



MUSIQUES, PATRIMOINES, INTERCULTURALITÉ

ETUDE EN VUE DE LA CREATION D'UN ETHNOPOLE EN RHONE-ALPES

2014

Rapport réalisé par Talia Bachir-Loopuyt, post-doctorante à l'Université Jean Monnet, chargée de mission au CMTRA entre septembre et décembre 2014 et Yaël Epstein, directrice du CMTRA.

CMTRA
Yaël Epstein - directrice
yael.epstein@cmtra.org

04 78 70 45 45
www.cmtra.org
77 rue magenta 69100 Villeurbanne

INTRODUCTION¹

SINGULOTRON – Faisons donc du mot « musique » un terme générique, un invariant. Promenons cet invariant sur la surface du globe, à la manière d'un aimant. Que voyons-nous alors ? Ce qui se passe est magique. L'aimant attire à lui l'ensemble des conduites sociales dans lesquelles, de par le monde, « de la musique » est produite. [...]

PLURALIBUS - A vrai dire votre aimant m'embarrasse. Comment pouvez-vous rendre compte du fait, massif, de la pluralité culturelle des populations humaines à partir d'un invariant que vous bricolez vous-même ? [...] Votre aimant n'est qu'un artefact, un instrument de conquête élaboré afin de capturer les musiques du monde et de les annexer pour en faire une collection d'objets dévitalisés.

SINGULOTRON – Vous vous emportez ! ...

Denis Laborde, Les Musiques à l'école.

Le débat que met en scène Denis Laborde entre deux personnages fictifs, dont l'un défend un usage de « la musique » au singulier alors que l'autre y renonce au nom de la pluralité des cultures humaines, est un débat sans fin. Il nous renvoie à un paradoxe quotidien auquel nous nous sommes habitués au point de ne plus le voir : nous percevons la musique tour à tour et sans contradiction comme un universel partagé et comme un symbole de la diversité du monde. Nous la percevons aussi tantôt comme une fin en soi ou un enjeu esthétique, tantôt comme un moyen permettant d'accéder à autre chose qu'elle-même : des cultures et des sociétés humaines, des modes de vie et des conceptions du monde qui font que, selon une formule de Gilbert Rouget, « la musique est toujours plus que la musique ».

Les actions que mène le CMTRA depuis le début des années 1990 en Rhône-Alpes ont résolument pris le parti du pluralisme en développant des projets valorisant des pratiques minoritaires et peu visibles dans l'espace public : « musiques traditionnelles », « musiques migrantes », « musiques du monde » et, plus récemment, « patrimoines de l'oralité » incluant des pratiques de conte et les langues parlées en Rhône-Alpes. Ces actions visant des objets et des mondes de musique pluriels reposent pourtant sur certains présupposés communs qui font office de liant entre ces divers projets, entre autres : une focalisation prioritaire sur la musique et une vision militante de l'action culturelle conduisant à mettre en avant certaines pratiques musicales a priori distinctes de « la » culture dominante – parce que minoritaires, « migrantes », « traditionnelles », produites par des « amateurs ». Ces actions passent en outre par la mise en œuvre de certaines opérations (le collectage, la constitution de fonds d'archives, la réalisation d'expositions ou de sites internet, l'édition de publications et de disques) dont chacune génère avec elle un ensemble de manières de faire plus ou moins routinisées et contribue à fabriquer tout un monde de musiques.

¹ Rédigé par Talia Bachir Loopuyt

C'est sur ce socle de valeurs et de manières de faire relativement stabilisées que le CMTRA a pu mettre en œuvre depuis 25 ans de nombreux projets de recherche et collectage qui ont amené une diversification croissante des terrains pris en compte, aussi bien que des dynamiques de partenariat – pour ne citer que certains d'entre eux : « Musiques ! Voyage sonore à Villeurbanne » depuis 2008 (avec le Rize à Villeurbanne), le projet « Place du Pont Production » de 2010 à 2014 (avec les Archives Municipales de Lyon, les éditeurs Frémeaux et Associés), le projet « Tutti bruiti » (avec le Conservatoire de Givors) ou plus récemment le projet « Comment sonne la ville ? Musiques migrantes à Saint-Etienne » (avec le laboratoire du CIEREC à l'Université Jean Monnet, les Archives Municipales, le Centre Max Weber). D'un autre côté, cette succession de projets a aussi fait émerger des questionnements récurrents d'ordre à la fois théoriques et pratiques : quant aux catégories employées pour désigner ces réalités plurielles (« musiques traditionnelles », « musiques migrantes », « musiques du monde », « patrimoines »), quant aux démarches mises en œuvre (le collectage musical et le recueil de « témoignages », la constitution de fonds d'archives, la réalisation d'expositions et de publications) et quant aux moyens de pérenniser une action et une réflexion autour de ces objets. Pour répondre à ces questions, un pas de côté s'imposait afin de prendre le temps de réfléchir au positionnement du CMTRA, à sa place dans le paysage institutionnel régional, au rôle qu'il pourrait jouer en tant que centre de ressources combinant activités de recherche et action culturelle et en tant qu'interface entre différents mondes de recherche et de musique aussi bien qu'entre différents acteurs (artistes, associations, musées de société, universités, conservatoires).

La présente étude a été rendue possible par une subvention accordée par le Département du pilotage de la recherche du Ministère de la Culture et de la Communication en vue de la réalisation d'une « Étude pour un projet d'ethnopôle dédié aux patrimoines de l'oralité en Rhône-Alpes ». Avant même d'en venir à l'objectif annoncé, ce projet supposait déjà de mener une réflexion sur la situation actuelle du CMTRA :

L'étude que nous souhaiterions mener aura pour objectifs de déclencher une dynamique de réflexion, de prospective et d'échange vis à vis de l'ensemble de notre démarche, de nos objectifs et de la place que nous occupons dans le paysage régional et national. Elle permettra notamment d'entreprendre une concertation autour de nos objets de recherches, de nos méthodes de travail et de nos catégories d'analyse, d'actualiser le projet de structure en précisant ses enjeux.

Des recherches préalables furent effectuées par Yaël Epstein (directrice du CMTRA) et Péroline Barbet (chargée de recherche du CMTRA jusqu'en août 2014), permettant de définir une liste de missions et de « personnes-ressources » à interroger. Au printemps 2014, Yaël Epstein me contacta pour me proposer de collaborer à ce projet et je fus recrutée pour une mission de quatre mois à mi-temps (de septembre à décembre 2014) que je mis à profit pour dialoguer avec les membres de l'équipe du CMTRA et d'institutions partenaires (Direction du Patrimoine, DRAC Rhône-Alpes, Le Rize, divers centres de recherches, associations locales et régionales), organiser une journée d'étude rassemblant les acteurs de ces différents horizons autour de la question des « patrimoines musicaux », reprendre et développer différentes pistes de collaboration avec des universités et centres de recherche. Ce rapport présente les résultats de ce travail en tâchant de ménager un équilibre entre les attentes plutôt variées de ces interlocuteurs et les questionnements orientant par ailleurs mes activités de chercheuse qui, bien qu'ils ne forment

pas directement l'objet de ce rapport, ont inévitablement influencé la mise en œuvre de cette mission².

La problématique qui formait le point de départ de cette réflexion était (au moins) double. Il y avait d'une part un questionnement touchant à « l'identité » du CMTRA, à la définition de ses objets et axes prioritaires d'action, dont il s'est avéré qu'il était au moins aussi ancien que le CMTRA lui-même : depuis les fondateurs qui reconnaissaient volontiers en privé que la notion de « musiques traditionnelles » n'était pas tenable jusqu'aux questionnements qui ont ensuite surgi sur les notions de « musiques du monde », de « musiques migrantes » ou plus récemment de « patrimoines de l'oralité », les divers membres du CMTRA se sont constamment posé ce genre de questions : comment définir ces catégories, quelles limites leur fixer ? Mais aussi : comment en parler face à ceux qui n'y croient plus ? Et puisque les pratiques musicales visées par les actions du CMTRA aussi bien que les catégories employées pour les désigner n'ont cessé de changer au cours de son histoire, y aurait-il quelque chose comme une démarche qui serait restée la même ? D'autre part, le questionnement qui a motivé cette étude visait aussi, plus particulièrement, le lien entre les actions mises en œuvre par cette structure et les mondes de la recherche scientifique : quels rapports et différences entre les recherches menées au sein du CMTRA et les recherches dites « scientifiques » menées au sein d'universités ou d'autres lieux dévolus à la recherche ? Dans quelle mesure une démarche d'action culturelle telle que celle que met en œuvre le CMTRA peut-elle intégrer les regards et questionnements de chercheurs en sciences humaines et sociales – et de quels chercheurs ? Quelle contribution peut-elle apporter à des débats menés au sein du monde scientifique – notamment sur des questions de société qui mobilisent aussi des chercheurs, parmi d'autres acteurs de la vie publique : la question du multiculturalisme, celle de la reconnaissance des cultures et langues régionales, celle de la place de la musique et des arts dans la société ?

