

Alicia Vogt

Résumé de la thèse

Titre : Parcours, biographie, carrière : les musiciennes et musiciens issus de l'immigration de l'ensemble Orpheus XXI (Jordi Savall)

Depuis 2015, l'Union européenne connaît une « crise des réfugiés », qu'il convient plutôt de qualifier de « crise d'accueil » (Lendaro et al., 2019). Cette crise résulte de l'incapacité, voire du manque de volonté politique, de l'UE et de ses États membres à faire face à ces arrivées massives. Dans ce contexte, et malgré une politique migratoire restrictive, l'Union européenne lance en 2016, dans le cadre du programme « *Creative Europe* », un important appel à projets intitulé « Support for Refugee Integration » (Soutien à l'intégration des réfugiés) par la culture. Le programme consacre 2 352 965 € à cet appel.

Jordi Savall, gambiste et chef d'orchestre catalan, figure emblématique du monde musical, répond à cet appel. En collaboration avec l'établissement culturel de *la Saline royale* d'Arc-et-Senans (Doubs, France), il élabore la candidature de son orchestre *Orpheus XXI – Music for Life and Dignity*. Ensemble, ils s'appuient sur une série de partenaires qui forment un réseau : l'association en faveur des personnes en situation de précarité *Coop'Agir* (France), la fondation CIMA (Catalogne) et le réseau ICORN pour les écrivains en exil (Norvège). Le projet est sélectionné par *Creative Europe* et bénéficie d'un financement européen de 200 000 € sur deux ans, de novembre 2016 à octobre 2018. Il bénéficie également du soutien financier des fondations Orange et Edmond de Rothschild de 2017 à 2019.

Jordi Savall s'inscrit dans la continuité de l'ensemble de son œuvre artistique. Son ensemble Hespèrion XXI lui sert ici de modèle. Cet orchestre propose de la musique ancienne et traditionnelle de la région méditerranéenne, interprétée sur des instruments historiques. Dans l'ensemble de son œuvre, Jordi Savall s'efforce de donner un nouvel élan à des morceaux anciens, notamment issus du Moyen Âge, de l'époque baroque et de la Renaissance, afin de les sortir de l'oubli ou de les en préserver. Avec Hespèrion, il développe cette idée avec beaucoup de force. À travers cet orchestre, composé de musiciennes et de musiciens issus de différents

pays et qui interprète des morceaux anciens et traditionnels de leurs pays respectifs, Jordi Savall cultive le désir d'un dialogue interculturel entre l'Orient et l'Occident. Cette démarche, qui consiste à allier engagement humaniste et pratique artistique, constitue une forme de diplomatie culturelle (Laborde & Ramel, 2020).

Orpheus XXI s'inscrit dans le cadre de cet engagement. L'orchestre est composé d'une vingtaine de musiciennes et musiciens professionnels issus de l'immigration ou réfugiés. La

moitié d'entre eux viennent de Syrie. Les autres sont originaires de Turquie, d'Iran, du Bangladesh, d'Afghanistan, d'Israël, d'Arménie, de Bulgarie, de Grèce, du Maroc et du Soudan. L'orchestre s'adresse aux musiciennes et musiciens issus de l'immigration ou réfugiés. L'objectif est de leur permettre de continuer à exercer leur métier en Europe. Les artistes organisent ensuite des ateliers pédagogiques destinés aux jeunes et aux enfants. Ces ateliers permettent de transmettre les répertoires musicaux que ces musiciennes et musiciens maîtrisent. Orpheus XXI bénéficie d'une importante couverture médiatique et attire des mécènes ainsi que le public.

