.

WALLERSTEIN Immanuel, *The modern world system*, Academic Press, New York, 1974.

WARNIER Jean-Pierre, *La mondialisation de la culture*, Repères, La Découverte, Paris, 1999.

## **SITES INTERNET CONSULTÉS**

Daqui : [www.nuitsatypiques.org/daqui/](http://www.nuitsatypiques.org/daqui/)

Forum social européen : [www.fse-esf.org](http://www.fse-esf.org)

Forum social mondial : [www.forumsocialmundial.org.br](http://www.forumsocialmundial.org.br)

Harmonia Mundi : [www.harmoniamundi.com](http://www.harmoniamundi.com)

Indymedia : <http://France.indymedia.org>

Ministère de la culture : [www.culture.gouv.fr](http://www.culture.gouv.fr)

Ministère des affaires étrangères : [www.diplomatie.gouv.fr](http://www.diplomatie.gouv.fr)

Nuits Atypiques de Langon : [www.nuitsatypiques.org](http://www.nuitsatypiques.org)

OMC : [www.wto.org](http://www.wto.org)

Real World : [www.realworld.on.net](http://www.realworld.on.net)

RIDC : [www.incd.net](http://www.incd.net)

RIPC : [www.incp-ripc.org](http://www.incp-ripc.org)

UNESCO : [www.unesco.org/culture](http://www.unesco.org/culture)

WOMAD : [www.womad.org](http://www.womad.org)

Zone Franche : [www.zonefranche.com](http://www.zonefranche.com)

ainsi que :

Google : [www.google.fr](http://www.google.fr)

Yahoo : [www.yahoo.fr](http://www.yahoo.fr)

# TABLE DES MATIÈRES

## 6

<b>AVANT-PROPOS</b> .....	<b>8</b>
<b>INTRODUCTION</b> .....	<b>9</b>
<b>PARTIE 1</b> :.....	<b>20</b>
<b>L'INFLUENCE DE LA MONDIALISATION SUR LES MUSIQUES DU MONDE</b> .....	<b>20</b>
<b>Chapitre 1</b> : .....	<b>21</b>
<b>La mondialisation</b> .....	<b>21</b>
<b>Section 1 : La mondialisation et ses conséquences</b> .....	<b>21</b>
A. Le mythe de la mondialisation.....	22
B. L'histoire de la mondialisation .....	24
C. Les effets de la mondialisation .....	25
<b>Section 2 : La mondialisation de la culture</b> .....	<b>28</b>
A. Les deux types de cultures en présence.....	28
<i>a. La définition de la mondialisation de la culture</i> .....	28
<i>b. Les cultures de la tradition</i> .....	29
<i>c. La culture de l'industrie</i> .....	30
B. L'histoire de la mondialisation de la culture .....	31
<i>a. Les échanges culturels internationaux</i> .....	31
<i>b. Les nouvelles technologies</i> .....	32
<b>Chapitre 2</b> : .....	<b>34</b>
<b>Les musiques du monde</b> .....	<b>34</b>
<b>en tant qu'industrie culturelle</b> .....	<b>34</b>
<b>Section 1 : Les musiques du monde dans l'industrie discographique</b> .....	<b>34</b>
A. Une industrie culturelle .....	34
B. La situation actuelle du marché du disque .....	37
<i>a. La production</i> .....	37