Pour répondre à cette double question, j'ai d'une part travaillé à comprendre sur le mode d'une observation participante comment les membres du CMTRA (ceux de l'équipe salariée mais aussi ceux du Conseil d'Administration, dont je fais partie depuis peu) conçoivent son champ d'action et ses missions, les savoirs auxquels ils se réfèrent et comment ils perçoivent l'évolution de ces objets et références dans le temps – soit l'identité du CMTRA dans sa dimension diachronique (Lenclud 2009). D'autre part et dans la mesure où toute identité se définit de manière relationnelle, il s'est aussi agi de replacer les actions du CMTRA dans un horizon institutionnel plus large afin de mieux appréhender son rôle actuel et ce que pourrait être sa contribution en tant que structure articulant une démarche de recherche et d'action culturelle. Enfin, dans la mesure où la compréhension anthropologique d'une institution ne passe pas seulement par l'analyse de ses discours mais aussi par une observation de ses activités au quotidien (Abélès 1996), mes réflexions s'appuient aussi sur ce que j'ai pu observer du CMTRA en y travaillant pendant ces quatre mois et en continuant depuis janvier 2015 à m'associer (cette fois-ci depuis la place d'un poste de chercheuse) à un projet autour des « Musiques migrantes de Saint-Etienne ».

² Mes travaux de recherche ont notamment porté sur des festivals de musiques du monde, les réappropriations contemporaines de chansons traditionnelles allemandes et les savoirs prenant la musique pour objet (cf. bibliographie). Parallèlement, j'ai fondé avec d'autres chercheurs l'Institut de Recherches sur les Musiques du Monde, avec lequel nous menons des enquêtes collectives et des projets de recherche-action avec différentes institutions (Villes des Musiques du Monde, Philharmonie de Paris, le 104 etc. Cf. www.irmm.org).

Il est apparu au cours de cette mission :

- que le dialogue entre le CMTRA et les mondes de la recherche scientifique n'est pas nouveau mais qu'il a pris par le passé des formes multiples et relativement discontinues, justifiant d'effectuer un retour sur ces collaborations passées afin de repérer les principaux points de passage, différences et réfléchir à ce qui pourrait constituer une thématique fédératrice. C'est l'objet de la première section de ce rapport, pour laquelle il m'a semblé important de combiner une perspective interne (celle de la directrice de la structure, Yaël Epstein) et une perspective plus distanciée (la mienne).
- que ce questionnement devait être élargi au-delà du CMTRA et au-delà de ses seuls liens avec la recherche scientifique, aux divers acteurs qui participent à l'édification de savoirs et patrimoines musicaux : musiciens et collecteurs, associations, lieux de concert et conservatoires, institutions patrimoniales, collectivités publiques dont nous avons réuni certaines figures lors d'une journée d'études sur « La fabrique des patrimoines musicaux ». La deuxième section de ce rapport revient sur les riches échanges de cette journée pour montrer, au-delà d'une différence binaire entre « la recherche » et « l'action culturelle », l'hétérogénéité de chacun de ces mondes et pour réfléchir au rôle que pourrait ici jouer le CMTRA en tant que point de rencontre entre des mondes de musique et des mondes de recherche pluriels.
- partant de là, la dernière section de ce rapport développe des perspectives d'action et de réflexion autour de thématiques qui sont d'ores et déjà des axes centraux de l'action du CMTRA mais peuvent désormais nourrir une réflexion collective plus large associant chercheurs, artistes, membres d'associations et d'institutions de Rhône-Alpes et d'ailleurs : la question de la place et du rôle que peut jouer la musique dans une société multiculturelle, celle de la valorisation de cultures et patrimoines envisagés dans leurs aspects (musicaux, linguistiques) et dimensions (sociales, politiques, économiques) pluriels, celle de la mise en réseau et de l'accessibilité des archives sonores.

I. Le CMTRA et les mondes de la recherche scientifique : convergences, différences, enjeu du dialogue³

Parmi les activités du CMTRA, il en est certaines que les membres de cette association ont convenu d'appeler des activités de « recherche » : qu'ils conçoivent en référence à certains champs de savoir institués mais dont ils reconnaissent aussi qu'elles sont distinctes des activités dites de « recherche scientifique » menées au sein d'universités ou de laboratoires CNRS. La nature de cette différence, cependant, fait de part et d'autre l'objet d'interprétations plurielles : selon les champs disciplinaires pris en compte (ethnomusicologie, ethnologie, sociologie) aussi bien que selon les manières de concevoir le lien entre science et action (« ethnomusicologie impliquée », « recherche-action », « recherche appliquée⁴ » etc.).

Plutôt que de figer par avance une frontière (bien réelle mais plutôt mouvante) entre « la recherche » et « l'action culturelle », nous partons donc ici de l'analyse des pratiques du CMTRA en croisant deux perspectives. Un entretien avec la directrice de cette structure, Yaël Epstein, permettra d'abord de revenir sur les liens qui ont pu exister entre le CMTRA et différents acteurs de la recherche scientifique, sur les convergences et différences avec les travaux de collectage menés au sein du CMTRA. Les réflexions que je développerai dans un second temps consisteront à commenter certains aspects de cette articulation et à mieux faire apparaître la spécificité d'une démarche de connaissance telle qu'elle est mise en œuvre au CMTRA : comment se fabriquent des recherches au CMTRA ? Sur la base de quelles théories (entendues au sens de corps de principes) ? À travers quelles opérations et supports ? Pour finir, il s'agira de tirer les enseignements de ce retour historique pour comprendre la situation actuelle du CMTRA : les ambiguïtés de son positionnement mais aussi les perspectives qu'elles permettent d'ouvrir et la dynamique de réflexion collective qu'elle pourrait susciter autour de la question de la musique comme enjeu interculturel.

1. La recherche au CMTRA : entretien avec Yaël Epstein

T.B.L. : Peux-tu commencer par retracer ton parcours ? Comment es-tu passée de l'ethnologie à l'action culturelle en faveur des musiques traditionnelles ?

Y.E. : J'étais étudiante en ethnologie à l'Université Lyon 2 quand j'ai découvert les activités du CMTRA à l'occasion d'un séminaire animé par Eric Montbel⁵, qui était à l'époque co-directeur du CMTRA. J'étais complètement subjuguée par son exposé qui portait sur la valorisation des musiques de flamenco dans l'agglomération lyonnaise, sur des questions de transmission familiale et de lien intra-communautaire, sur les différentes interprétations données à cette pratique par les migrants et leurs descendants. Étant moi-même issue d'une famille dans laquelle

³ Rédigé par Talia Bachir Loopuyt

⁴ Sur les problèmes que posent ces différentes notions, voir notamment Baré 1995.

⁵ Musicien et collecteur, Eric Montbel a fondé l'association des Musiciens routiniers et la revue *Modal* et co-dirigé le CMTRA entre 1991 et 2001. Parallèlement, il a enseigné l'ethnomusicologie en tant que chargé de cours à l'Université Lyon 2 puis l'Université d'Aix en Provence depuis 2002 et a récemment soutenu une thèse à l'Université de Nice Sophia-Antipolis sous la direction de Luc-Charles Dominique.

la musique a toujours joué un rôle majeur comme lien aux « pays perdus » (dans mon cas Buenos-Aires et les shtetels d'Europe de l'est) mais aussi comme moyen de reconnaissance dans la société d'accueil (ici, en France), je me suis rendue au CMTRA pour y effectuer mon stage de maîtrise. Ce stage a finalement duré un an puis s'est transformé en bénévolat actif jusqu'en 2002. Jean Blanchard⁶ m'a alors proposé une première mission rémunérée consistant en la mise en œuvre d'actions de valorisation dans le quartier de la Croix-Rousse à Lyon. Depuis, je n'ai plus quitté le CMTRA : enchaînant les missions de terrain, les collectes musicales et la mise en œuvre d'actions de proximité autour des pratiques musicales liées aux parcours migratoires des populations urbaines. J'en ai d'ailleurs fait le sujet d'un mémoire de M2 recherche que j'ai soutenu en 2008⁷. J'ai ensuite été nommée à la coordination du secteur recherche du CMTRA en 2009 puis au poste de directrice en 2013.

T.B.L. : Quels ont été les liens entre le CMTRA et les chercheurs travaillant dans des universités ou centres de recherche ?

Y.E : Les liens du CMTRA avec le monde de la recherche universitaire et en particulier l'ethnologie et l'ethnomusicologie ont toujours existé. Les premiers liens ont été tissés par les fondateurs des CMT en Région qui pour certains ont rejoint l'université, ont réalisé une thèse de doctorat et sont devenus par la suite enseignants titulaires (Luc Charles-Dominique à Nice) ou vacataires (Eric Montbel, Jean Blanchard). Le CMTRA était présent ponctuellement à l'Université Lyon 2 à travers des séminaires au début des années 2000. A cette époque, des colloques et journées d'étude (« Journées Nationales Les pédagogies de l'oralité », décembre 2004 ; Formations interrégionales « De la collecte à la valorisation des musiques traditionnelles » en 2003 et 2003, colloque « Les patrimoines culturels de l'immigration » en 2007) et des projets de publication (« Musiques en situation d'exil », 2005) nous ont amenés à travailler avec des chercheurs du CREA à Lyon (comme Denis Cercllet, François Laplantine) et d'autres universitaires ou centres de recherche : notamment des ethnomusicologues comme Laurent Aubert (ADEM, MEG), Brigitte Desrosiers (Université du Québec), Jérôme Cler (Paris Sorbonne), Corinne Frayssinet-Savy (Toulouse le Mirail, Nice Sofia Antipolis).