Cette thèse examine comment les acteurs et actrices d'Orpheus XXI tentent de concrétiser l'objectif, les attentes et les espoirs de ce projet. D'une part : comment les musiciennes et musiciens s'adaptent-ils aux structures de leurs nouvelles sociétés ? D'autre part : comment les institutions structurelles appréhendent-elles la musique à la fois comme un outil culturel pour la société et comme un outil d'intégration pour les personnes migrantes et réfugiées ? À quelles institutions culturelles, juridiques, administratives ou sociales les musiciennes et musiciens sont-ils confrontés ? D'autre part, dans le contexte d'une politique restrictive en Europe : par quelles institutions sont-ils accueillis ? Avec quel statut entre-t-on dans une institution, ou plutôt, selon quel statut les personnes sont-elles classées par les institutions ? Comment ces institutions – et, plus largement, la France, l'Allemagne et l'Union européenne – abordent-elles la question de la différence ? La question du pouvoir d'intégration des pratiques artistiques dans des situations de migration forcée revêt une importance particulière : comment les institutions culturelles peuvent-elles œuvrer en faveur de l'intégration des migrant·e·s en mettant en place des dispositifs de reconnaissance des compétences artistiques et d'un statut professionnel ? La musique favorise-t-elle l'intégration ou l'inclusion ? Comment la musique est-elle produite dans ce contexte ?

Ce travail s'inscrit dans la lignée des recherches anthropologiques et ethnomusicologiques sur la musique et la migration et part du constat que les univers artistiques sont de plus en plus définis par la mobilité des acteurs et actrices (Martiniello et al., 2009, p. 8). Martin Stokes invite à repenser la relation entre musique et migration et

en tenant compte du contexte que les médias grand public ont qualifié de « crise des réfugiés » (Stokes, 2020). Plusieurs travaux de recherche abordent la musique ou l'art comme un outil d'inclusion sociale. Dans le cadre d'une anthropologie engagée, Eckehard Pistrick s'immerge dans l'univers des camps de réfugiés et utilise la musique comme un outil au quotidien des migrant·e·s, pris·es au piège dans de longues procédures administratives (Pistrick, 2020). Denis Laborde observe des situations dans lesquelles la musique facilite la rencontre entre la société d'accueil et les migrant·e·s, et peut ainsi devenir un outil de cohabitation (Laborde, 2019). Marco

Martiniello propose l'art comme moyen de prendre en compte *l'autonomie* de ces personnes. Selon lui, l'intégration peut se faire par la pratique artistique (Martiniello, 2019).

Ce projet s'inscrit dans le cadre d'une anthropologie de la musique qui s'appuie sur les travaux pionniers d'Alan P. Merriam (Merriam, 1964) et de ses successeurs Bruno Nettl et Tim Rice, et qui considère la musique comme une forme relationnelle dont le processus de production « en dit long » sur la société qui la produit. Cette position m'amène à proposer une approche située et contextualisée, qui s'inscrit dans la lignée des travaux menés par D. Laborde en anthropologie, Antoine Hennion, Anthony Pecqueux ou Howard Becker en sociologie (Becker, 1988) et Jerrold Levinson en philosophie.

L'anthropologue Michel Agier aborde la relation à l'Autre et la figure de l'étranger à laquelle les migrant·e·s sont associés au sein des institutions des pays d'accueil. Il recommande plutôt de lutter contre ce type d'essentialisation (Agier, 2013). Hans Peter Hahn remet en question le caractère exceptionnel attribué à la migration dans les discours dominants et plaide pour la reconnaissance de la diversité comme élément constitutif de nos sociétés (Hahn, 2019, p. 13).

Afin de comprendre comment les musiciennes et musiciens continuent ou non à exercer leur métier après l'exil, j'ai tenté de forger des outils d'analyse et j'ai utilisé les notions de parcours de vie, de biographie et de carrière (Zimmermann, 2013). Le parcours porte sur la personne et les espaces privés ou publics qui constituent le cadre de son existence. Il s'intéresse aux projets de vie, aux chemins qu'une personne emprunte dans ces espaces privés ou publics, ainsi qu'aux environnements professionnels, familiaux et institutionnels qu'elle traverse, qui façonnent ses possibilités et ses ressources, mais sur lesquels elle peut exercer une influence. Le parcours de vie rend compte de *l'agency* des acteurs et actrices. Ainsi, l'interaction entre l'individu et la collectivité est constitutive du parcours de vie.

La carrière se concentre exclusivement sur le monde du travail et analyse le parcours d'une personne dans cet univers. La carrière est également une attribution de statut. Elle dépend de la reconnaissance de la part d'autorités externes.

