

## Quand le *Balkan beat* pulse et le *klezmer* gémit

Les festivals de musique tsigane et juive

Monica Rüthers

---



### Édition électronique

URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/2179>  
ISSN : 2235-7688

### Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

### Édition imprimée

Date de publication : 15 novembre 2014  
Pagination : 203-224  
ISBN : 978-2-88474-355-6  
ISSN : 1662-372X

### Référence électronique

Monica Rüthers, « Quand le *Balkan beat* pulse et le *klezmer* gémit », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 27 | 2014, mis en ligne le 14 novembre 2016, consulté le 12 mai 2017. URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/2179>

---

# Quand le *Balkan beat* pulse et le *klezmer* gémit

## Les festivals de musique tzigane et juive

MONICA RÜTHERS

### Minorités et musicalité

Un stéréotype largement répandu veut que les Juifs et les Tsiganes soient dotés de facultés musicales particulières, exacerbées par une longue histoire de souffrances et de persécutions. Il est notamment et clairement exprimé dans les films de Radu Mihaileănu, Emir Kusturica et Tony Gatlif. *Train de vie* (Mihaileănu 1998) raconte ainsi l'histoire des habitants d'un shtetl en Europe de l'Est pendant la Seconde Guerre mondiale. Redoutant l'arrivée des Allemands, ils ont une idée : coudre des uniformes, déguiser la moitié d'entre eux en nazis, monter dans un vieux train et se déporter eux-mêmes vers un lieu sûr. Une grande frayeur survient quand des soldats allemands arrêtent leur convoi. Mais il apparaît vite que ces militaires sont en fait des Roms qui ont eu la même idée. Bientôt, les deux groupes s'installent autour d'un feu de camp. On ne sait pas trop quoi se dire jusqu'à ce que les instruments sortent et se mettent à parler. La musique devient alors un langage commun, d'abord sous forme de joute, puis de fête. Elle crée empathie et soulagement face aux peines endurées.

Les Juifs et Tsiganes vus comme des peuples musiciens tiennent également la vedette dans un autre film de Radu Mihaileănu intitulé *Le Concert* (2009). Un ancien chef d'orchestre du Bolchoï s'y emploie à réunir la formation qu'il dirigeait autrefois, composée de Juifs, pour donner un concert à Paris. Au terme de nombreuses péripéties, il doit recruter les violonistes manquants dans un camp tzigane à la périphérie de Moscou. Il les découvre symptomatiquement autour d'un feu, vêtus de gilets chamarrés, leurs dents en or jetant des reflets à chaque rire. S'il n'y a guère de temps pour répéter, le voyage a bien lieu et le concert se révèle une expérience extraordinaire, portée par des musiciens en « état de grâce » (Aubert 2001 : 81). Ce film est basé sur l'idée rampante que seuls les

Juifs et les Tsiganes seraient capables de faire de la vraie musique (classique ou autre), c'est-à-dire d'en ressentir et d'en communiquer le sens profond. En filigrane s'esquisse le vieux fantasme d'une musique pure et immédiate, fonctionnant comme un langage universel. C'est dans un contexte aussi lourdement chargé que sont apparus en Europe, depuis les années 1980, plusieurs festivals de culture juive (au programme desquels figure systématiquement des concerts de klezmer) et, depuis les années 1990, des festivals de musique « tsigane<sup>1</sup> ».

### L'économie du business musical

Depuis les années 1980, le flamenco et le klezmer ont surtout prospéré sous l'égide de la *world music*, un marché où les tendances fusionnistes se sont imposées face aux répertoires traditionnels. Dans le cas du klezmer – où se conjuguent les traits d'un revivalisme à l'américaine et les efforts d'une préservation à l'allemande (Eckstaedt 2003, Slobin 2000) – on peut même parler de véritable « klezmerisation » de la musique juive dans son ensemble. Des clichés et des effets de style ont été érigés en codes, puis leur familiarité s'est imposée au public. Quant à l'essor de la « musique tsigane », on peut y observer deux phases distinctes. Tout d'abord, en 1983, le réalisateur Carlos Saura filme une version de *Carmen* présentant l'œuvre de Georges Bizet comme un opéra flamenco. Le succès du long-métrage inaugure un véritable boom autour de cette musique et de sa chorégraphie. À tel point qu'aujourd'hui encore, pratiquement toutes les écoles européennes de danse en proposent l'apprentissage. Mais si les Gipsy Kings ont fait carrière en surfant sur cette vague, le flamenco classique est toujours perçu comme un phénomène avant tout espagnol dans l'imaginaire du grand public (Leblon 1990, Pizepan 2006). La seconde mode *Gypsy*, qui apparaît dans les années 1990, est plutôt liée aux Balkans (Silverman 2007, Helbig 2009). Il est d'ailleurs intéressant de noter que, au XIX<sup>e</sup> siècle, on considérait déjà les Balkans et l'Espagne comme l'Orient d'Europe (Colmeiro 2002, Silverman 2007 : 340). De nos jours encore, la région méditerranéenne est perçue comme une zone de transition, une frontière et une ressource symbolique où l'Occident rencontre son Autre oriental (Scott 2005 : 226).

1 L'auteur utilise la formule « Gypsy music » – soit littéralement « musique tsigane » – qui est en usage dans l'industrie culturelle, mais n'a pas de fondement ethnologique. Elle peut regrouper indistinctement tous les « gens du voyages » et leurs productions culturelles, de l'Inde au Nord de l'Europe (Tsigane, Gitans, Roms...). À l'usage courant, elle désigne néanmoins surtout les genres « turbo

folk » et « balkan beat » qui sont actuellement à la mode dans les pays occidentaux. Dans les pages à suivre, il faut donc prendre les adjectifs « gitans » et « gypsy » comme des synonymes, renvoyant à un fantasme occidental plutôt qu'à une population bien définie. L'auteur tient en outre à remercier les éditeurs ainsi que le traducteur pour leur soin et le partage de leur expertise

La scène du film *Train de vie* (Mihaileănu 1998) évoquée en introduction, atteste la confusion qui règne encore dans la culture populaire européenne au sujet des minorités, et plus particulièrement des musiques juives et tsiganes. La scène a malgré tout un fond de vérité historique : en Europe centrale, à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle, les frontières entre groupes klezmer intégrant des Tsiganes, ensembles mixtes et formations tsiganes sont mouvantes. Les *klezmorim* ont toujours été des passeurs (Ottens et Rubin 1999 : 126-136), leur musique combinant des influences turques, grecques, moldaves, roumaines, ukrainiennes et arméniennes. Vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, l'industrialisation, le chemin de fer et les migrations contribuent à diffuser ce genre hybride ainsi qu'à en poursuivre le développement (Slobin 2000 : 6 sq.). Le fait d'assumer leurs origines multiples est un trait commun aux musiques juives et tsiganes, lié à une histoire de migration, de diaspora et au statut connexe de marginal ou de passe-frontière. Sur un mode voisin, *klezmorim* et *flamencos* ont aussi gagné leur vie en jouant pour les « autochtones », notamment à l'occasion de mariages, de fêtes ou d'animations dans des lieux publics, ce qui impliquait de maîtriser et d'intégrer successivement tous les répertoires à la mode en Europe.

Ce caractère métis prédispose les deux styles aux usages de notre époque et à l'intérêt croissant qui s'y manifeste pour les fusions entre folklores et genres *pop*. Suite à leur redécouverte dans les années 1980, évoquée ci-dessus, tous deux sont intégrés dans le giron de la *world music* et adoptés par des musiciens *goy* ou *payos* tandis que leurs principales figures commencent à jouer sur les grandes scènes internationales. La mode *Gypsy* est typiquement devenue un business qui permet à des musiciens *gadje* comme DJ Shantel (*Bucovina Club*, 2003) ou Goran Bregović de gagner beaucoup d'argent. À cet égard, les films de Kusturica paraissent avoir joué un rôle déterminant (Hemetek 2006 : 46, Dobрева 2007, Silverman 2007 : 339, Szeman 2009 : 2 sq) et les discothèques invitant à se la jouer *Gypsy* drainent un public considérable (Stoffers 2011 : 226). Szeman souligne néanmoins que l'imitation et l'appropriation du « gitan » se résume à un fantasme de Balkans exotisés (Szeman 2009 : 100). Bref, qu'on parle de *Balkan Beats* ou de saillies klezmer utilisées sur un fond disco, il s'agit de tendances qui se sont depuis longtemps émancipées du *revival* nostalgique et du folklore politisé : ces musiques n'appartiennent plus à l'univers des sous-cultures et des diasporas, mais à celui des clubs et de la culture dominante.