Le CMTRA a également participé ou initié plusieurs projets autour de nos thématiques de travail, et notamment des musiques de l'immigration en France, longtemps non instituées comme champ de recherche et très peu abordées par les chercheurs. Il y a eu notamment ce projet de publication porté par Valérie Pasturel entre 2003 et 2005, qu'elle n'a pu achever pour des raisons de santé, mais qui nous a permis d'entreprendre un important travail de compilation des travaux universitaires et musicaux existant sur ce sujet. Ce projet a en tout cas montré que sur la question des musiques de l'immigration, on ne pouvait pas se contenter des apports (plutôt minces) de l'ethnomusicologie mais qu'il fallait puiser dans des travaux de sociologues et anthropologues, de géographes, d'historiens.

Au moment de la crise institutionnelle que le CMTRA a traversé entre 2005 et 2010, les liens avec le monde universitaire se sont d'abord distendus. Les renouvellements de l'équipe salariée, le développement d'un nouveau projet d'éducation populaire, la vaste dynamique de réflexion avec les acteurs du réseau des associations et institutions locales en sont les principales raisons.

⁶ Musicien du revivalisme folk (La Bamboche, Beau temps sur la province, Fleur de terre), Jean Blanchard fut co-directeur du CMTRA entre 1991 et 2005. Spécialiste des pédagogies de l'oralité et des cornemuses du Centre-France, il dirige depuis 1999 le département de musiques traditionnelles du CEFEDM Rhône-Alpes. Il a également été chargé de cours d'ethnomusicologie à l'Université Blaise Pascal (Clermont Ferrand) et à Lyon 2.

⁷ Musiques, migrations et territoires, mémoire de master rédigé sous la direction de Martin Soarez, soutenu en septembre 2009 à l'Université Lyon II.

Depuis trois ou quatre ans, de nouveaux liens se sont tissés, notamment avec le CREA (Marie-Pierre Gibert, Bianca Botea, Martin Soarez), le CIEREC (Anne Damon), l'équipe du Centre Georg Simmel (Denis Laborde, Talia Bachir-Loopuyt) et de l'Institut de Recherches sur les Musiques du Monde, le Centre Max Weber (Michel Rautenberg). Petit à petit, nous avons élargi notre réseau d'interlocuteurs scientifiques en nous tournant davantage vers des anthropologues spécialistes de musique ou des questions patrimoniales ou vers des sociologues spécialisés dans les questions des migrations (Abdelkader Belbhari).

De mon côté, je suis intervenue dans des journées d'étude, des séminaires ou des colloques⁸, j'ai publié des textes⁹ et j'interviens depuis 2012 comme vacataire dans le cadre du Master « Développement de projets artistiques et culturels internationaux » à l'Université Lyon II. Enfin, tout récemment, des projets réalisés en partenariat avec des centres de recherche (CIEREC, Université Jean Monnet de Saint-Etienne) ont vu le jour. C'est aussi pour travailler plus en profondeur à ces partenariats que nous avons souhaité mener cette étude.

T.B.L. : Comment perçois-tu les liens et différences entre l'approche des Centres de Musiques Traditionnelles et celle des chercheurs du milieu universitaire ?

Y.E. : Pendant longtemps, les Centres de Musiques Traditionnelles en Région et le CMTRA ont été porteurs d'une vision de la musique que je qualifierais d'essentialiste. Les projets étaient orientés sur les répertoires et les techniques qui étaient considérés comme des objets en soi, assez sacralisés, perçus comme les symboles d'une culture intemporelle transmise d'une génération à l'autre. L'approche monographique était alors majoritaire. Depuis une dizaine d'années, les choses ont commencé à changer. De l'intérêt pour les musiques en tant que telles, nous sommes passés à un intérêt de plus en plus marqué pour les constructions sociales, les mémoires, les parcours, les processus institutionnels et patrimoniaux.

Aujourd'hui ces deux tendances cohabitent à l'intérieur du réseau national des Centres de Musiques Traditionnelles (FAMDT), ce qui provoque beaucoup d'incompréhensions. Etant pour ma part issue d'une anthropologie « constructiviste », j'ai toujours défendu, à l'intérieur du CMTRA, à la suite de Jean Blanchard, la nécessité de sortir du carcan très « MNATP » des musiques traditionnelles.

Nos recherches portent aujourd'hui sur les processus musicaux à l'œuvre sur les territoires de Rhône-Alpes et sur les reconfigurations culturelles des musiques déterritorialisées. Elles prennent différentes entrées pour étudier les pratiques musicales : celle des mémoires, celle des territoires et quartiers, celle des communautés ou groupes culturels. Je dirais que notre approche est devenue plus anthropologique et moins musicologique.

T.B.L. : Est-ce que ces cultures scientifiques comptent aussi dans les recrutements que vous avez faits ?

⁸ (Séminaire de la coopération franco-chinoise sur les patrimoines culturels ruraux, Guizhou, Chine, 22 juillet 2013. Colloque « Les territoires mythiques de la musique », CRIA (EHESS), Maison des Cultures du Monde, Paris, 22 novembre 2012. Colloque « Musiques en migration », CBAI / Culture et Démocratie, Bruxelles, 2010. 2^{èmes} Rencontres Nationales du Patrimoine Culturel Immatériel, « Patrimoine immatériel et pratiques culturelles déterritorialisées », ANCT, AMTA, FAMDT, Clermont Ferrand, novembre 2009)

⁹ « Les langues de l'immigration en Rhône-Alpes », in *Ecartés d'identité* n°122 : Nouvelles interrogations sur la migration, langages et pratiques ; « Musiques migrantes : processus de territorialisation musicale dans le quartier de la Guillotière », à Lyon, in *Musique, territoire et développement local*, Actes du colloque de Grenoble, 2014 ; « Musiques de la ville ordinaire : le quartier de la Guillotière à Lyon », in *Des racines au rhizome*, Actes des Assises nationales des musiques et danses traditionnelles, Modal (FAMDT), Parthenay, 2009.

Y.E : Une grande partie des salariés du CMTRA sont issus d'une formation en ethnologie (Eric Montbel, Valérie Pasturel, Fanny Logeay, Françoise Morel, Marilou Terrien, Méline Lefront et moi-même). Cependant, la culture scientifique n'est pas la seule compétence recherchée lors des recrutements : les profils ont toujours combiné des savoirs ethnologiques (méthodologiques et théoriques) et des expériences liées à l'action culturelle, à la médiation, à la coordination de projets. À l'occasion de notre prochain recrutement, en avril 2015, nous allons choisir un(e) ethnologue titulaire d'un doctorat, de manière à conforter la dimension scientifique de nos projets et de nos réseaux. Mais bien sûr, il faudra aussi que cet ethnologue soit capable de dialoguer avec nos différents partenaires pour mettre en œuvre à la fois un projet d'envergure régionale sur les archives sonores et une réflexion collective associant chercheurs, musiciens et opérateurs culturels.

T.B.L. : Qu'est ce que vous appelez aujourd'hui le secteur recherche au CMTRA ?

Y.E : Dès sa création au début des années 1990, le CMTRA avait pour mission d'identifier et de recueillir, sur l'ensemble des territoires de Rhône-Alpes, les pratiques et les mémoires musicales des habitants. Cette activité préexistait d'ailleurs à la création des Centres de Musiques Traditionnelles en Région puisque les associations de terrain et les musiciens qui ont donné lieu à ces Centres, institués avec le soutien de l'Etat et des Régions, allaient puiser leurs sources, leurs techniques de jeu et leurs répertoires auprès de ceux que nous appelons les « musiciens routiniers ». Les premières opérations de collectage menées par le CMTRA étaient consacrées soit à un répertoire particulier (« les chants de la soie » en Haute-Ardèche, les musiques de joute de la vallée du Rhône, les chants occitans du Vivarais, les musiques de conscription...) soit à l'exploration sonore d'un « pays » rural (Samoëns, les monts du Pilat, la vallée du Gier, le pays de Cèze...). Les recherches de terrain étaient alors conduites par des spécialistes locaux, musiciens et collecteurs de terrain missionnés par le CMTRA en lien avec des associations implantées dans les territoires concernés. Chaque « chantier de collecte », donnait lieu à la publication d'une cassette audio avec livret puis cd-livret puis livre-cd dans la collection Atlas Sonore en Rhône-Alpes. Cette collection est aujourd'hui riche de 23 numéros couvrant presque toute la région. Certains anciens numéros épuisés ont été réédités, d'autres seront prochainement accessibles sur la plateforme numérique du CMTRA.