La biographie est la construction d'un récit, la création d'une continuité a posteriori destinée à un public. Fabre, Jamin et Massenzio (Fabre et al., 2010) placent ainsi au centre de leur analyse la dimension autoriale de celui ou celle qui raconte une histoire. C'est là que l'on joue sur la véracité du récit : celui ou celle qui raconte une biographie le fait à sa manière. Le récit biographique n'est pas seulement une source d'informations permettant de comprendre le destin d'une personne. C'est avant tout un matériau qui permet d'aborder des dispositifs structurels. Cette construction conduit Pierre Bourdieu (Bourdieu, 1986) à rejeter la biographie en tant que

méthode scientifique. Il lui reproche de construire une continuité à partir d'événements disparates et de ne pas prendre en compte la structure dans laquelle évoluent les personnes. Pour Jean-Claude Passeron (Passeron, 1989), le problème ne réside toutefois pas tant dans le matériau biographique que dans la méthode utilisée pour le traiter. Le récit biographique est structuré par des contraintes extérieures sur lesquelles les personnes exercent une influence. La biographie apparaît alors comme le résultat de contraintes objectives et de décisions subjectives.

Une recherche ethnographique sur le terrain m'a permis de collecter des données empiriques et qualitatives. La méthode de *l'ethnographie multi-située* de George Marcus (Marcus, 1995) et sa technique « *follow the people* » convenaient à mon projet. Il s'agit ici de suivre les personnes dans leurs déplacements (ibid., p. 106). Ces déplacements peuvent être géographiques ou se rapporter aux différents espaces que les acteurs et actrices traversent dans leur quotidien. Cette technique peut également être appelée « *go-along* » (Kusenbach, 2003). J'ai ainsi accompagné des musiciennes et musiciens dans leurs différentes activités, observé ce qui s'y passait et mené avec elles et eux des entretiens informels qui m'impliquaient personnellement. J'ai suivi leurs expériences et observé leurs pratiques en interaction avec les différents environnements et dispositifs structurels.

Dans ce type de recherche de terrain, la proximité de l'ethnographe avec ses interlocuteurs est une condition indispensable. Il est nécessaire de mener une réflexion sur cette position (Davies, 1999). Ma recherche a été influencée par ma présence sur le terrain, en particulier par ma position de femme dans un environnement dominé par les hommes. Le fait que je ne parle pas les langues

de mes interlocuteurs et que j'ai mené mes recherches dans des langues que je maîtrise généralement mieux qu'eux a accentué cette asymétrie.

J'ai mené des entretiens biographiques semi-structurés (Fischer-Rosenthal & Rosenthal, 1997) avec les musiciennes et musiciens. Je les ai classés en trois thèmes : l'apprentissage de la musique dans le pays d'origine, la migration ou l'exil, et la vie actuelle (carrière, musique, projets). J'ai mené des entretiens semi-structurés avec des expert·e·s (Schlehe, 2008) auprès de représentant·e·s des institutions que les musicien·ne·s ont fréquentées. J'ai consulté les sites Internet de ces institutions afin de cerner leurs activités et leur attitude face à la différence.

J'ai créé un tableau répertoriant les musiciennes et musiciens de mon travail de terrain :

Musiciens et musiciennes	Instrument	Pays d'origine	Pays d'accueil	Genre
Anastassia Louniova	Cymbal, chant	Biélorussie	France	Femme
Aras Omer	violon	Rojava ¹	Allemagne	Homme
Artyom Minasyan	Duduk	Arménie	France	Homme
Azad Helez	Saz, chant	Rojava	Allemagne	Homme
Azmari Nirjhar	Chant	Bangladesh	France	Femme
Badee Alhindi	Violon	Syrie	Allemagne	Homme
Bashar Deghlawi	Derbouka	Syrie	France	Homme
Karim Al Assil	Piano	Syrie	Allemagne	Homme
Maemon Rahal	Qanun, chant, percussions	Syrie	France	Homme
Merve Salgar	Tanbur, chant	Turquie	France	Femme
Mojtaba Fasihi	Chant	Iran	Allemagne	Homme
Mostafa Taleb	Kamancheh	Iran	Belgique	Homme
Nathan Bontrager	Violle de gambe	États-Unis	Allemagne	Homme
Neşet Kutas	Percussions	Bakur ²	France	Homme
Nesren Sukkar	Chant	Syrie	Allemagne	Femme
Nour Gabi	Chant	Palestine, Syrie ³	France	Homme
Rebal Alkhodari	Chant, oud	Syrie	Allemagne	Homme
Rimonda Naanaa	Qanun	Syrie	Allemagne	Femme
Ronas Sheikhmous	Ney, duduk	Rojava	Allemagne	Homme
Rusan Filiztek	Saz, chant	Bakur	France	Homme
Shahab Azinmehr	Târ, setâr, chant	Iran	Belgique	Homme
Wajed Alhafyan	Qanun	Syrie	Allemagne	Homme