### L'économie des clichés populaires

Le klezmer et la musique tsigane ont aussi intégré de nombreux clichés au fil du temps. Par exemple ceux de la vie juive dans les shtetls d'Europe centrale, qui ont été forgés par des pièces comme *The Fiddler on the Roof* (1964, version filmée

1971), dont le thème « *If I were a rich man* » est devenu à la fois un classique de la variété (Schlager) et un emblème de typicité musicale juive. Les films ont également joué un grand rôle dans la formation des représentations populaires concernant les « gens du voyage », une grande partie des sédentaires n'ayant ou ne cherchant pas d'autres sources d'information (Dobrevă 2007, Szeman 2009 : 103).

Depuis la shoah, les stéréotypes relatifs aux Juifs font l'objet d'un tabou et, en même temps, d'une vénération à travers une culture du souvenir largement partagée en Europe. Ceux touchant les Roms, Tsiganes et Gitans, sont plus ambigus. L'époque romantique en fait des parias résistant à toute discipline et à toute intégration dans la société majoritaire. Mais elle y voit aussi des personnages forts, tenants d'une tradition et d'une culture « authentiques ». Ils incarnent nos rêves et nos chimères. Leur talent musical fait partie des clichés que la littérature, le cinéma, le théâtre et les festivals ont véhiculé jusqu'à nos jours. Les Tsiganes seraient libres et indomptables, et leurs femmes posséderaient une beauté exotique. Mais toute médaille a son revers, en l'occurrence d'autres stéréotypes les présentant comme sales, dangereux, libidineux, voleurs d'enfants, prompts à jouer du couteau, menteurs, tricheurs, illettrés, pauvres parce que paresseux et voyageurs parce qu'apatrides.

Outre celles d'artisan, les activités de musicien et de montreur d'ours comptèrent longtemps parmi les principales sources de revenus des Roms/Tsiganes. À l'aube des temps modernes, ils se produisent à la cour des pachas perses et turcs. Aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, des ensembles tziganes jouent fréquemment lors de noces et de fêtes bourgeoises en Europe de l'Est. En Hongrie, les élites confient le soin des musiques traditionnelles aux Roms/Tsiganes. Cette collaboration finit d'ailleurs par intégrer la mythologie nationale où les airs patriotiques joués par les orchestres militaires tziganes pousseraient les hussards à accomplir de hauts faits. Grâce aux concerts lors d'expositions universelles, la musique tzigane hongroise se fait en outre largement connaître à travers l'Europe (Brown 1985 : 23).

### **Festivals et festivalisation**

Un peu comme s'il s'agissait d'une conséquence du film de Mihaileănu, Alan Bern fonde en 2006 *The Other Europeans – Lăutari & Klezmerim* (www.other-europeans 2008), grâce à des fonds de l'union européenne. Cet ensemble, qui se définit lui-même comme un « nouveau supergroupe interculturel », cherche à perpétuer la tradition d'une « histoire musicale commune » et à promouvoir une « nouvelle identité européenne partagée ». Ce fait traduit plus généralement une historicisation de la culture populaire. Tout comme les Européens se réapproprient leur passé sous forme de marchés médiévaux, de reconstitution de

batailles ou en tant que chasseurs-cueilleurs dans des émissions de télé-réalité, apparaissent des festivals consacrés à la musique juive ou tsigane<sup>2</sup> qui exploitent la même tension entre didactique et récréatif, sérieux et festif.

Les festivals de culture juive se développent en lien étroit avec le *revival* du klezmer et la redynamisation des anciens quartiers juifs dans les villes d'Europe de l'Est où, dans les années 1990, cafés, synagogues et musées sont créés ou restaurés : des projets à l'origine initiés par des non-Juifs. C'est autour de tels exemples que, au milieu des années 1990, Diana Pinto forge la notion de *Jewish space* (Pinto 1996), soit des lieux symboliquement juifs, mais vides d'occupants Juifs selon la définition retenue à l'époque. Ce thème a rapidement suscité une vaste littérature (Gruber 2002, 2003 ; Waligórska 2005, 2007, 2010 ; Šiaučiūnaitė-Vervickienė et Lempertienė 2007 ; Ernst et Lamprecht 2010 ; Murzyn-Kupisz et Purchla 2009) et une couverture médiatique souvent polémique (Weiss 2002, Broder 2006). Tout ceci a plus particulièrement concerné l'ancien quartier de Kazimierz, à Cracovie, et le festival de culture juive qui s'y tient annuellement<sup>3</sup>. Leurs détracteurs y voient du kitsch, du commerce ou de naïves promesses de réconciliation. Les *Jewish spaces* traduiraient une « douleur fantôme » typiquement européenne (Schümer 2004), qui se manifeste surtout là où il n'y a plus de Juifs.

Les années 1990 voient aussi l'apparition de festivals dédiés à la musique *Gypsy*<sup>4</sup> (Malvinni 2004 ; Hemetek 2006 ; Helbig 2007, 2009 ; Silverman 2007 ; Szeman 2009), qui se popularise conjointement aux films de Tony Gatlif, d'Emir Kusturica et de Radu Mihaileanu. À cet égard, le documentaire-fiction *Latcho Drom* (Gatlif 1993) a joué un rôle prépondérant, comme en témoigne par exemple la version théâtrale produite en 2007 au Barbican Festival de Londres (*The 1000 Year Journey: Gypsy Music from around the World* ; pour plus de détails voir Szeman 2009 : 105). Les images essentialistes véhiculées par *Latcho Drom* ont aussi influencé de nombreux festivals de *world music*, où les Roms sont dépeints comme étant tous naturellement musiciens et comme formant un groupe ethnique homogène dont les ancêtres sont arrivés en Europe au terme d'un mouvement migratoire linéaire initié en Inde (Silverman 2007 : 339). En résumé, bien que les Roms soient présents en Europe depuis le Moyen Âge, on ne cesse de souligner leur origine lointaine (Simhandl 2009 : 79) et de

2 Les termes de « musique juive » et « musique tsigane » sont pareillement controversés. Ils semblent décrire des phénomènes qui ne se laissent pas compresser en une seule expression, en raison de leur hétérogénéité (John/Zimmermann 2004 : 11-32, Hemetek 2006 : 50, Szeman 2009 : 112).

3 Entre mai 2000 et avril 2001, une étude européenne a dénombré vingt-huit manifestations de

culture juive dans quatre pays européens, à savoir la Pologne, la Belgique, la Suède et l'Italie. La musique joue un rôle important dans ce *Jewish revival* puisqu'elle constitue l'objet d'un quart de tous ces événements. D'après les auteurs, le Festival de culture juive de Cracovie doit être considéré comme le plus important du lot (Schischa & Berenstein 2002).

4 Voir note 2.

redouter leur venue (Simhandl 2009 et Pusca 2012 documentent bien la peur d'une « invasion rom » qui se généralise dans l'Union européenne après la chute du rideau de fer). Ils sont vénérés en tant qu'artistes et que fantasmes d'altérité, mais rejetés en tant que migrants et voisins (Silverman 2007 : 336). Si les festivals dédiés à la culture « gitane » paraissent abolir cette contradiction, ils le font de manière ponctuelle et circonstanciée. Tout comme les « jewish spaces », ces lieux de rencontre ont été conceptualisées par différents chercheurs en tant que « borderlands<sup>5</sup> » (Rosaldo 1989), « contact zones<sup>6</sup> » (Pratt 1991) ou comme « tourist borderzones<sup>7</sup> » (Bruner 2004).