Dans le milieu des 1990, Eric Montbel a commencé à s'intéresser aux cultures musicales traditionnelles liées aux différentes vagues d'immigration. Un premier chantier de recherche a eu lieu autour des musiques flamenco à Lyon puis des musiques du Maghreb dans l'agglomération lyonnaise. S'en sont suivi de nombreux projets thématiques ou territorialisés (notamment dans les quartiers multiculturels des villes) et le développement de tout un nouveau champ de recherche qui est devenu peu à peu notre marque de fabrique. Outre le renouvellement de nos pratiques de collectage, la recherche et la valorisation des « musiques migrantes » nous a permis de nous dégager des représentations surannées liées aux traditions françaises, de réaffirmer un engagement fort en faveur de la reconnaissance des diversités culturelles et de jouer un rôle culturel et politique signifiant sur les territoires.

Au début des années 2000, la question de l'archivage, du traitement documentaire et de la mise à disposition des sources issues des collectes est devenue une préoccupation importante du CMTRA. Nous étions à l'époque lieu de dépôt pour des collecteurs individuels ou associatifs et possédions des fonds importants sur différents supports. L'avènement des emplois-jeunes nous a permis de créer un poste dédié à la numérisation et à l'intégration dans une base de données des sources patrimoniales. Au moment de la crise institutionnelle qu'a traversé le CMTRA en

2008, le licenciement des personnels permanents a mis un terme à cette activité, comme à bien d'autres. Aujourd'hui, suite à une étude menée en 2011 et à un soutien nouveau de la DRAC et de la Région, le traitement partagé et la mise à disposition des archives à l'échelle régionale va pouvoir reprendre, sous la forme d'un réseau composé d'institutions patrimoniales et d'associations de terrain. Cette activité, complémentaire aux recherches-actions menées sur le territoire me semble fondamentale à la fois pour favoriser l'accès aux archives pour des chercheurs, musiciens et amateurs de musique mais également pour favoriser la prise en compte, par les institutions culturelles et patrimoniales des culturelles populaires et migrantes.

Enfin, depuis peu, le « secteur recherche » du CMTRA a développé une activité de plus en plus importante d'accompagnement des acteurs de terrain œuvrant dans le domaine des patrimoines oraux (musicaux et linguistiques). Nous apportons une expertise, des outils, de la visibilité à des pratiques peu reconnues. Lorsque nous parlons de recherche, nous faisons surtout référence à un engagement sur le terrain et à une démarche de recherche appliquée. Nous n'avons malheureusement pas souvent la possibilité d'analyser les matériaux, de les confronter à des écrits scientifiques, de les publier ou de les partager dans le cadre de colloques ou de journées d'étude. Nous essayons de problématiser au maximum nos approches et de développer un regard critique sur nos sujets et sur nos actions mais cela est peu aisé sans le temps nécessaire pour la distanciation critique, le dialogue avec des chercheurs ou l'écriture. C'est pour cette raison que cette étude nous semblait indispensable pour réfléchir à des thématiques et à des formes de collaborations durables avec des chercheurs.

T.B.L. : Comment en êtes vous venus à parler de « patrimoines » et dans quel sens ?

Y.E : Depuis sa création, le CMTRA a eu une vocation patrimoniale liée à la conservation et à la mise à disposition des sources sonores collectées sur le terrain. Longtemps, nous pensions « sauvegarder » des répertoires, des savoir-faire en voie de disparition avec, pour principal objectif de réinsuffler ces traditions dans la création contemporaine. Ensuite, lorsque la notion de « Patrimoine Culturel Immatériel » s'est imposée avec la Convention de l'Unesco, nous nous sommes tout à fait retrouvés dans la définition qui en est donnée et la dimension participative de la désignation patrimoniale qui y est défendue :

Les pratiques, représentations, expressions, connaissances et savoir-faire - ainsi que les instruments, objets, artefacts et espaces culturels qui leur sont associés - que les communautés, les groupes et, le cas échéant, les individus reconnaissent comme faisant partie de leur patrimoine culturel

Ce patrimoine culturel immatériel, transmis de génération en génération, est recréé en permanence par les communautés et groupes en fonction de leur milieu, de leur interaction avec la nature et de leur histoire.

Des structures comme la nôtre ont vocation à accompagner les individus et les communautés dans l'identification et la valorisation de ce qui fait « bien commun ». Mais notre action en faveur du « patrimoine immatériel » est différent de la démarche des listes de l'Unesco (« liste représentative » et de « sauvegarde d'urgence »). Pour des objets tels que ceux que nous étudions, des cultures musicales marginalisées et trop minoritaires pour être reconnues par les collectivités et par l'Etat comme le sont par exemple les productions culturelles franco-maghrébines à Lyon depuis les années 1970, ce principe de labellisation internationale est inaccessible. Cela pose à mon avis la question de la reconnaissance de la diversité culturelle à l'échelle de chaque ville, de la prise en compte de la complexité des imbrications interculturelles et des conséquences de la fabrication de symboles des cultures locales ou régionales.

Pour nous, revendiquer la notion de « patrimoine oral » a eu d'abord pour but d'affirmer que la musique comme phénomène social et culturel est indissociablement liée aux langues, aux contextes d'expression, à la danse et décloisonner ainsi notre approche. Par ailleurs, nous voulions affirmer une démarche d'accompagnement des acteurs au niveau régional dans la valorisation des biens culturels et de savoir-faire vivants, sans cesse recréés. Le fait que nous travaillions sur toute une chaîne d'activités allant de la collecte à la création en passant par la transmission et la mise à disposition des sources, nous semble propice à une prise en compte globale d'expressions culturelles (avec le contexte, l'histoire, la langue, les transformations...) et à aider les personnes qui les font vivre à les inscrire dans l'espace public, à les partager, à les transmettre et à en faire un matériau de création contemporaine, inévitablement interculturel.

Le revers de la médaille est que cet élargissement de notre objet d'étude a à la fois brouillé les pistes et provoqué un mouvement de retrait de la part de certains musiciens professionnels qui refusent d'être associés à la notion de patrimoine, trop poussiéreuse à leurs yeux – alors que d'autres, au contraire, y font référence mais pour justifier des démarches de création très différentes. L'enseignement que je tire de nos réflexions des derniers mois est que ce terme est perçu et compris de manière très différente par les différents partenaires avec qui nous travaillons (Direction du Patrimoine, DRAC, musiciens, collecteurs, ethnologues, ethnomusicologues, sociologues, enseignants de musique). Il faut donc en user avec une certaine prudence mais en même temps, il est aussi intéressant d'engager une réflexion collective avec ces différents acteurs afin de questionner, au-delà du vocabulaire, les dimensions concrètes des démarches de valorisation culturelle : que fait-on quand on collecte de la musique, qu'on l'archive, qu'on l'expose ou qu'on la donne à voir et à entendre à travers des concerts ?

T.B.L. : Comment s'articulent ces différentes actions dans un même projet ?

Y.E : Prenons le cas du projet « La.BA.la.BEL, embarquement musical » mené dans le quartier lyonnais de la Duchère entre 2011 et 2014 et coréalisé avec le collectif de musiciens ARFI (qui rassemble des musiciens de jazz et des musiques improvisées). Le quartier de la Duchère est en renouvellement urbain depuis 2003 et subit donc une très profonde transformation urbaine avec des délogements, l'arrivée de nombreux nouveaux habitants et une reconfiguration importante des espaces publics. Notre projet visait à valoriser les cultures musicales des habitants (il s'agit d'un quartier multiculturel) et d'en faire les matériaux de créations artistiques collectives et participatives. Autrement dit, il s'agissait de partir de la diversité des savoirs musicaux des habitants pour créer des éléments de culture commune dans un environnement urbain en profonde recomposition. Dans les faits, cela s'est traduit par la mise en œuvre d'une campagne de collectage musical, la mise en place d'ateliers de pratique musicale, l'organisation d'événements dans l'espace public et la création d'un orchestre de quartier réunissant des habitants et des musiciens professionnels de l'ARFI.

La collecte de terrain a été la phase la plus longue puisqu'elle a duré deux ans et demi. Vu l'état de transformation du quartier, la très faible présence de commerces, de lieux associatifs mais aussi d'espaces collectifs, elle a pris la forme d'un véritable travail de fourmi. Même si nous nous sommes appuyés sur les quelques structures culturelles, sociales et socio-éducatives du quartier, il a fallu faire du porte à porte, coller des affichettes dans les halls d'immeuble, être présents sur les marchés et les lieux de cultes, à la sortie des écoles, solliciter les personnes dans la rue. C'était très différent d'autres projets que nous avons menés dans des quartiers au centre de Lyon, pourvus de commerces dits « ethniques » et de lieux associatifs.

Nous avons finalement recueilli 90 heures d'enregistrement qui ont été documentées, classées, mises à disposition des musiciens de l'ARFI. Ce fonds comprend à la fois des captations de situations conviviales ou festives (mariages, cérémonies), de paysages sonores et beaucoup d'entretiens avec les habitants. Il rassemble des témoignages de personnes de 33 origines différentes (turcs, algériens, cambodgiens, kosovars, congolais, comoriens). Ensuite les musiciens de l'ARFI ont exploré ce fonds de répertoire, ont créé de nouveaux arrangements musicaux de nombreux morceaux qu'ils ont utilisés aux différentes étapes de pratique collective.