<i>b. La distribution.....</i>	40
<b>Section 2 : Les négociations internationales sur la libéralisation des services .....</b>	<b>42</b>
A. Les négociations sur les échanges commerciaux internationaux .	42
<i>a. Le GATT.....</i>	42
<i>b. L'OMC.....</i>	43
<i>c. L'AGCS .....</i>	44
B. La notion d'exception culturelle .....	46
<i>a. L'origine de l'exception culturelle .....</i>	46
<i>b. L'exception culturelle au sein des négociations .....</i>	47
<i>internationales .....</i>	47
<b>Chapitre 3 : .....</b>	<b>53</b>
<b>Les cultures de la tradition .....</b>	<b>53</b>
<b>et la mondialisation .....</b>	<b>53</b>
<b>Section 1 : L'influence de la mondialisation sur les traditions musicales.....</b>	<b>54</b>
A. Les musiques comme marqueurs forts de l'identité .....	54
B. Le colonialisme culturel.....	55
C. L'occidentalisation des musiques du monde .....	57
D. Les conséquences de la colonisation sur la diversité culturelle ...	58
<b>Section 2 : Le repli identitaire des cultures .....</b>	<b>60</b>
<b>PARTIE 2 :.....</b>	<b>64</b>
<b>LES ALTERNATIVES .....</b>	<b>64</b>
<b>À LA MONDIALISATION MARCHANDE .....</b>	<b>64</b>
<b>Chapitre 4 : .....</b>	<b>65</b>
<b>Le métissage.....</b>	<b>65</b>
<b>Section 1 : Le métissage, un choix qui s'impose .....</b>	<b>65</b>
A. Pour une société métisse.....	66
<i>a. La définition du métissage .....</i>	66
<i>b. Les dangers du métissage .....</i>	67
B. Le métissage en musique .....	68
<i>a. Les brassages culturels .....</i>	68

<i>b. Caetano Veloso et le tropicalisme bahianais</i> .....	69
<b>Section 2 : La constitution de l'identité musicale française</b> .....	<b>71</b>
A. Les musiques régionales .....	71
B. Les musiques du monde en France .....	73
<b>Chapitre 5 : .....</b>	<b>77</b>
<b>La défense de la diversité culturelle</b> .....	<b>77</b>
<b>au niveau international</b> .....	<b>77</b>
<b>Section 1 : Le mouvement altermondialiste</b> .....	<b>77</b>
A. Les sommets internationaux.....	78
B. Les forums sociaux.....	79
C. Les revendications des altermondialistes .....	80
<i>a. Les moyens d'action</i> .....	80
<i>b. Les propositions</i> .....	81
<b>Section 2 : L'UNESCO et le rôle des conventions mondiales</b> .....	<b>83</b>
A. Une organisation au service de la défense des cultures.....	83
B. La diversité culturelle .....	85
C. Le patrimoine culturel immatériel .....	86
<b>Chapitre 6 : .....</b>	<b>90</b>
<b>Les actions locales</b> .....	<b>90</b>
<b>en faveur de la diversité culturelle</b> .....	<b>90</b>
<b>Section 1 : Les festivals, l'exemple des Nuits Atypiques de</b>	
<b>Langon</b> .....	<b>90</b>
A. Les problématiques des festivals de musiques du monde .....	90
B. Un exemple original, les Nuits Atypiques de Langon .....	92
<i>a. Un festival citoyen</i> .....	92
<i>b. Un festival ancré localement et ouvert à l'international</i> .....	95
<b>Section 2 : Les réseaux, l'exemple de Zone Franche</b> .....	<b>96</b>
A. Zone Franche, un réseau pour les musiques du monde.....	96
<i>a. Un réseau de professionnels</i> .....	96
<i>b. La charte des musiques du monde</i> .....	98
B. La circulation des artistes.....	100
<b>CONCLUSION</b> .....	<b>103</b>

<b>TABLE DES SIGLES .....</b>	<b>106</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>	<b>108</b>
<b>SITES INTERNET CONSULTÉS.....</b>	<b>110</b>
<b>TABLE DES MATIÈRES .....</b>	<b>111</b>
<b>SOMMAIRE DES ANNEXES .....</b>	<b>115</b>

## **SOMMAIRE DES ANNEXES**

Déclaration universelle de l'UNESCO sur la diversité culturelle .....	i
Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel.....	xi
La charte des musiques du monde de Zone Franche .....	xxiii
Les festivals membres de Zone Franche .....	xxviii
Programme des Nuits Atypiques de Langon 2003 .....	xxx