Dans les pages qui suivent, je détaillerai le Festival de culture juive de Cracovie, le pèlerinage des Gitans aux Saintes-Maries-de-la-Mer et le *World Roma Festival Khamoro* de Prague. En guise de prélude, il est utile de signaler que je distingue deux types de festivals « gitans » : d'une part ceux basés sur la musique *Gypsy*, organisés par des *payos* depuis les années 1990 ; d'autre part la festivalisation de rencontres traditionnelles tsiganes. En étudiant les processus en cours et les enjeux mobilisés, j'en suis venue à partager la conclusion énoncée en d'autres circonstances par Timothy Dean Taylor (1997) et Laurent Aubert (2001), à savoir que les industries culturelles ne reflètent pas seulement les questions d'identité ou d'intégration, mais qu'elles les influencent tout autant. Comme chaque festival a sa propre manière de fonctionner, je tiens donc à situer mes trois exemples.

## Cracovie

En 1988, Janusz Makuch et Krzysztof Gierat organisent à Cracovie le premier Festival de culture juive, qui présente à l'origine surtout des films polonais de l'entre-deux-guerres en yiddish ainsi que des conférences. Les deux hommes ne sont pas juifs mais s'intéressent à la culture éponyme depuis le début des années 1980, cherchant à lutter contre sa disparition (Gruber 2003, Waligórska 2005, Jewishkrakow 2012). Assez vite, le regain du klezmer les amène à développer une affiche musicale, puis un projet de festival culturel au sens large. En 1993, Kazimierz sert en outre de décor au film *La liste de Schindler* de Steven Spielberg. L'ancien ghetto connaît alors un véritable boom marqué par l'apparition de cafés, de librairies, de centres de rencontre et de magasins de souvenirs estampillés « juifs ». Conjointement, le festival attire un nombre croissant de visiteurs et les groupes de klezmer se disputent la faveur d'y jouer, la « crème » internationale du milieu y prenant ses habitudes. En effet, suite à des critiques

---

<sup>5</sup> Zones-frontières.

<sup>6</sup> Zones de contact .

<sup>7</sup> Zones-frontières touristiques.

relatives au nombre de *klezmerim* allemands invités dans les premières éditions, les organisateurs s'efforcent d'inviter plus de musiciens juifs, dans un premier temps surtout des Etats-Unis.

Dès le milieu des années 1990, le programme s'étoffe d'ateliers musicaux, de cours de cuisine, de langue et de danse. Par ailleurs, des recherches universitaires sur les relations entre la Pologne et les Juifs y sont présentées et débattues (Waligórska 2010 : 145). Outre les musiques traditionnelles et religieuses, l'affiche intègre aussi les registres de la pop, de la fusion et de l'expérimentation. Le grand concert de clôture attire ainsi près de quinze mille spectateurs et il est retransmis en direct à la télévision polonaise. De manière plus générale, grâce au festival, à la publicité induite par le film de Spielberg et à la proximité d'Auschwitz, Kazimierz devient une destination incontournable dans le tourisme mémoriel juif. Tous ces éléments, objectifs ou non, concourent à se légitimer mutuellement et le festival gagne en « authenticité<sup>8</sup> » au festival. Les musiciens décrivent volontiers l'atmosphère du lieu et des bâtiments comme « magique » (Gruber 2003 : 361-363, Waligórska 2007 : 229).

Pour les détracteurs, il s'agit toutefois d'un *Jewish space* qui invente un monde parallèle, détaché du réel, notamment celui des membres âgés et souvent indigents de la communauté juive de Cracovie. Diana Pinto avait pourtant, dès l'origine, souligné le potentiel émancipatoire des *Jewish spaces*, et leur critique s'estompe au cours des années 1990, à mesure que le judaïsme européen se renouvelle, gagne en puissance et en confiance (Pinto 1996 et 1999). Un lieu « virtuellement » juif s'est donc mué en lieu juif tout court, ceci malgré le fait que la jeune communauté hébraïque de la ville soit encore peu nombreuse et que le quartier de Kazimierz fasse peu parler de lui en dehors du festival.

### Les Saintes-Maries-de-la-Mer

Chaque année à la fin mai, un climat inhabituel règne aux Saintes-Maries-de-la-Mer, quand a lieu le pèlerinage des gens du voyage. Dans la petite ville se retrouvent alors des Gitans locaux et des Gitans venus de loin – très différents en ce qui concerne leur tenue et leur apparence – ainsi que de nombreux touristes et des Camarguais. À cela s'ajoutent d'innombrables caravanes garées en formation sur les parkings alentour et le Marché des Gitans près de l'Hôtel de Ville. Le programme religieux comprend des messes, une descente des châsses et des veillées nocturnes dans la crypte de l'église médiévale. Le point culminant est la procession en l'honneur de Kâli-Sara – Sara la Noire – dans l'après-midi

---

<sup>8</sup> Il existe une littérature importante sur le concept d'« authenticité », y compris dans la recherche sur le tourisme (voir par exemple Trilling 1972, MacCannell 1976, Appadurai 1986, Handler 1988, Taylor 1997).



du 24 mai. À la tête du cortège, un groupe de Gitans porte l'effigie de la sainte en chantant. Ils sont suivis par un prêtre qui récite des prières au mégaphone. Suivent d'autres Gitans entourés de *gardians* montés sur leurs « crin-blancs » (chevaux) et d'Arlésiennes en costume traditionnel. De nombreux spectateurs se rassemblent dans les rues et sur la plage. Les cavaliers ouvrent le chemin à la procession qui se dirige vers la mer. Là, les porteurs avancent dans l'eau, mouillent les pieds de la Sainte, puis la ramènent à la crypte.

En raison du déséquilibre numérique entre participants et spectateurs, la procession s'apparente à un spectacle folklorique plutôt qu'à une manifestation religieuse. Elle n'a d'ailleurs pris sa forme actuelle qu'en 1935, même si elle est basée sur une tradition catholique datant de la christianisation de la Provence (Bordigoni 2002) et que la participation des Gitans est attestée depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle (McOwan 1991). Le nouveau rite doit beaucoup au Marquis Folco de Baroncelli-Javon (1869-1943), Avignonnais qui s'établit en Camargue pour élever des taureaux, mais qui se piqua également d'histoire locale et de reconstitutions théâtralisées (Zaretsky 2008). En 1909, il fonde le groupe revivaliste des *Nacioun Gardiano*<sup>9</sup> dont les efforts rejoignent ceux des élus qui cherchent à développer le tourisme aux Saintes-Maries (Bordigoni 2002 : 5). En effet, dans le premier quart du XX<sup>e</sup> siècle, le pèlerinage, ses Gitans et ses prolongements festifs commencent à attirer un public d'artistes et d'écrivains ; mais il lui manque toujours un événement fédérateur. En 1935, Baroncelli propose à l'archevêque de monter une procession en l'honneur de Sara, qui n'est pourtant pas officiellement canonisée. Jouant habilement sur les registres folkloriste et orientaliste, le Marquis y impose ses *gardians* en même temps qu'il officialise le rôle des Gitans. Jusqu'à ce jour, la dramaturgie n'a plus changé et la manifestation est toujours supervisée par l'Office du tourisme et l'Église.