Les différentes étapes de valorisation des collectes – une publication d'un double cd et un festival de fin de résidence – ont été de belles réussites, même si les concerts ont au final touché peu de monde. La plus grosse difficulté de ce projet a d'ailleurs été celle de mobiliser des personnes d'ordinaire éloignées des lieux de « la culture » légitime et de les rassembler à l'occasion d'événements musicaux sur le quartier. Nous avons également eu de longues discussions avec nos commanditaires au sujet de la place de la culture dans un quartier. Nous défendons la nécessité d'ancrages culturels forts, de médiations au quotidien, d'un travail de proximité avec les familles, ce qui est peu compatible avec des résidences artistiques ponctuelles et successives.

T.B.L. : Où en êtes vous aujourd'hui de vos objets ? Comment définirais-tu les objectifs majeurs de la structure ?

Y.E. Grâce à la démarche entreprise ces derniers mois, aux réflexions, aux lectures, aux rencontres qu'elle a rendu possibles, nous avons pu avancer à la fois sur la définition de nos objets, la manière de les caractériser et sur certains aspects de notre démarche. De nombreuses intuitions prennent corps et nous arrivons mieux à les formuler. Le fait que la musique soit autant un sujet en soi qu'un prétexte, par exemple, est une idée que j'avais depuis longtemps pressentie, sans pour autant réussir à l'assumer. Ce qui est extrêmement stimulant pour nous c'est qu'elle est à la fois un prétexte à la production de connaissances sur nos sociétés contemporaines et un point de départ d'actions culturelles permettant de mobiliser de nombreux partenaires de la société civile, institutionnels ou associatifs, autour de constructions partagées.

La grande diversité des membres de notre réseau nous oblige aujourd'hui à parler différents langages et à articuler des champs lexicaux extrêmement divers : nous parlons de musiques traditionnelles avec les associations d'amateurs et avec les conservatoires, de musiques du monde avec les artistes et les programmeurs, de patrimoine avec les institutions. Nous avons aussi appris à articuler une démarche d'éducation populaire, des actions de structuration de professionnels du spectacle vivant et une dynamique de recherche-action qui se renforce et devient de plus en plus pertinente depuis que nous travaillons avec des laboratoires d'université.

Il nous reste à interroger de nombreux aspects de notre démarche, notamment le principe même du « collectage », ainsi que de nombreuses notions que nous employons quotidiennement sans avoir eu jusqu'ici l'opportunité d'en faire un enjeu de réflexion : la notion de « communauté », celle de « témoignage » ou encore celle « d'interculturalité » notamment. Il y a également les pièges qui nous guettent constamment : l'assignation culturelle, la folklorisation, l'instrumentalisation. Autant de sujets de réflexion et d'échange que j'espère pouvoir creuser dans les années à venir.

2. Recherche vs recherche-action ? Références scientifiques, objets et actions de valorisation

Quels rapports et différences y a-t-il entre les activités du CMTRA et le(s) monde(s) de la recherche en sciences sociales ? La réponse à cette question dépend en grande partie du champ disciplinaire considéré : les ethnomusicologues, ethnologues, sociologues, historiens qui ont pu travailler par le passé avec le CMTRA n'y verront pas les mêmes rapports et différences. Au sein de chaque discipline, ils apporteront aussi des réponses très différenciées, selon leur manière d'envisager les liens et différences entre recherche et action culturelle. Etant pour ma part surtout coutumière des mondes de l'anthropologie et de l'ethnomusicologie, j'ai découvert au CMTRA un univers et un langage plutôt familiers, où il est question de notions et de problématiques qui forment le lot commun des anthropologues et ethnomusicologues (« musiques », « cultures », « traditions », « patrimoines », « oralité », « communautés », « territoires ») et font que le langage parlé dans cette association m'est plus familier que ceux qui ont cours dans certains mondes de la recherche scientifique. Lorsque je parle avec Yaël Epstein ou Méline Lefront, nous partageons aussi, et c'est assez rare pour être souligné, une certaine culture scientifique du fait de leur formation passée en ethnologie et des lectures qu'elles ont pu faire autour des « musiques traditionnelles », des « musiques du monde » ou des processus de constitution de « patrimoines ». Nous avons donc en tête une certaine littérature commune qui est plus large, par exemple, que les références que je peux partager avec un historien de l'art parlant de « patrimoine ».

D'un autre côté, cette mission m'a aussi amenée à tenir compte de certaines différences de démarche. Nous ne faisons pas le même travail, nous ne parlons pas tout à fait le même langage (la notion de « cultures de territoire », par exemple, ne m'était pas familière) et nous n'avons pas le même rapport à ces catégories que nous employons en commun (notamment ces notions dont les anthropologues s'emploient souvent à montrer le caractère construit ou problématique : « traditions », « communautés », « cultures », « témoignages »). Nous ne produisons pas le même type de publications et même s'il peut nous arriver de travailler ensemble sur des projets de valorisation ou de recherche scientifique, la reconnaissance de ces différences est une condition pour que s'installe un dialogue productif. Je distinguerai donc ici trois questions : celle du positionnement épistémologique du CMTRA (à quels savoirs scientifiques se réfèrent ses membres ?), celle des « objets » visés et de leur évolution dans le temps, celle enfin des pratiques concrètes qui ont cours dans son secteur « recherche » et leur articulation avec les réflexions qui ont cours dans divers domaines de la recherche scientifique.

Le positionnement épistémologique du CMTRA est le résultat d'une histoire collective complexe, dont l'entretien avec Yaël Epstein permet de faire apparaître certains « tournants » : notamment celui qu'elle décrit comme le passage d'une « approche plutôt musicologique » vers « une approche plus anthropologique ». Que faut-il entendre par là ? Sans avoir pu prendre le temps d'étudier de manière approfondie les actions menées par les personnalités fondatrices du CMTRA (Eric Montbel, Jean Blanchard) puis par les nombreuses personnes qui se sont succédées au sein de cette structure, il est déjà important de souligner que la plupart d'entre elles combinaient (tout comme les acteurs des CMT d'autres régions) plusieurs activités : en tant que musiciens, collecteurs, enseignants et militants d'associations. Usant eux-mêmes de l'étiquette d'ethnomusicologues ou « ethnomusicologues impliqués », Jean Blanchard et Eric Montbel ont enseigné cette matière dans le cadre de cursus universitaires et de formations destinées aux

musiciens et enseignants de musique (préparations au diplôme du DE au CEFEDM), pour lesquelles leurs compétences de musiciens et de collecteurs étaient perçues comme partie intégrante des savoirs à transmettre¹⁰. Il n'en demeure pas moins que cette « ethnomusicologie impliquée » s'est au départ bâtie de manière relativement distincte (et conflictuelle) par rapport aux réseaux de l'ethnomusicologie institutionnelle (telle quelle était pratiquée au Musée de l'Homme, au Musée des Arts et Traditions Populaires et par la suite au sein d'universités), même si elle a eu par la suite un impact sur le monde universitaire, en favorisant l'émergence d'un champ de « l'ethnomusicologie de la France » qui s'est soldé des années plus tard par la formation d'une équipe de recherche (CIRIEF), l'ouverture de quelques postes dans des universités (à Nice, Poitiers) et la prolifération de charges de cours assurées par des vacataires pour une part issus du mouvement revivaliste « folk »¹¹.

Cette conception et pratique de l'ethnomusicologie, même si elle a été reconnue en partie dans le champ universitaire, ne constitue toutefois qu'une tendance ou « école » parmi d'autres au sein d'une discipline dans laquelle ne règne pas (loin s'en faut) de consensus sur ce qui devrait en être l'objet, le champ d'investigation et les méthodes¹². De ce point de vue, la référence à la « musicologie » ou à « l'ethnomusicologie » n'allait probablement déjà pas de soi pour les fondateurs du CMTRA. Et elle fonctionnait (fonctionne toujours) moins comme un programme ou une « théorie » stabilisée que du fait du partage de certaines notions et manières de faire faisant l'objet d'un consensus parmi les ethnomusicologues aussi bien que parmi les collecteurs : la focalisation sur la musique, la référence à la catégorie de « musiques traditionnelles » et à la notion de « traditions », la pratique du « collectage » musical (passant notamment par l'usage d'outils d'enregistrement) et la constitution de fonds d'archives, la production de disques¹³ et de monographies inventoriant les pratiques musicales présentes sur un territoire – tous éléments qui ont depuis fait l'objet de certaines critiques, venant notamment d'anthropologues (Laborde 1996 et 2009, Cheyronnaud 2002, Mabru 2007), mais n'ont pas pour autant disparu des pratiques du CMTRA ni de certains instituts d'ethnomusicologie.

Un autre tournant mis en lumière par l'entretien avec Yaël Epstein tient à un glissement sur le plan des objets et à la place croissante qu'a pris, depuis les années 2000, le thème des musiques dites « migrantes » dans les actions du CMTRA. Or d'une part, ce thème constituait (constitue jusqu'à aujourd'hui) un angle mort des recherches en ethnomusicologie, en majorité centrées sur l'étude de répertoires ou traditions musicales étudiées dans leur contexte d'origine. D'autre part,

¹⁰ Ces enseignements portaient sur les traditions musicales du domaine français et européen, sur l'histoire de l'ethnomusicologie de la France et du mouvement revivaliste.