La thèse est divisée en cinq chapitres. Le premier chapitre décrit la création de l'orchestre Orpheus XXI à l'époque de la « crise des réfugiés » en 2016. Ce projet a été rendu possible grâce à l'engagement d'institutions et d'acteurs culturels : le programme « *Creative Europe* » de l'Union européenne, le chef d'orchestre et violoniste catalan Jordi Savall et l'institution culturelle de *la Saline royale*. L'ensemble a bénéficié d'un financement européen dont les conditions de subvention ont façonné son identité. Après deux années d'activité intense, Orpheus XXI a dû se réinventer. Des acteurs culturels, des collaborateurs et des amis de Jordi Savall – Lise Nazarian, Luc Gruson et Jean-Bernard Meunier – ont fondé en 2019 à Paris l'association *Orpheus*. L'ensemble continue de donner des concerts, mais à une échelle moindre et avec un effectif réduit.

Le deuxième objectif d'Orpheus XXI consiste à transmettre les répertoires dont les

musiciens sont les maîtres. Les musiciens d'Orpheus XXI organisent des ateliers pédagogiques pour les jeunes et les enfants, qu'ils aient ou non un passé d'exil. Ils les animent dans les villes où ils vivent, en collaboration avec des institutions locales. Ces répertoires sont transmis en Europe en raison de l'exil, et non plus en Syrie ou en Iran : ils sont transmis dans une situation d'extraterritorialité. En 2018, le chanteur et joueur d'oud syrien Rebal Alkhodari met en place des ateliers dans la ville de Dortmund. Ces ateliers sont co-organisés par les associations *Train of Hope*, gérée par des réfugiés et qui s'adresse à eux, et l'*Auslandsgesellschaft*, qui s'est fixé pour objectif la cohabitation. Les participant·e·s sont de jeunes musicien·ne·s amateur·es qui se sont réfugiés en Allemagne, notamment en provenance de Syrie. Rebal Alkhodari assure la pérennité de ces ateliers. Il bénéficie du soutien de l'ethnomusicologue Eckehard Pistrick ainsi que des institutions Vokalmusikzentrum et Klangvokalmusikfestival, dirigées par Torsten Mosgraber. À partir de ces ateliers, ils créent l'ensemble Orpheus XXI NRW – pour le Land de Rhénanie-du-Nord-Westphalie. Cet ensemble amateur est un lieu d'apprentissage, de représentation et de professionnalisation. Le projet européen aboutit ainsi à la création d'un ensemble Orpheus XXI dans le Land de Rhénanie-du-Nord-Westphalie, ce qui offre aux musiciennes et musiciens la possibilité de se professionnaliser par la musique après leur exil. À partir de 2021, les partenaires donneront au projet la forme d'une chorale à quatre voix. Pour les protagonistes, cette chorale a pour vocation de rendre la musique « orientale » ou « arabe » accessible à un public allemand. L'accent est mis sur l'« interculturalité », un concept à travers lequel les acteurs d'Orpheus XXI abordent le thème de l'exil.