Après la Guerre, l'Occupation et la persécution des « nomades » jusqu'en zone libre (un camp de concentration est même installé en Camargue, à Saliers, de 1942 à 1944 ; voir Filhol et Hubert 2009), le pèlerinage reprend son cours en 1947. Dans les années 1950, s'y joignent des photographes et des écrivains. Dans les années 1960 s'ajoutent des hippies et autres marginaux. Puis, dans les années 1970, le tourisme de masse conduit une foule de plus en plus vaste aux Saintes-Maries. Cette afflux de visiteurs change bien entendu le sens de la rencontre. De manière générale, sur fond de Mai 1968, de crise pétrolière et de guerre au Vietnam, les fêtes traditionnelles sont relues comme l'expression de valeurs communautaires (Boissevain 1992). Les éléments performatifs gagnent en importance alors que, parallèlement, ceux de divertissement basculent vers des cercles plus fermés. En l'occurrence, les Camarguais et les Gitans cherchent à se démarquer de leurs hôtes envahissants. Les seconds réorganisent même

---

<sup>9</sup> Son but officiel est de « maintenir et de glorifier le costume, les us et les traditions du pays d'Arles, de la Camargue et des pays taurins »



Fig. 1. La procession arrive dans la mer, toujours escortée par les gardians.  
Photo Giorgio Alban, Les Saintes-Maries-de-la-Mer, 25 mai 2009.

leurs campements afin de se protéger, eux et leurs fêtes familiales, des regards externes (Colinon 1975 : 34).

Depuis les années 1980, Les Saintes-Maries connaissent un processus de festivalisation accéléré, marqué par divers éléments : l'augmentation des mesures de sécurité, la gentrification du lieu, le *branding* de la Camargue en tant que pays « gitan » alors même que les gens du voyage sont de plus en plus surveillés. Dans les années 1980, le marché « gitan » est ainsi déplacé vers la Mairie. Les autorités aménagent de vastes parkings à la lisière de la ville et y imposent le stationnement aux nomades qui, jusque-là, avaient plutôt l'habitude de s'installer dans les ruelles. S'opère de fait une coupure entre ville et camp, la première devenant surtout un lieu de représentation. Un autre aspect notable est le rôle pris par les VIP : Manitas de Plata et les Gipsy Kings, qui ont respectivement connu un succès international dans les années 1960 et 1990, se rendent chaque année au pèlerinage ; pendant des décennies, Pépé Lafleur a conduit la procession. Ces musiciens et acteurs ont été d'importants modèles pour les jeunes Gitans, mais également des figures de proue du pèlerinage, et ils n'ont pas encore trouvé de successeurs<sup>10</sup>.

Les Camarguais distinguent clairement entre « leurs » Gitans, établis dans la région, et ceux qui viennent de l'extérieur. Depuis les années 1970, ils affirment en outre que les nomades ont changé (Colinon 1975 : 34). Dans un registre bien documenté, il apparaît que, à partir des années 2000, en raison des coûts

<sup>10</sup> Depuis les années 1990, nombre de Roms/Tsiganes sont attirés par l'évangélisme, ce qui contribue à diminuer l'intérêt pour le pèlerinage catholique des Saintes-Maries.

de voyage inflationnistes, ce sont plutôt des Gitans fortunés qui se rendent aux Saintes-Maries. La criminalité y aurait symptomatiquement diminué. Parallèlement à cette virtualisation des Gitans, leur image est exploitée bien au-delà du pèlerinage, lors de soirées à thème dans les restaurants (bien que les musiciens y soient rarement gitans), via le parc d'attractions *El Patio de Camargue* près d'Arles, exploité par les Gipsy Kings, ou encore par le biais de nuitées en roulotte « tsiganes » (une offre basée sur l'utilisation de roulottes en tant que chambres d'hôtes). À l'instar des *Jewish spaces*, l'effacement du groupe mis en scène obéit à une logique de commodification et de sécurité : les touristes sont attirés par des festivals où se produisent de « vrais Tsiganes » ; mais jamais ils ne se rendraient dans les quartiers gitans de Perpignan, de Montpellier ou de Barcelone.

Le pèlerinage reste malgré tout une occasion pour les Gitans de présenter leur culture dans un espace ouvert et fréquenté par tous. La cérémonie et ses prolongements festifs changent la ville en un lieu de représentation où les intéressés tiennent à la fois les rôles de pèlerins, de musiciens et de « Gypsies ». La procession, quant à elle, réunit astucieusement des composantes religieuses, théâtrales, folkloriques (Arlésiennes, *gardians*) et exotiques (Gitans, ferveur exaltée). Cette juxtaposition façonne l'image d'une culture gitano-camarguaise qui peut ensuite être valorisée sur le plan économique. Bien que produite et marchandisée, celle-ci peut également être intégrée par les membres de la communauté (Heilmann et Rambalski 1979 : 104). En 1979, l'ethnologue Marlis Sors observait ainsi déjà :

Des femmes vêtues de l'*uniforme tsigane* – jupe longue, blouse colorée, cheveux noirs, boucles d'oreille dorées et fichu de tête – vendaient, disaient la bonne aventure, faisaient la manche. Des hommes chantaient et dansaient avec leur guitare dans des restaurants et dans la rue. Des jeunes au teint basané et aux cheveux foncés brandissaient leurs couteaux. Bref, des Tsiganes en tout point conformes aux illustrations des cartes postales et des tableaux ainsi qu'au look de circonstance adopté par les touristes. Les Tsiganes se comportaient, se présentaient et se vendaient en fonction des clichés en vigueur, exactement comme nous ne souhaitions pas les voir ! (Sors 1979 : 270).

Face au public et au photographe, le Tsigane adopte consciemment un rôle et y gagne un écran protecteur, une espèce de masque. Celui qui pose n'est pas lui-même : il incarne une représentation. Ce ressort de mise à distance fait partie de la culture telle qu'elle est vécue au quotidien. Inversement, depuis les années 1920, les touristes qui se rendent aux Saintes-Maries se déguisent volontiers en Camarguais ou en Tsiganes.

## Khamoro

Les festivals de musique *Gypsy* sont plus récents. Ils résultent d'un engouement nouveau pour les cultures des minorités d'Europe de l'est et pour leurs transpositions sous la bannière du genre «turbo-folk». En effet, la chute du Mur a permis de découvrir et de commercialiser de nombreux artistes jusque là inconnus à l'Ouest (Silverman 2007 : 339). Outre un intérêt pour la musique, ce courant mobilise aussi volontiers un discours sur la tolérance et la lutte contre la xénophobie. C'est notamment le cas des organisateurs de festivals, qui rejoignent ainsi le positionnement observé dans le secteur des musiques du monde au sens large (Thedens 2001).

Depuis 1999, se tient annuellement à Prague le *World Roma Festival Khamoro*. Le lieu a quelque chose de symbolique. En effet, la ville est devenue une destination touristique prisée, exploitant à fond l'image d'une Europe centrale multiculturelle et volontiers connotée de judéité (Le Rider 2008). Les Roms en sont pourtant exclus, comme en témoigne le refus de leur accorder la citoyenneté manifesté par l'État tchèque en 1993, sous prétexte qu'ils seraient en fait des ressortissants slovaques (Tcherenkov et Laederich, 2004 : 195–201). Un statut de minorité leur sera tout de même attribué par la suite, avec réticence ; mais dans la vie quotidienne, les Roms sont toujours discriminés. En réaction, les buts du *Khamoro* peuvent se résumer aux adjectifs «didactique» et «intégrateur». Dès sa deuxième édition, en 2000, le festival se déroule sous le patronage du président Vaclav Havel et reçoit un financement de l'UE. L'Open Society Foundation est aussi mentionnée comme sponsor. Dès 2003, le principe s'internationalise avec le parrainage de Ramiro Cibrian (Ambassadeur et responsable de la Délégation de la Commission européenne) et Emil Ščuka (président de la *International Romani Union*). Depuis, le festival a trouvé de nombreux soutiens provenant des milieux culturels ou de ceux qui œuvrent pour l'égalité dans les pays occidentaux, d'organisations internationales comme l'UNICEF, ainsi que des médias au sens large. Ce point commun avec le Festival de culture juive de Cracovie laisse entendre que de telles manifestations peuvent favoriser l'intégration. En l'occurrence, des non-Tsiganes créent sciemment des espaces dédiés à mettre en scène la «culture tzigane». Ces manifestations peuvent également être perçues comme des signaux politiques adressés à l'Union européenne.