¹¹ Habitant à Lyon depuis 14 ans et ayant fréquenté en tant qu'étudiante puis enseignante dans différentes institutions (ENS de Lyon, Université Lyon 2, ENM de Villeurbanne), j'ai pu mesurer la fragilité institutionnelle de l'ethnomusicologie dans le champ universitaire (aucun poste de maître de conférence, une quasi absence des ethnomusicologues dans les colloques en sciences sociales et en musicologie) mais aussi la place importante qu'y ont pris ces experts locaux employés comme chargés de cours dans différentes institutions parallèlement à leur activité de musicien : Jean Blanchard en particulier, qui a enseigné l'ethnomusicologie à l'Université de Clermont-Ferrand et l'Université Lyon II (dans le département de musicologie puis d'ingénierie culturelle), dirige aujourd'hui le département « musiques traditionnelles » du CEFEDM et est invité de manière quasi systématique dès lors qu'il est question d'ethnomusicologie à Lyon.

¹² L'exemple d'une controverse autour de la question du « rythme » (Bachir-Loopuyt 2007). Pour une perspective plus globale de l'histoire de la discipline, voir la thèse de Brice Girard (Girard 2015) et, sur l'ethnomusicologie de la France : Luc Charles Dominique et le programme de recherche en cours mené au sein du LAHIC par D. Fabre, F. Gasnault et Marie Barbara Le Gonidec.

¹³ Jusqu'à une période récente, la qualification des ethnomusicologues aux fonctions de maîtres de conférences ou chargés de recherche passait par la réalisation d'un CD paraissant dans certaines collections dédiées aux enregistrements de terrain (Ocora).

cette ouverture à des terrains urbains et « migrants » est aussi relativement spécifique au CMTRA par rapport aux autres CMT de France. Sur le plan des rhétoriques de justification, ce tournant a tendu à être minimisé par ses initiateurs qui le présentaient volontiers comme la prolongation du travail mené sur les « musiques traditionnelles » :

La musique traditionnelle est pour toute communauté, un bien culturel à la fois artistique, patrimonial et identitaire. À l'image des traditions musicales régionales, qui sont une part incontestée du patrimoine culturel national, les traditions musicales des populations issues de l'immigration, d'une abondance et d'une variété insoupçonnées, sont source de richesse culturelle pour la communauté nationale dans son ensemble.

Ces musiques sont de surcroît un bien culturel indispensable à l'échange, la découverte et la compréhension mutuelle des diverses cultures et des individus qui les composent. Par leur action structurante sur les mémoires individuelles et la dimension de plaisir qui accompagne leur exécution, elles permettent une relation équilibrante avec le pays d'origine qu'il y ait ou non, projet de retour.

Elles sont un vecteur puissant et dynamique de communication entre toutes les générations. Elles peuvent être un outil efficace de désignation et d'objectivation de la réalité multiculturelle de notre société, un éclairage puissant, révélateur de la complexité des réseaux culturels imbriqués qui composent la société contemporaine. (Montbel 1993)

Par la suite, ces nouveaux terrains d'enquête ont cependant fait apparaître plus clairement encore que par le passé l'impossibilité de se restreindre à une dimension musicale et aussi à défaire l'évidence postulée d'un lien indéfectible entre des pratiques musicales et leurs « territoires » ou « terroirs » d'origine¹⁴. Plus que par le passé, il est ainsi apparu nécessaire de puiser, au-delà de l'ethnomusicologie, dans les travaux des sciences sociales : pour appréhender les phénomènes de migration et de « déterritorialisation », les dimensions complexes de la globalisation (Appadurai 2005, Abélès 2008) et des musiques du monde (Martin 1996, Laborde 1998, Bachir-Loopuyt 2007) les processus d'hybridation et de métissages (Amselle 2001, Turgeon 2003), le rapport aux territoires et les phénomènes de « déterritorialisation » (Raibaud 2006 et 2009), l'histoire spécifique de certains mouvements diasporiques et leur rapport au pays perdu (Fleschet/Isnart 2012) et les enjeux complexes des processus de patrimonialisation (Barbe/Chauliac, Bondaz&al 2014, Chappaz-Wirthner/Hertz 2012, Fabre 2013). En somme, l'horizon des références a tendu à se complexifier à mesure que se diversifiaient les objets pris en compte.

Dans ce contexte, la discipline de référence serait devenue l'anthropologie : mais une anthropologie qu'il faut voir là encore non pas au sens d'un programme défini à « appliquer » dans le champ de l'action culturelle (programme que je serais pour ma part embarrassée de circonscrire dans la mesure où l'unité de cette discipline ne va aujourd'hui pas non plus de soi, (cf. Lenclud 2006) mais plutôt d'une convergence entre les objets du CMTRA et certaines thématiques centrales dans cette discipline : la question de l'altérité, celle du rapport aux traditions et patrimoines (soit ce qui fait sens pour une société ou un groupe social et forge une continuité dans le temps). La prégnance plus forte de cet arrière-plan anthropologique est en tout cas visible dans les profils et parcours des personnes actuellement en poste au CMTRA : quatre jeunes femmes qui ont pour deux d'entre elles suivi un cursus en anthropologie, complété par des

¹⁴ Jusqu'à aujourd'hui, les études ethnomusicologiques se centrent très majoritairement sur des pratiques musicales étudiées dans leur contexte d'origine plutôt que dans le cadre de scènes globalisées ou de sphères diasporiques.

expériences en direction de projets culturels – soit des profils bien différents par rapport à la figure masculine du « musicien-collecteur » qui avait prédominé dans les débuts de l'histoire du CMTRA et qui reste jusqu'à aujourd'hui prégnante dans les Centres de Musiques Traditionnelles d'autres régions aussi bien qu'au sein de la FAMDT. Cela ne veut pas dire que les employés actuels du CMTRA aient le sentiment de faire de « l'anthropologie » en y travaillant ni que les savoirs anthropologiques y constituent la seule référence. Sur le plan des lectures et horizons de questionnement, ce qui vaut est plutôt un bricolage interdisciplinaire rendu nécessaire à la fois par la pluralité des pratiques prises en compte et par leurs dimensions plurielles, qui font que l'arrière-plan épistémologique du CMTRA reste (et doit rester) ouvert à une multiplicité de perspectives. Sur le plan des collaborations effectives cependant, les partenariats en cours montrent que l'alliance avec l'ethnomusicologie est toujours d'actualité (cf. projet « Comment sonne la ville » à Saint-Etienne) et d'une certaine manière plus évidente qu'avec des ethnologues et sociologues.

Sur le thème des « musiques migrantes », le CMTRA a en tout cas développé une expertise aujourd'hui reconnue et sollicitée aussi bien par des ethnomusicologues entreprenant des projets d'enquêtes collectives sur les pratiques musicales en contexte d'immigration (Université de Saint-Etienne, Université de Nanterre) que par des institutions d'archives, des musées de société ou des collectivités publiques désireux d'inclure des objets musicaux dans leurs manifestations sur les cultures et patrimoines de l'immigration (Archives Municipales de Lyon, Archives municipales de Saint-Etienne, Le Rize). Sur cette thématique, les actions du CMTRA ont donc, par rapport aux ethnomusicologues, une longueur d'« avance » qui fait aussi qu'on sollicite de plus en plus souvent Yaël Epstein pour participer à la formation d'étudiants (en médiation culturelle, en ethnomusicologie et bientôt en ethnologie). Afin que ces collaborations aillent au-delà d'un simple échange de services confirmant un partage des rôles établis, il importe qu'elles se déroulent sur un temps long et qu'elles puissent aussi susciter une dynamique de réflexion interdisciplinaire.

Je prendrai pour exemple le projet sur les « musiques migrantes de Saint-Etienne » porté par le laboratoire du CIEREC et le CMTRA, auquel participent depuis janvier 2015 les étudiants en master de musicologie avec un enthousiasme qui laisse présager des répercussions sur leurs travaux futurs, et qui donne lieu à des séminaires, journées d'étude et colloques associant des ethnomusicologues de Saint-Etienne et d'ailleurs (séminaire Musiques migrantes en février/mars 2015) mais va aussi déboucher sur un colloque franco-allemand sur les archives sonores organisé par Talia Bachir-Loopuyt et Anne Damon-Guillot (CIEREC) au printemps 2016 en partenariat avec le LAHIC (Daniel Fabre, François Gasnault) et l'Université de Hildesheim (Raimund Vogels, Julio Mendivil). Sur la question de l'immigration, il aurait cependant été dommage de se passer de l'expertise des chercheurs du Centre Max Weber : dont certains (Ahmed Boubeker, Michel Rautenberg, Catherine Gauthier, Dominique Belkis, Claire Autant-Dorier, Pascal Vallet) ont été réunis en février pour une séance de présentation du projet qui a déjà permis de repérer plusieurs points de convergence avec des projets en cours (celui de Catherine Gauthier autour des cafés, les travaux de Michel Rautenberg sur la valorisation des patrimoines de l'immigration, les travaux d'A. Boubeker sur la chanson kabyle en Lorraine, les travaux de Claire Autant-Dorier sur les actions communautaires et la démocratie participative), d'identifier les ressources et compétences de chacun, de réfléchir à des thématiques communes et aux moyens d'associer des étudiants en sociologie et anthropologie à cette enquête. Plusieurs questions ont émergé : celle des « acteurs » à prendre en compte (les seuls musiciens ou l'ensemble des « médiateurs » qui contribuent à faire exister la musique ? S'agit-il de musiques migrantes au sens large ou de musique de « migrants » - et qui sont ces « migrants » ? L'est-on nécessairement pour la vie et l'est-on de manière héréditaire ?), celle des espaces et lieux dans lesquels l'on fait (entre autres