Rebal Alkhodari dirige d'autres groupes à Dortmund (le Mosaikprojekt, le *Haneen Choir*) et ailleurs (l'*Amaan Choir* en Jordanie). Le Mosaikprojekt s'inscrit dans la continuité d'Orpheus. Il vise à transmettre aux enfants ayant vécu l'exil le répertoire de leurs pays d'origine. La chorale *Haneen* rassemble des femmes originaires de Syrie. Orpheus, le projet Mosaik et la chorale *Haneen* offrent un point d'ancrage aux personnes ayant vécu une migration forcée et à leurs enfants, en valorisant les répertoires traditionnels de leurs pays d'origine. À partir des projets menés à Dortmund, Rebal Alkhodari et Torsten Mosgraber tentent de fonder une académie dédiée à l'enseignement de la musique arabe. Ils collaborent avec la ville de Dortmund afin d'intégrer ce projet d'envergure au sein des institutions locales. Ils s'interrogent sur le nom à donner à cette académie : le projet s'est en effet éloigné du projet Orpheus initial et s'est développé de manière autonome par rapport aux branches française et catalane. Rebal Alkhodari s'est donné pour mission de former les musiciennes et musiciens ainsi que les choristes à la théorie musicale occidentale. L'objectif est que les personnes ainsi qualifiées puissent ensuite enseigner à l'académie. Paradoxalement, l'enseignement de la musique arabe s'appuie ici sur la maîtrise de la

théorie musicale occidentale, les deux disciplines étant en tension l'une par rapport à l'autre. Grâce à Orpheus XXI NRW, les musiciennes et musiciens se professionnalisent. Cela leur permet d'envisager une carrière dans le secteur musical. En 2024-2025, le projet connaît un ralentissement en raison de problèmes de santé du directeur artistique.

Le chapitre 3 examine deux parcours de vie, biographies et carrières d'une musicienne en France et d'un musicien en Allemagne, la chanteuse Azmari Nirjhar et le pianiste Karim Al Assil. La mise en parallèle de ces trois dimensions de la personne permet de mettre en lumière l'ancrage social du projet. À travers le parcours de vie, la biographie et la carrière, il est possible d'identifier les structures institutionnelles auxquelles les musiciennes et musiciens sont confrontés en France et en Allemagne, ainsi que le rôle que jouent l'orchestre Orpheus XXI en France et Orpheus XXI NRW en Allemagne dans l'organisation de leur vie après l'exil. La participation à Orpheus constitue une ressource pour façonner son parcours individuel. Elle permet par exemple à Azmari Nirjhar de poursuivre sa carrière de chanteuse en France, et à Karim Al Assil de se professionnaliser en tant que musicien. Elle ne garantit toutefois à ses membres ni un emploi à temps plein, ni un revenu correspondant. Azmari Nirjhar ne parvient pas à s'intégrer dans le monde musical français au-delà de l'orchestre et met fin à sa carrière de chanteuse. Cela tient à l'interaction entre sa carrière professionnelle de chanteuse et

d'autres difficultés dont il convient de tenir compte lorsqu'on examine son parcours : la nécessité de subvenir à ses besoins et de gagner sa vie l'a poussée à exercer un métier tout à fait différent, cette activité lui a causé des problèmes de santé, la pandémie de Covid-19 a éclaté de 2020 à 2021, elle a eu des difficultés à trouver un logement et elle ne disposait pas du réseau qui lui aurait permis de s'insérer professionnellement. Karim Al Assil fait preuve d'opportunisme. À Dortmund, il découvre des structures musicales grâce auxquelles il se professionnalise. Il s'agit de lieux d'apprentissage, comme l'école de musique où il suit des cours, ou de lieux de pratique musicale, comme les clubs où il se produit. Ces espaces ne sont pas spécifiquement destinés aux musiciennes et musiciens issus de l'immigration, mais ceux-ci peuvent eux aussi y trouver leur place. Les musiciennes et musiciens se heurtent à des structures administratives. Le statut juridique de Karim Al Assil et d'Azmari Nirjhar en tant que bénéficiaires du droit d'asile dépend d'autorités qui ne les considèrent pas comme des musiciens, mais comme des migrants et des étrangers. Ce statut social leur est également attribué dans les cours de langue. Il interagit avec la construction d'une carrière après l'exil.

Le chapitre 4 est consacré aux thèmes du travail et de l'économie. La participation à Orpheus XXI offre aux musiciennes et musiciens une porte d'entrée dans les univers musicaux du pays d'accueil. Cependant, jouer au sein de cet ensemble ne permet pas de gagner suffisamment sa