L'offre musicale et para-musicale se développe très vite. Depuis 2001, un cortège d'artistes sillonne la vieille ville en musique et en costumes bariolés. Outre un aperçu des répertoires tziganes «traditionnels» et «modernes», avec leurs diverses particularités régionales, l'affiche 2008 propose également du funk, de la musique latino, des ateliers de flamenco et des conférences d'ethnomusicologues sur le thème «Musique et minorités» (tenues à l'université Karlova). La mise en scène d'un «mariage tzigane traditionnel» constitue un point fort de l'édition 2011. L'année suivante, des musiciens tchèques, belges, français et espagnol sont invités à jouer de la «musique rom contemporaine et traditionnelle ainsi



Fig. 2. Soirée dansante au festival Khamoro 2011. Photo Khamoro, publiée pour annoncer la 14<sup>e</sup> édition du festival dans le journal Métropol, le 24 mai 2012.

que du *Gypsy Jazz*» (programme Khamoro 2012). On peut en outre y assister à un défilé de mode, à des expositions d'artisanat et d'art contemporain, à des projections de films, à un colloque de deux jours sur l'anti-tsiganisme (organisé à l'American Center).

Comme c'est devenu la norme dans la *Gypsy music* des années 1990 et 2000, le festival Khamoro couvre à peu près tout ce qui relève du nomadisme, de l'Inde à l'Andalousie, en passant par la Roumanie, la Hongrie et l'ex-Yougoslavie, ce à quoi vient encore s'ajouter la danse du ventre. Une autre illustration en est le festival itinérant *Oriental & Flamenco Gypsy Festival*, organisé sous le patronage de l'association WOW (Weltmusik aus Ost und West) et dont la cinquième tournée a eu lieu en Suisse en novembre 2009. Le prospectus annonce fièrement la venue de trente musiciens et danseuses, avec notamment le groupe *Dhoad*, les *Gitans du Rajasthan* comme représentant du « lieu d'origine des premiers Roms »; la *Compañía Leonor Mora* qui « célèbre le tempérament andalou » à travers le flamenco; le « quintet helvético-macédonien *Ssassa* »; « le légendaire groupe gypsy hongrois *Romano Drom* » ainsi que le « *Aliev Bleh Orkestar* [qui] joue du Balkan-Beat » (programme Gypsy festival 2013).

Il y a donc ici un effet de regroupement très large, décidé par des non-Roms à l'intention d'un public non-rom. L'accent est mis sur l'exotique et la diversité des musiciens, tout en revendiquant une forme de cohésion et d'égalité. Il s'agit là d'un paradoxe inhérent à tous les festivals *Gypsy*: ils produisent de la distance en même temps qu'ils cherchent à établir de la proximité.

## Comparaison des festivals

Les festivals sont des « espaces touristiques » et, à ce titre, la mise en récit y joue un rôle capital (Bruner 2004 : 22). À Cracovie, les éléments retenus touchent au mythe de l'Europe centrale, à ses quartiers historiques, ses shtetl avec leurs synagogues – une image déjà exploitée dans le film *La liste de Schindler* et qui devient à son tour une référence, un attrait, tout comme la polémique autour des nouveaux cafés juifs ou la proximité d'Auschwitz (Rüthers 2012 : 73). Aux Saintes-Maires, les héritiers de Baroncelli entretiennent une vision primitiviste de la Camarague, qui mobilise les Gitans en guise de « nobles sauvages ». Outre les poncifs rebattus par les dépliants touristiques, il existe également un répertoire d'anecdotes répétées d'année en année au sujet du pèlerinage, de ses hôtes célèbres et de faits divers plus ou moins violents qui se dérouleraient en périphéries (bagarres au couteau, etc.). Quant aux manifestations les plus récentes, du type *Khamoro*, elles en sont encore à échafauder leur « storytelling ». Si la dimension construite et prospective des identités y paraît mieux assumée, elle est toutefois beaucoup légitimée à travers des arguments qui se veulent historiques. Par exemple une « tradition » d'ouverture et d'échange qui serait propre à l'Europe centrale et/ou aux Roms. Le conflit sur l'accès à la citoyenneté pour les « gens du voyage » en Tchéquie montre que cela n'a pourtant rien d'une évidence. L'essor de *Khamoro* et de ses activités témoigne en outre d'une tendance à suivre la piste de l'« authenticité », par exemple à travers la mise en scène d'un « mariage tsigane traditionnel » en 2011 ou le développement d'animations « sérieuses » (cours, ateliers, conférences). Enfin il est bon de rappeler que la dimension cyclique des événements est en soi perçue par le public comme un élément de « traditionnalité » (Aubert 2001 : 54).

## L'hyper-liminalité

Le propre des rituels mais aussi des fêtes et des voyages est d'abolir ponctuellement les frontières sociales et culturelles, permettant ainsi de vivre la communauté sous un angle idéal (Turner 1967, 1969). Cette expérience fait partie intégrante du marketing entourant les festivals étudiés : il exacerbe la promesse d'une expérience communautaire et transformatrice. Les lieux sont ainsi volontiers présentés comme « magiques », chargés d'histoire et situés dans des zones frontalières. Les référents (Juifs et Tsiganes) sont exotisés comme des figures immémoriales, à la fois partout et nulle part chez elles. L'ambiance est vantée comme particulière, hors du quotidien, propice à la découverte, à la rencontre et au changement. Tout cela concourt à forger pour les touristes un sentiment d'« hyper-liminalité », comme le laisse entendre cette description liée au pèlerinage des Saintes-Maries dans une édition illustrée sur la Camargue :

Au clair de lune, guitares et violons s'accordent. Des rythmes insolites fusent de partout. Les paumes et les talons claquent. Les danseurs esquissent des mouvements presque statiques de la hanche, des mains, du pied. Les bras ondulent à la lueur des brasiers comme des couleuvres dorées. La musique se fait plus barbare. Les yeux brillent dans l'ombre. La fièvre monte. À l'aube, la danse s'achèvera en apothéose frénétique (Delorme 1965 : 166).

La focalisation sur l'authenticité et la liminarité – très commune dans le champ de la *world music* – est en soi révélatrice des attentes du public. Sinon, les promoteurs joueraient sur d'autres arguments. Il se trouve néanmoins que les promesses ne sont pas toujours à la hauteur des expériences vécues, comme en témoignent par exemple les discours sur la perte d'authenticité du pèlerinage des Saintes-Maries et l'invasion de touristes ignorants. Ce genre de déception est aussi vieux que le pèlerinage lui-même (Vaudoyer 1927). Mais il y a aussi les habitués qui reviennent chaque année. Pour eux, il semble que la promesse du festival soit réinterprétée de manière individuelle. Ils font de la « *Gypsiness* » un outil de connaissance d'eux-mêmes, un objet de *Wellness*.

À Cracovie et aux Saintes-Maries, il y a malgré tout quelques signes laissant apparaître un glissement des frontières tangible. Dans le premier cas, le klezmer réimporté des États-Unis a dynamisé les pratiques européennes et leur ancienne propension au métissage. Les ateliers musicaux et leurs *jams* rapprochent les participants. La frontière entre musiciens et public tout comme entre Juifs et non-Juifs y devient poreuse. Dans le cas du pèlerinage, au contraire, les Gitans défendent jalousement leurs prérogatives quant à la musique et à la procession. Pour eux, il ne s'agit pas simplement d'art, de mise en scène ou de rentrées financières, mais d'un important moyen de sociabilité. L'accroissement du nombre de spectateurs et la délimitation des sphères par les autorités communales renforcent cet aspect depuis les années 1970.