activités) de la musique mais dont l'histoire est faite de changements permanents de statut (associations, cafés, lieux de spectacle ou lieux de culte/ lieu associatif etc.), celle des « témoins » sollicités et du pouvoir que leur confère une prise de paroles au nom d'une « communauté ». En somme, pour ce projet, le CMTRA a pu contribuer à ce qu'émerge une collaboration entre deux laboratoires d'une même université qui n'avaient jusqu'alors pas travaillé ensemble : de telle sorte que le travail « interculturel » ne concerne ici plus seulement la mise en lien de différentes cultures professionnelles mais aussi différentes cultures disciplinaires. Cette confrontation interdisciplinaire est nécessaire pour que puissent être abordés des problèmes de fond que soulèvent, notamment, le collectage musical (Laborde 1996) et les démarches de valorisation visant les cultures de l'immigration (Barbe/Chauliac 2014, Rautenberg 2006 et 2009).

Venons-en aux objets visés par les actions du CMTRA et aux catégories employées pour les désigner. Ainsi que le montre l'entretien, ces catégories ont évolué au fil de l'histoire du CMTRA (musiques traditionnelles, musiques migrantes, musiques du monde, patrimoines de l'oralité) sans pour autant se substituer l'une à l'autre. Aujourd'hui, ces diverses catégories se côtoient en effet dans les discours et les diverses publications du CMTRA – et il est probable qu'un travail d'archive ferait apparaître une même diversité de catégories, à chaque époque de l'histoire du CMTRA. Jamais donc il n'a été question de se restreindre à une seule catégorie et d'autre part, chacune d'elle a aussi des limites relativement floues (voir notamment Laborde 1998). Les réalités qu'elles désignent se recoupent en partie. Si on regarde en effet de plus près les musiciens et répertoires concernés par les différentes actions du CMTRA (collectage, actions de programmation, publications etc.), de multiples croisements apparaissent. Dans les programmes du festival des « Jeudis des Musiques du Monde », on retrouvera certains musiciens préalablement repérés dans des projets de collectage, que ceux-ci aient été menés dans certains « pays » ruraux ou dans certains quartiers de l'agglomération lyonnaise. De même et à l'inverse, l'examen des Atlas Sonores montre que ceux-ci peuvent intégrer, outre les musiciens dits « routiniers » (pratiquant la musique dans des cercles familiaux ou des rassemblements festifs ou religieux), des musiciens d'ores et déjà confirmés et reconnus dans le réseau des musiques du monde (Naziha Azzouz et Adel Salameh, Hiyad Haimour), que les collecteurs du CMTRA connaissaient peut-être en partie avant de les redécouvrir dans le cadre de ces projets.

A certaines époques cependant, certaines catégories ont été mises en avant de manière plus saillante, ce qui à chaque fois est à comprendre dans le contexte plus large de débats publics et de politiques culturelles menées à différentes échelles. Si la notion de « musiques traditionnelles » a pu s'imposer dans les années 1990 du fait de la convergence entre une politique publique et un large mouvement associatif (Gasnault), c'est plus récemment la notion de « patrimoines de l'oralité » qui s'est imposée comme une notion pertinente dans le cadre du CMTRA mais aussi dans celui du réseau des CMT (FAMDT), du fait notamment de la promotion de la notion de « patrimoine immatériel » par des organisations internationales (comme l'Unesco) mais aussi par des instances de gouvernement et des institutions culturelles qui s'en sont emparées comme un outil d'action et de justification flexibles (Culture et recherche 116-117, BONDAZ & al. 2014). Du point de vue de la directrice Yaël Epstein, la notion de « patrimoine » apparaît en tout cas surtout pertinente du point de vue d'une dimension de co-construction et de participation de la société civile mises en avant par la convention de l'Unesco. Elle émet un doute sur le fait que tous les objets visés par le CMTRA soient effectivement concernés par l'inventaire PCI (est-ce que les « patrimoines de l'immigration » en font partie ?). Il resterait cependant à discuter sur le rôle que peut y jouer le CMTRA, en tant que médiateur participant à la reconnaissance de certaines formes susceptibles d'en faire partie mais aussi d'organiser une

réflexion sur tout ce qui relève des « patrimoines impossibles » ou laissés à l'écart de ces « rites d'institution ».

Les références scientifiques, les objets visés et les catégories utilisées pour les désigner ont donc évolué dans le temps, au gré de chaque projet, et elles ont tendu à se superposer en un feuilleté complexe qui explique la difficulté actuelle dans laquelle les acteurs du CMTRA se trouvent de définir de manière globale leurs objets. Ce qui est demeuré en revanche relativement inchangé ou en tout cas plus stable, ce sont les types d'actions mises en œuvre pour repérer et valoriser ces pratiques musicales, qui ont tendu à se routiniser parce qu'elles sont dotées, il faut bien le reconnaître, d'une certaine efficacité « opérationnelle » : le collectage, l'archivage, la valorisation. Quel que soit le terrain ou les répertoires considérés, cette chaîne d'opérations fonctionne et elle permet de produire des objets comparables : des disques et « Atlas Sonores », des expositions, ateliers et concerts qui sont devenus, selon les mots de Yaël Epstein, la « marque de fabrique » du CMTRA.

C'est peut-être en partant de ces supports que ressortiront le mieux les différences avec une démarche de recherche « scientifique » – soit une démarche bâtie sur la base de certains critères de scientificité (en terme de définition des objets, des méthodes et champs d'investigation) qui ne sont pas les mêmes d'une discipline à l'autre¹⁵. Prenons ce qui est peut-être le plus comparable avec les objets produits par un chercheur : les livres de la collection « Atlas Sonores ». Ces publications, de même que les expositions ou événements musicaux organisés ou co-organisés par le CMTRA, sont élaborées dans une optique de valorisation. En tant que telles, elles n'obéissent pas aux mêmes attentes que des livres paraissant dans des collections ou revues de recherche. Elles visent un objectif de connaissance mais doivent aussi plaire aux lecteurs-auditeurs en rassemblant des musiques et témoignages bons à entendre (quitte à masquer certains aspects plus problématiques ou moins attrayants de la vie musicale : l'impact des formats marchands, les conflits d'ego et les luttes de pouvoir etc.) et en évitant un langage trop jargonnant ou « intellectuel ». Elles doivent aussi se plier à des obligations et demandes venant des commanditaires (par exemple pour le choix de tel quartier) et des divers participants (habitants du quartier, musiciens amateurs et professionnels, collectivités publiques). La mise en valeur des pratiques musicales et paroles des « habitants » fait aussi que les auteurs des livrets s'effacent volontiers derrière ces objets : ils ne disent que rarement « je » (ou seulement dans l'avant-propos, cf. sur ce point Favret-Saada 1977), ne s'étendent pas sur les processus de constitution d'une collecte, sur les critères qui ont présidé au choix de tel ou tel « habitant » ou séquence musicale mais se centrent surtout sur l'exposé des résultats.

Ces publications mettent au premier plan des matériaux sonores et elles sont en ce sens similaires aux enregistrements de terrain édités par des ethnomusicologues (Musiques du Vanuatu, Musiques des Plateaux d'Anatolie, Musiques des Eglises coptes etc.), même si le mode de définition de l'objet n'y est pas tout à fait le même, surtout lorsqu'il s'agit de terrains urbains et « multiculturels ». Alors que les enregistrements ethnomusicologiques se centrent sur des répertoires localisés ou propres à une certaine communauté culturelle, les Atlas Sonores adoptent une entrée territoriale qui peut les conduire à englober de multiples répertoires ou pratiques. Les Atlas Sonores et documentaires produits sur les quartiers du 8^{ème} arrondissement, de la Guillotière, de la Duchère à Lyon, rassemblent des pratiques musicales qui ne sont pas reliées entre elles.¹⁶ Les musiciens originaires de Turquie, d'Afghanistan, du Mali, de Bretagne, des

¹⁵ Sur la notion de discipline et sur ce qui la distingue du savoir et de la connaissance, cf. Fabiani 2008.