vie. En France, cela s'explique par la faible fréquence des concerts, le nombre réduit d'artistes sur scène depuis 2019 et l'absence de reconnaissance officielle de la structure après la fin du financement européen en 2018 – d'autant plus depuis la pandémie de Covid-19. Depuis 2021, Orpheus XXI travaille sur des projets lancés par la directrice artistique Waed Bouhassoun. En Allemagne, l'ensemble est devenu un lieu d'apprentissage. Les musiciennes et musiciens donnent un à deux concerts par an, pour lesquels ils perçoivent une très faible rémunération. Lorsque l'orchestre se transforme en chœur, les partenaires du projet soulignent que les choristes sont des amateurs. Ceux-ci paient une cotisation pour leur participation et ne reçoivent aucune rémunération. Les musiciennes et musiciens doivent disposer d'autres sources de revenus pour subvenir à leurs besoins et financer eux-mêmes leurs représentations. Le désir de poursuivre une carrière musicale en France ou en Allemagne a des répercussions sur leur statut professionnel et leur situation financière.

Les musiciens d'Orpheus adoptent donc différentes stratégies pour pouvoir vivre de la musique en Europe. L'une d'entre elles consiste à exercer en tant qu'indépendant : rechercher des concerts, établir des factures et déclarer ses revenus au fisc. Ce statut – ou celui de micro-entrepreneur – fait peser la responsabilité sur l'individu, qui doit trouver lui-même ses contrats. C'est en tant que micro-entrepreneur que le musicien Maemon Rahal a créé son propre atelier de lutherie à Besançon. Concilier les concerts avec la fabrication d'instruments ou l'enseignement est un moyen d'exercer l'ensemble de ses activités dans le domaine musical. Il s'agit d'une forme de pluriactivité. Une autre possibilité pour continuer à exercer le métier de musicien ou de musicienne consiste à travailler simultanément dans un autre domaine, c'est-à-dire à être polyactif. La pluriactivité consiste à exercer plusieurs métiers dans un même domaine, tandis que la polyactivité fait référence à des domaines distincts (Bureau & Shapiro, 2009, p. 19-20).

En France, le statut *d'intermittence du spectacle* offre une protection aux artistes pendant les périodes sans travail. Pour les musiciennes et musiciens d'Orphée, l'accès à ce statut est difficile, car il est lié à un nombre élevé de cachets et donc de concerts. Pour certaines des personnes que j'ai interviewées, la stabilité financière prime sur le désir d'être musicienne ou musicien. La précarité de ce métier les contraint donc à abandonner. Le cadre administratif joue un rôle important dans la carrière des musiciennes et musiciens issus de l'immigration. Les musiciennes et musiciens d'Orphée disposent de différents titres de séjour leur donnant le droit de travailler en France et en Allemagne : statut de réfugié, titre de séjour « compétences et talents » en France, visa familial, visa à des fins culturelles en Allemagne et visa étudiant, qui est ici le plus restrictif puisqu'il n'autorise que le travail à temps partiel. Pour demander la nationalité du pays

d'accueil, les musiciennes et musiciens doivent justifier de moyens de subsistance suffisants. Une activité professionnelle est donc indispensable.

Un manque de soutien à l'insertion professionnelle pousse les musiciennes et musiciens d'Orpheus XXI vers la pluriactivité, la polyactivité et l'abandon de leur carrière. L'ouvrage *L'Artiste pluriel : Démultiplier les activités pour vivre de son art* (« *L'artiste au pluriel : démultiplier les activités pour vivre de son art* ») ne décrit pas de situations professionnelles liées à la migration. Devoir vivre d'une activité autre que sa propre pratique artistique n'est pas une condition spécifique aux migrant·e·s. Les musicien·ne·s d'Orpheus XXI se trouvent dans une situation similaire à celle de l'ensemble des artiste·s en France et en Allemagne. Leur insertion professionnelle peut donc être considérée comme une réussite.