## L'inversion

Les fêtes carnavalesques et participatives recèlent souvent des éléments d'inversion symbolique (Aubert 2001 : 54). Cela s'applique également aux festivals étudiés ici. À celui de Cracovie, nombre de jeunes Juifs polonais viennent justement parce que le rapport majorité-minorité y est chamboulé, appréciant de pouvoir porter fièrement leur kippa, ce qui reste compliqué dans leur vie quotidienne. Aux Saintes-Maries également, l'inversion de statut est manifeste :

Dans un cas comme dans l'autre, à l'église comme au coin des rues, le Gitan-roi, enfin justifié, succède au Gitan-paria. Pour une heure, pour un soir, pour deux

journées de trêve et d'amitié retrouvée, la complainte des mal-aimés rencontre des oreilles fraternelles. Une fois encore, sous un ciel constellé d'étoiles, s'accomplit le miracle annuel des Saintes-Maries-de-la-Mer (Colinon 1975 : 35).

Au Pèlerinage des Gitans et au *Khamoro* de Prague, on peut également observer qu'une partie des touristes cherchent à se « romifier », notamment par le biais de vêtements qui, outre leur dimension souvent caricaturale, traduisent un élan d'empathie sincère. Si, à différents niveaux, les festivals semblent donc offrir des espaces de « compensation », il importe malgré tout de d'être prudent au sujet de leur effets : les ethnologues ont de longue date montré que, en règle générale, l'inversion aboutit à renouveler l'ordre régnant en temps normal, hors du cadre très circonscrit de la fête.

### **Juifs et Roms/Tsiganes dans la topographie culturelle de l'Europe**

En étudiant la place des Juifs et des Tsiganes dans le paysage mémoriel européen, on relève d'importantes asymétries. Après 1989, les Juifs ont été assignés en tant que membres historiques de la culture intellectuelle et urbaine d'Europe centrale (Le Rider 2008). Ce phénomène, couplé au traumatisme de la Guerre et de la shoah comme principaux enjeux de mémoire dans le processus d'intégration européenne, en ont fait des Européens par essence. Inversement, les Roms/Tsiganes se voient affubler de caractéristiques « non européennes » telles que la pauvreté, l'analphabétisme et le nomadisme (Bogdal 2011). Aux Saintes-Maries, les Gitans ne sont vraiment tolérés que durant le pèlerinage et les festivités annexes. Au *Khamoro* de Prague et dans la plupart des festivals *Gypsy*, malgré un discours égalitaire, ils sont renvoyés à leurs origines lointaines, notamment indiennes. S'ils y sont également investis de qualités nouvelles – mobiles, transnationaux et cosmopolites – cela n'efface pas obligatoirement leur catégorisation plus ancienne en tant que prémodernes et qu'étrangers.

Après 1989, les Roms ont ainsi dû faire des pieds et des mains pour obtenir la citoyenneté dans les pays d'Europe de l'Est. En même temps, à l'Ouest, l'abandon des étiquettes « Gitan » ou « Tsigane » au profit de « Rom » a eu pour effet de masquer l'ancrage historique de ces populations en terre occidentale et de les associer à l'espace imaginaire d'Europe centrale (Simhandl 2009), un espace dont la communauté politique et civilisationnelle fait débat. Outre la peur du fameux « plombier polonais » celle du nomade se réveille partout en Europe dans les discours sur l'immigration.

Enfin, alors que le discours sur l'identité juive s'est en partie culturalisé et laïcisé, devenant ainsi parfaitement soluble dans l'Europe moderne, celui





Fig. 3. Flyer d'une compagnie de voyage israélienne, basé sur une formule de GREER FAY CASHMAN parue dans le Jérusalem Post (dans le cadre d'un article intitulé «A Polish-Jewish renaissance» où il traite justement le festival et son contenu de «Semi-kosher Woodstock»).

concernant les Roms demeure empreint d'un certain essentialisme. Leur assimilation ne pourrait se faire qu'au prix d'une sédentarisation, celle-ci entraînant de fait une perte d'identité culturelle. Ne leur reste ainsi guère que l'option de carrières artistiques pour satisfaire à des injonctions aussi paradoxales. Rétrospectivement et jusqu'à nos jours, les Tsiganes demeurent stigmatisés comme des populations non désirables (Simhandl 2009).

### Le regard postcolonial

Quand elles sont mises en scène dans un cadre festivalier, les cultures peuvent facilement être réduites à des clichés ou à des marchandises, deux registres qui sont notamment déclinés autour de la nourriture, de la boisson, de l'artisanat et de la musique (Thoroski et Greenhill 200 : 189). De cette perspective, le *Khamoro* peut aussi être envisagé comme un «microcosme du colonialisme», c'est-à-dire une manifestation où les interprètes basanés sont choisis, amenés, mis en scène puis renvoyés dans leurs bidonvilles par des promoteurs blancs. Le public, de son côté, vient y satisfaire un goût condescendant pour l'authenticité perdue (Silverman 2007 : 342).

Aux Saintes-Maries, des éléments « coloniaux » transparaissent dans le fait que la procession de Sara a été créée par des non-Gitans, comme une attraction touristique et qu'elle est toujours organisée sur ce modèle (la paroisse et l'office du tourisme en assurent la direction). Qui plus est, le nombre croissant de spectateurs transforme l'événement religieux en un spectacle folklorique, impression que renforce le développement d'animations festivières telles que marché ou fête de rue, ainsi que l'augmentation des mesures de sécurité. En résulte une virtualisation des Gitans dans le cadre d'une mise en scène qui leur est pourtant dédiée.

Ceci dit, le pèlerinage peut également être vu comme affirmation des Gitans au sein d'une manifestation catholique et qui leur permet d'occuper la ville pendant toute une semaine. Il compte parmi les rares occasions, avec les festivals, de présenter la communauté rom sous un angle avantageux. Comme l'observe Carol Silverman, l'auto-exotisation et l'auto-stéréotypisation font partie intégrante de la culture du spectacle (Silverman 2007 : 351). Parce qu'ils sont les meilleurs impresarios d'eux-mêmes, les « Gypsies » s'adaptent aux attentes de leurs publics, que ce soit sur le plan de leurs habits ou de leur performances.

### **Conclusion : le potentiel des festivals**

Les mises en scène de l'être-Juif comme de l'être-Tsigane participent des tâtonnements qui accompagnent la recherche d'une nouvelle identité européenne. L'Union, forgée sur la défense d'intérêts politico-économiques rationnels mais aussi largement désincarnés, semble aujourd'hui avoir besoin de l'« Autre » pour se définir au point de vue culturel. Les trois festivals étudiés ici en témoignent, chacun à sa façon. Les manifestations de Cracovie situent l'être-Juif dans une Europe centrale retrouvée, mais aussi historicisée : les cafés juifs célèbrent le style 1900 ; le festival commémore les Juifs du shtetl. Les « Tsiganes », eux, sont confinés à l'Est, aux Balkans et à l'Inde en tant qu'Autre manifeste.

À la différence des films traitant des mêmes sujets, les festivals offrent la possibilité d'une interaction entre le public et les interprètes. Ils créent des espaces où l'inversion et la rencontre deviennent possibles. Leur promesse d'« hyper-liminalité » souligne d'ailleurs une curiosité et une envie d'expérimentation largement répandues chez les visiteurs. Mais pour qu'un réel changement d'attitude s'opère, il faut que les festivaliers soient en mesure de transposer leur expérience au quotidien et d'envisager les Roms comme des voisins à part entière. Ceci n'est possible qu'à une échelle locale et sur le long terme. Il existe dans ce genre quelques *Festival Gypsy* en Autriche, qui sont organisés avec les Roms du cru, s'adressent en priorité aux résidents « de souche » et visent à faire évoluer les relations entre eux. Certains obtiennent des résultats encourageants (Hemetek 2006 : 44), mais ils sont hélas peu nombreux. De manière générale, les festivaliers souhaitent

d'abord s'amuser et n'aiment pas recevoir de leçon (Hemetek 2006 : 44, Silverman 2007 : 350). L'Autre qu'ils viennent découvrir et consommer doit, tout comme l'expérience festivalière, échapper à la banalité du quotidien.

Le principe de la transposition s'applique également au Festival de culture juive de Cracovie : il ne représentera davantage qu'un *Jewish Space* que si les Juifs se sentent acceptés dans la vie de tous les jours et libres d'y arborer leur kippa. À ce jour, les festivals apparaissent comme des espaces de négociation, à la fois produits et révélateurs de phénomènes sociaux en cours ; mais ils ne sont certainement pas à l'avant-garde du changement social.

### Références

- APPADURAI Arjun, dir.  
1986 *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge, UK : Cambridge University Press.
- AUBERT Laurent  
2001 *La musique de l'autre. Les nouveaux défis de l'ethnomusicologie*. Genève : Georg éditeur.
- BOGDAL Klaus-Michael  
2011 *Europa erfindet die Zigeuner. Eine Geschichte von Faszination und Verachtung*. Berlin : Suhrkamp.
- BOISSEVAIN Jeremy  
1992 «Introduction. Revitalizing European Rituals», in Jeremy Boissevain, dir. : *Revitalizing European Ritual*. London/New York : Routledge : 1-19.
- BORDIGONI Marc  
2002 «Le 'pèlerinage des Gitans' entre foi, tradition et tourisme», *Ethnologie française* 32/3 : 489-501.
- BRODER Henryk M.  
2006 «Reise nach Zydoland». *Spiegel-online.de* (05.04.2006), <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,409793,00.html> (02.02.2010).
- BROWN Marilyn R.  
1985 *Gypsies and other Bohemians. The Myth of the Artist in Nineteenth-Century France*. Ann Arbor : UMI Research Press.
- BRUNER Edward M.  
2004 *Culture on Tour. Ethnographies or Travel*. Chicago/London : The University of Chicago Press.
- BURTON Benedict  
1994 «Rituals of Representation : Ethnic Stereotypes and Colonized Peoples at World's Fairs», in Rydell, Robert W. et Gwinn, Nancy, dir. : *Fair Representations. World's Fairs and the Modern World*. Amsterdam : VU University Press : 28-61.
- COLINON Maurice  
1975 *Les Saintes Maries de la Mer ou les pèlerins du clair de lune*. Paris : S.O.S.
- COLMEIRO José F.  
2002 «Exorcising Exoticism : "Carmen" and the Construction of Oriental Spain», in *Comparative Literature* 54/2 : 127-144.
- DELORME Marie Raymonde  
1965 *La Camargue. Mariage de la mer, de la terre et du ciel*. Verviers : Gérard.

DOBREVA Nikolina

- 2007 «Constructing the 'Celluloid Gypsy': Tony Gatlif and Emir Kusturica's 'Gypsy Films' in the Context of New Europe», *Romani Studies* 5/17-2: 141-154.

ECKSTAEDT Aaron

- 2003 «Klaus mit der Fiedel, Heike mit dem Bass...», *Jiddische Musik in Deutschland*. Berlin: Philo.

ERNST Petra et Gerold LAMPRECHT, dir.

- 2010 *Jewish Spaces. Die Kategorie Raum im Kontext kultureller Identitäten*. Innsbruck: Studien Verl.

FILHOL Emmanuel et Marie-Christine HUBERT

- 2009 *Les Tsiganes en France: un sort à part (1939-1946)*. Paris: Perrin.

GRUBER Ruth Ellen

- 2002 *Virtually Jewish. Reinventing Jewish Culture in Europe*. Berkeley: Univ. of California Press.

- 2003 «The Kraków Jewish Culture Festival», in: *Polin. Studies in Polish Jewry* 16: 357-367.

HANDLER Richard et William SAXTON, dir.

- 1988 «Dyssimulation: Reflexivity, Narrative, and the Quest for Authenticity in 'Living'», *Cultural Anthropology* 3/3: 242-260.

HEILMANN Monika et Birgit RAMBALSKI

- 1979 «Die Folkloreschau ist Kultur! Beobachtungen bei Touristen und Zigeunern», in: Greverus, Ina-Maria et Schilling, Heinz, dir.: *Zigeuner und Wir* (Notizen. Institut für Kulturanthropologie und Europäische Ethnologie. Bd. 9). Frankfurt a. M.: Inst. für Kulturanthropologie und Europ. Ethnologie der Johann Wolfgang Goethe-Univ.: 101-111.

HELBIG Adriana

- 2007 «Ethnomusicology and Advocacy Research: Theory in Action among Romani NGOs in Ukraine», *Anthropology of East Europe Review*, Special Issue on Roma and Gadje 25/2: 78-83.

- 2009 «'All Connected Through the Gypsy Part of Town': The Gypsification of East European Immigrant Identity in U.S. Gypsy Punk Music», *Romano Dzaniben*: 85-101.

HEMETEK Ursula

- 2006 «Applied Ethnomusicology in the process of the Political Recognition of a Minority: A Case Study of the Austrian Roma», *Yearbook for Traditional Music* 38: 35-57.

HOLZER Anton

- 2008 «Faszination und Abscheu. Die fotografische Erfindung der 'Zigeuner'», *Fotogeschichte* 110: 45-56.

ECKHARD John et Heidy ZIMMERMANN

- 2004 «Was heisst 'jüdische Musik'?», in John, Eckhard et Zimmermann, Heidy, dir.: *Jüdische Musik? Fremdbilder – Eigenbilder*. Köln, etc.: Boehlau.

LEBLON Bertrand

- 1990 *Musiques tsiganes et flamenco*. Paris: L'Harmattan/Études Tsiganes.

LE RIDER Jacques

- 2008 «Mitteleuropa as a lieu de mémoire», in Erll, Astrid et Nünning, Ansgar dir.: *Media and cultural Memory/Medien und kulturelle Erinnerung*, Berlin/New York: Walter de Gruyter: 37-46.

LORENZ Theresa

- 2008 «Musikkulturen der Zigeuner. Regionale Vielfalt im transnationalen Diskurs», in: Jacobs, Fabian et Ries, Johannes, dir.: *Roma-/Zigeunerulturen in neuen Perspektiven. Romani/Gypsy Cultures in New Perspectives*. Leipzig: Leipziger Universitäts-Verlag: 97-118.

- MACCANNELL Dean  
1976 *The Tourist. A New Theory of the Leisure Class*. New York: Schocken.
- MALVINNI David  
2004 *The Gypsy Caravan From real Roma to imaginary Gypsies in western music and film*. London, New York: Routledge.
- McOWAN Janne-Elisabeth  
1991 «Ritual Purity. An aspect of the Gypsy Pilgrimage to Stes-Maries-de-la-Mer», *Journal of the Gypsy Lore Society* 4/2: 95–109.
- MURZYN-KUPISZ Monika et Jacek PURCHLA, dir.  
2009 *Reclaiming memory. Urban regeneration in the historic Jewish quarters of Central European Cities*. Krakow: International Cultural Centre.
- OTTENS Rita et Joel RUBIN  
1999 *Klezmer-Musik*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- PINTO Diana  
1996 «A New Jewish Identity for post-1989 Europe», *JPR policy paper* 1 : 1-15.  
1999 «The Third Pillar. Toward a European Jewish Identity. Jewish Studies at the Central European University, Hungary», *Public Lectures 1998-1999*. <[http://web.ceu.hu/jewishstudies/pdf/01\\_pinto.pdf](http://web.ceu.hu/jewishstudies/pdf/01_pinto.pdf)> (27.03.2011).
- PIZEPAN Cédric  
2006 Les étapes du développement du flamenco en France. In: *Flamenco et identité* (mémoire de master 1 d'anthropologie), <[http://euromed.blogs.com/anthropo\\_flamenco.pdf](http://euromed.blogs.com/anthropo_flamenco.pdf)>
- PRATT Marie Louise  
1991 «Arts of the Contact Zone», *Profession* 91 : 33-40.
- PUSCA Anca  
2012 «The 'Roma Problem' in the EU. Nomadism, (in)visible architectures and violence», in *Borderlands* 9/2 <[http://www.borderlands.net.au/vol9no2\\_2010/pusca\\_roma.pdf](http://www.borderlands.net.au/vol9no2_2010/pusca_roma.pdf)> (03.03.2013).
- RONSTRÖM Owe  
2001 «Concerts and Festivals: Public Performances of Folk Music in Sweden», *The World of Music* 43, 2-3: 49-65.
- ROSALDO Renato  
1989 *Culture and Truth. The Remaking of Social Analysis*. Boston: Beacon 1989.
- RÜTHERS Monica  
2012 *Juden und Zigeuner im europäischen Geschichtstheater. «Jewish Spaces»/«Gypsy Spaces» – Kazimierz und Saintes-Maries-de-la-Mer in der neuen Folklore Europas*. Bielefeld: Transcript.
- SCHISCHA Rebecca et Dina BERENSTEIN  
2002 «Mapping Jewish Culture in Europe Today: A Pilot Project», *JPR Report* 3, <[http://www.jpr.org.uk/Reports/JC\\_Reports/no\\_3\\_2002/index.htm](http://www.jpr.org.uk/Reports/JC_Reports/no_3_2002/index.htm)>
- SCHÜMER Dirk  
1994 «Der Phantomschmerz der Geschichte. Wo Joseph Roth die Kaffeehäuser belebt und Spielberg die jüdische Küche wiederfindet», *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 261 (9.11.1994): 35.
- SCOTT Julie  
2005 «Imagining the Mediterranean», *Journal of Mediterranean Studies* 15(2): 219-243 (Special Mediterranean Voices Issue).
- ŠIAUČIŪNAITĖ-VERVICKIENĖ Jurgita et Larisa LEMPETIENĖ, dir.  
2007 *Jewish Space in Central and Eastern Europe. Day-to-Day History*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