Ces questions économiques dépendent des répertoires que les musiciennes et musiciens interprètent et des scènes sur lesquelles ils parviennent à s'imposer. Le chapitre 5 s'interroge sur une forme de mise en scène de la différence culturelle de la part des acteurs du monde culturel. Après la « crise des réfugiés », présentée comme urgente par les médias grand public en 2015-2016, les artistes doivent se définir d'une manière qui ne place pas l'exil au centre de leur carrière. En effet, cette catégorie, qui a permis la création de projets, ne permet pas de mener une carrière sur le long terme. Les musiciennes et musiciens qui ont participé à l'aventure Orpheus XXI jouent principalement en Europe des morceaux traditionnels issus de leurs pays d'origine. C'est en raison de leur connaissance des répertoires traditionnels qu'ils ont été sélectionnés par l'équipe de Jordi Savall. En Allemagne, le répertoire de l'ensemble Orpheus XXI NRW s'articule selon le même principe, à savoir des morceaux traditionnels issus des pays d'origine des musiciennes et musiciens. Orpheus XXI présente les musiciennes et musiciens à travers leurs pays d'origine et contribue ainsi à la réification des répertoires traditionnels et à l'essentialisation des musiciennes et musiciens eux-mêmes. Le répertoire d'Orpheus, notamment en France, est stable et ne se renouvelle guère au fil des années, ce qui contribue à cette fixation.

Ce type de programmation de la différence définit la place des individus et des cultures dans le système de représentation de la société d'accueil. Orpheus construit ainsi une différence culturelle. Les musiciennes et musiciens s'efforcent eux-mêmes de faire connaître et de transmettre ces répertoires aux publics européens, français, allemands et étrangers. Ils revendiquent leur pratique en tant que spécialistes de ces répertoires. Leurs compétences ne se limitent toutefois pas à la musique traditionnelle. Ils jouent de la musique pop, de l'improvisation et de la musique classique occidentale, sans nécessairement établir de frontières entre ces pratiques. Celles-ci leur permettent de se produire sur différentes scènes : celles de la musique

traditionnelle, de la « musique du monde » ou de la musique globale, de la musique classique, de la musique improvisée ou au sein de communautés de la diaspora. L'« *agency* » des musiciens s'exerce lorsqu'ils tentent de se définir à travers leurs pratiques et les lieux où ils jouent. De multiples engagements et lieux de représentation leur permettent de se faire connaître, de se produire sur plusieurs scènes et d'obtenir des revenus plus élevés grâce à la musique.

Ainsi, l'étude de cas d'Orpheus XXI nous éclaire sur la politique européenne. L'Union européenne aborde la question de la migration par le prisme de la culture. Contrairement à sa politique migratoire restrictive, son programme culturel finance paradoxalement des projets qui tentent de concrétiser une forme de cohabitation par la culture. Grâce à cet instrument, l'Union européenne reconnaît la présence de migrant·e·s sur son territoire et manifeste sa volonté de les intégrer dans la société. Les porteurs·euses

d'Orpheus s'engagent, à travers la musique, en faveur de l'accueil des migrant·e·s. C'est ce message que Jordi Savall souhaite transmettre lorsqu'il se rend dans la « jungle » de Calais en 2016. Ce voyage, qui a fait grand bruit dans les médias, précède de quelques mois la création d'Orpheus XXI et l'ancre ainsi dans la « crise des réfugiés ».

L'appel à projets de Creative Europe permet la mise en place de projets ponctuels s'adressant à des personnes définies en fonction de leur situation et non de leurs compétences. Creative Europe et les partenaires du projet considèrent les musiciennes et musiciens avant tout à travers leur parcours migratoire ou de réfugiés, et non à travers leur carrière d'artiste. La création de ce projet constitue un acte d'hospitalité de la part des partenaires envers les migrant·e·s, qui implique une forme de catégorisation des musicien·ne·s en tant que « réfugié·e·s ». Au-delà de la « crise des réfugiés », ceux-ci doivent toutefois se présenter différemment pour construire leur carrière à long terme.

Les musiciennes et musiciens construisent leur carrière en Europe à la croisée des contraintes structurelles et de la liberté individuelle, ce qui peut s'appréhender à travers le concept d'obstination. Celui-ci prend en compte les pratiques individuelles, l'action située et la capacité des personnes à agir en vue d'un objectif qu'elles se sont elles-mêmes fixé (Lüdtke, 2000). Ainsi, les musiciennes et musiciens d'Orpheus tentent de reconstruire leur carrière après l'exil, de la réinventer en interaction avec les contraintes liées au cadre administratif et au droit du travail. Comme l'écrit le philosophe Vilém Flusser dans le chapitre consacré à l'exil et à la créativité de son ouvrage **De la liberté du migrant**, l'exil est nécessairement créatif : il implique de quitter un contexte familial et de créer de nouveaux repères (Flusser, 2021).