SILVERMAN Carol

- 2007 «Trafficking in the Exotic with 'Gypsy' Music: Balkan Roma, Cosmopolitanism, and 'World Music' Festivals», in Buchanan, Donna dir.: *Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene: Music, Image, and Regional Political Discourse*. Lanham, MD: Scarecrow Press: 335-364.

SIMHANDL Kathrin

- 2009 «Beyond Boundaries? Comparing the Construction of the Political Categories 'Gypsies' and 'Roma' Before and After EU Enlargement», In Sigona, Nando et Trehan, Nidhi, dir.: *Romani Politics in Contemporary Europe. Poverty, Ethnic Mobilization, and the Neoliberal Order*. London/New York: Palgrave Macmillan: 72-93.

SLOBIN Mark

- 2000 *Fiddler on the Move. Exploring the Klezmer World*. Oxford: Oxford UP.

SORS Marlis

- 1979 «Die Zigeuner. Bestätigtes oder revidiertes Stereotyp bei Exkursionsteilnehmern?», in: Greverus, Ina-Maria/Schilling, Heinz, dir.: *Zigeuner und Wir* (Notizen. Institut für Kulturanthropologie und Europäische Ethnologie. Bd. 9) Frankfurt a. M.: Inst. für Kulturanthropologie und Europ. Ethnologie der Johann Wolfgang Goethe-Univ.: 255-74.

STOFFERS Nina

- 2011 «'Gypsymania!' Oder: Warum der Hype in der Clubmusik doch nicht so neu ist – Eine Untersuchung zu Phänomenen der Akzeptanz in der Sozial- und Kulturgeschichte von Roma-/Zigeunermusikern», in: Jacobs, Theresa & Jacobs, Fabian, dir.: *Vielheiten. Leipziger Studien zu Roma/Zigeuner-Kulturen*. Leipzig: Leipziger Univ. Verl.: 199-232.

SZEMAN Ioana

- 2009 «'Gypsy Music' and Deejays: Orientalism, Balkanism, and Romani Musicians», *TDR: The Drama Review* 53/3: 98-116.

TAYLOR Timothy Dean

- 1997 *Global Pop: World Music, World Markets*. New York [etc.]: Routledge.

TCHERENKOV Lev & Stéphane LAEDERICH

- 2004 *The Rom. Otherwise Known as Gypsies, Gitanos, Gýftoi, Tsiganes, Tigani, Çingene, Zigeuner, Bohémiens, Travellers, Fahrende etc.* Bd. 1: History, Language, and Groups. Basel: Schwabe.

The World of Music

- 2001 «Folk music in public performance». *The World of Music* (Berlin), 43/2-3.

THEDENS Hinrich

- 2001 «"How funny – I'm at a folk music event and I don't know a soul here!" Musicians and audiences at the international folk music festivals in Norway», *The World of Music* (Berlin), 43/2-3: 171-181.

THOROSKI Cynthia et Pauline GREENHILL

- 2001 «Putting a price on culture: ethnic organisations, volunteers, and the marketing of multicultural festivals», *Ethnologies* 23/1: 189-209.

TRILLING Lionel

- 1972 *Sincerity and Authenticity*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

TURNER Victor

- 1967 «Betwixt and Between: The Liminal Period in *Rites de Passage*», in Turner, Victor, dir.: *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*. Ithaca, London: Cornell UP: 93-111.
- 1969 «Liminality and Communitas», in Turner, Victor, dir.: *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. New York: Routledge: 94-130.

VAUDOYER Jean-Louis

1927 *Les Saintes Maries de la Mer*. Paris: Emile-Paul.

WALIGÓRSKA Magdalena

2005 «A Goy Fiddler on the Roof. How the Non-Jewish Participants of the Klezmer Revival in Kraków Negotiate their Polish Identity in a Confrontation with Jewishness», *Polish Sociological Review* 152/4 : 367–382.

2007 «Jewish Heritage Production and Historical Jewish Spaces. A Case Study of Cracow and Berlin», in Šiaučiūnaitė-Vervickienė, Jurgita & Lempertienė, Larisa, dir.: *Jewish Space in Central and Eastern Europe. Day-to-Day History*. Newcastle, UK; Cambridge Scholars Publ.: 225-250.

2010 «Kleznetworks, the transnational and the local dimension of Jewish culture Festivals», in Ernst, Petra & Lamprecht, Gerold, dir.: *Jewish Spaces. Die Kategorie Raum im Kontext kultureller Identitäten*. Innsbruck, etc.: Studien Verlag: 137-56.

WEISS Iris

2002 «Jewish Disneyland – die Aneignung und Enteignung des 'Jüdischen'» *Golem* 3 (juin), <<http://www.hagalil.com/golem/diaspora/disneyland-d.htm>> (02.02.2010).

ZARETSKY Robert

2008 *Le Coq & le Taureau. Comment le marquis de Baroncelli a inventé la Camargue*. Marseille: Gaussen.

### Sources électroniques

<<http://www.other-europeans-band.eu/6-0-About-the-band.html>> (12.03.2013)

Jewishkrakow

<<http://www.jewishkrakow.net/en/see/jewish-festival/>> (12.03.2013)

Khamoro

<<http://www.khamoro.cz/en/other-events/>> (05.01.2013)

<[http://www.gypsyfestival.ch/info\\_und\\_shop/info\\_d.html](http://www.gypsyfestival.ch/info_und_shop/info_d.html)> (12.03.2013)

RÉSUMÉ. Cette contribution propose une approche comparative du Festival de culture juive de Cracovie et du pèlerinage gitan des Saintes-Maries-de-la-Mer. Elle met en parallèle l'essor simultané du klezmer et du flamenco avec celui des festivals de culture juive et de la musique *Gypsy*. L'enjeu en est le regard asymétrique de l'Europe sur les deux minorités historiques que constituent les Juifs et les Tsiganes. La festivalisation de ces minorités depuis les années 1980 et l'énorme attrait qu'elles représentent pour le public indiquent que les «Européens» ont besoin des figures liminales du Juif et du Tsigane pour renégocier leurs propres identités. Les festivals promettent une expérience liminale, une rencontre avec l'Autre, figure exotisée. De même, la mise en scène des minorités par le truchement de la programmation des festivals fait apparaître des ambivalences qui se recourent avec les divers lieux de la topographie mémorielle européenne.