¹⁶ Il y a là, en dépit de leur similarité apparente, une différence importante avec des projets réalisés par le CMTRA sur des régions rurales ou sur certains répertoires ou phénomènes musicaux plus spécifiques (chansons du Maghreb à Lyon, Place du Pont) : dont on peut supposer que les différents acteurs se connaissaient entre eux et, qu'à défaut de

Comores ou de Russie que les différents collecteurs rencontrent dans ces différents quartiers ou territoires urbains ne se connaissent pas entre eux (ou ne se connaissent pas avant que le CMTRA n'arrive pour collecter leur musique) – sans même parler du fait que bien souvent, les musiciens originaires d'un même pays présents dans un quartier ne se connaissent pas nécessairement ou évitent aussi parfois soigneusement de se rencontrer (entre Turcs de la COJEP, Turcs alévis, kurdes etc.). Or dans la mesure où une enquête ethnologique ou sociologique se base sur l'analyse de réseaux constitués, il apparaîtra impensable à un ethnologue ou un sociologue de travailler sur un objet à la fois si vaste et disparate : « Musiques migrantes de Saint-Etienne » – quelles musiques ? Qui sont ces « migrants » ? A partir de quand cesse-t-on de l'être ? Quels acteurs prendre en compte ? Faut-il se centrer sur les seuls musiciens ? Que faire de toutes les autres médiations humaines et techniques qui contribuent à faire exister la musique ? Ces questions, qui ont par exemple surgi lors d'une réunion de présentation du projet « Comment sonne la ville » (CIEREC / CMTRA) au Centre Max Weber, font apparaître des décalages dans les modes de définition d'objet et de production de données, qui ne sont pas seulement imputables à une distinction entre recherche et action mais sont aussi internes au monde de la recherche : ethnomusicologues, anthropologues et sociologues n'étudient pas « la musique » de la même manière. Ils ne collectent pas le même type de données¹⁷. Et même s'ils emploient parfois les mêmes termes ou notions pour désigner leur « méthode » (en parlant de « terrain », d'« observation participante » etc.), leur pratique diffèrera largement selon leur horizon disciplinaire et au sein de chaque discipline, selon leur manière d'envisager un « corpus »¹⁸ et la cumulativité des savoirs.

En somme, les modes de définition de l'objet ne concordent pas avec ceux de tous les chercheurs en sciences sociales. La démarche même de « collectage » (qu'il s'agisse de collecter des « musiques » ou des « témoignages ») posera davantage problème à certains chercheurs – aux ethnologues notamment¹⁹. Il demeure que les actions du CMTRA visent aussi certains objectifs communs aux démarches de certains chercheurs, justifiant la mise en œuvre de démarches concertées : un objectif de connaissance (visant la découverte et compréhension de pratiques musicales locales) et un objectif politique de reconnaissance sociale qui, même s'il n'est pas toujours explicité comme tel, constitue aussi souvent un enjeu sous-jacent des recherches en ethnomusicologie, ethnologie et sociologie. A ce titre, le CMTRA peut proposer une expertise complémentaire, participer à des enseignements et au développement de projets de « recherche-action » (telles que ceux menés avec l'équipe du CIEREC à Saint-Etienne : « Harmonica dans le Forez », « Comment sonne la ville ? », cf. infra) : projets qui, au-delà d'un simple partage établi des rôles, peuvent aussi contribuer à générer un questionnement réflexif sur les démarches et méthodes des uns et des autres. Mais cette dynamique de réflexion collective serait d'autant plus enrichissante et productive si elle intègre aussi ces autres acteurs que le

s'apprécier, ils se positionnent les uns par rapport aux autres et savent (au moins par oui-dire) ce qu'ont fait et font les autres musiciens. Ce mode de définition de l'objet concorde davantage avec ce qu'un ethnologue pourrait définir comme un « terrain » d'enquête, même s'il demeure qu'il procédera de manière assez différente : une thèse sur les chansons du Maghreb à Lyon ne répond pas aux mêmes attentes qu'un « Atlas Sonore » du CMTRA sur ce même « terrain ».

¹⁷ Cf. sur ce point Mabru : « ce que l'on nomme le collectage ne saurait être assimilé à ce que l'ethnologie nomme l'ethnographie, c'est-à-dire la collecte de faits, faits qui tirent leur pertinence plus globale de cette activité de recueil dans ce que l'on nomme une problématique, c'est-à-dire un ensemble d'hypothèses et de questionnements ».

¹⁸ Notion qui, pour l'ethnologie, ne va plus de soi : voir sur ce point Favret Saada, Athalbe/Fabre/Lenclud

¹⁹ Dans le champ de l'ethnologie, les pratiques d'inventaire ou de collectage ont suscité de nombreuses critiques, notamment depuis le tournant « post-culturaliste » inspiré de travaux de l'anthropologie américaine (Clifford). Des travaux plus récents mettent au jour les risques de l'instrumentalisation de ce type de « catalogues » par les instances politiques pour mettre en scène la diversité culturelle (G. Welz) ou minimiser l'impact de politiques de rénovation urbaine (Botea).

CMTRA connaît bien : des musiciens, des membres d'associations, d'institutions et de collectivités travaillant dans les secteurs des musiques traditionnelles, des musiques du monde, du patrimoine et de l'action citoyenne, entre lesquels le CMTRA peut jouer un rôle crucial d'interface. Le dialogue avec les chercheurs ne devrait selon moi pas devenir un objectif en soi mais plutôt être vu comme un ingrédient parmi d'autres d'une réflexion collective associant les différents acteurs présents en Rhône-Alpes.

Il y aurait encore beaucoup à dire des différences, supposées ou réelles, entre ce que l'on conçoit dans tel ou tel horizon de savoir comme la frontière entre recherche et action culturelle. Certains diront que les publications du CMTRA ne sont pas de la science parce qu'elles rassemblent trop de musiques ou des musiques trop différentes, d'autres parce qu'elles n'analysent pas ces matériaux musicaux, d'autres parce qu'elles ne se fondent pas sur des relations sociales existantes, d'autres parce qu'elles se fondent sur une démarche d'inventaire ou de « collectage » etc. Plutôt que de passer en revue tous ces arguments, il me semble plus intéressant et utile de réfléchir de manière pragmatique : une fois reconnues ces différences, quelles peuvent être les points de passage entre ces actions et les réflexions des chercheurs ?

3- Sciences sociales, mode d'emploi : pistes de réflexion autour des actions du CMTRA

Dans le cadre de cette mission, notre réflexion a d'abord porté sur la notion de « patrimoines musicaux », principalement pour deux raisons. D'une part, du fait de l'actualité de cette notion de « patrimoines de l'oralité », mise en avant dans le projet de structure actuel du CMTRA :

Le Centre des Musiques Traditionnelles Rhône-Alpes (CMTRA) est une association régionale qui œuvre depuis plus de vingt ans à la promotion des musiques traditionnelles, des musiques « du monde » et des patrimoines de l'oralité, sur l'ensemble de ce territoire. À travers ses missions de recherche, d'animation du réseau régional et de valorisation culturelle, il participe à la reconnaissance de ces pratiques culturelles et de ceux qui les font vivre ; à leur médiation auprès des publics, à l'accompagnement de la création artistique et de la transmission des savoirs²⁰.

D'autre part et du côté des chercheurs, la notion de patrimoine suscite également depuis quelques années de nombreux travaux, séminaires, publications, colloques²¹. Pour autant, les questions et problèmes qui y sont discutés n'ont qu'en partie à voir avec les discussions et actions menées par le CMTRA et autres structures du réseau FAMDT autour des « patrimoines de l'oralité ». Et à vrai dire, sur cette thématique plus encore que sur d'autres, le dialogue avec les chercheurs ne va pas de soi, ne serait-ce que parce que la notion de patrimoine suscite, notamment parmi les anthropologues, une propension à la déconstruction qui ne facilite pas nécessairement le dialogue avec les acteurs culturels. Du fait de ces décalages, la notion de patrimoine peut constituer un enjeu fructueux de débat, ainsi que l'ont montré les échanges menés au sein du GIS IPAPIC ou la journée d'études que nous avons organisée le 21 novembre (cf. infra), mais elle ne livre pas d'emblée un enjeu « commun ». Par ailleurs, même si cette notion a l'avantage d'être suffisamment englobante pour maintenir une ouverture à de multiples objets (musiques traditionnelles, musiques du monde, musiques actuelles, langues régionales), elle est aussi d'un autre côté réductrice dans la mesure où la visée de patrimonialisation n'est qu'une

²⁰ Projet associatif du CMTRA, 2014

²¹ Cf. notamment Hertz/Graezer-Bideau pour un aperçu des enjeux que recouvre cette notion dans la recherche actuelle en anthropologie.

visée parmi d'autres du CMTRA – qui développe aussi des actions de création, d'animation de réseau aussi bien que des actions à visée plus « sociale », notamment dans le cadre des politiques de la ville . De ce fait, sans qu'il faille renoncer à cette notion, j'aurais tendance à la voir comme une entrée parmi d'autres possibles pour appréhender la pluralité des pratiques musicales présentes sur le territoire rhônalpin.

Une autre thématique transversale pourrait être constituée par la notion d'interculturel, à condition de ne pas limiter celle-ci à un certain type d'objets (« les cultures de l'immigration »). Par rapport à la notion de patrimoine, celle d'interculturel a l'avantage de renvoyer moins à un type d'objet défini qu'à des processus de médiation. Elle peut en ce sens devenir un outil pour questionner les processus de fabrique et d'institution de « la musique » (des musiques et « cultures » qu'elles sont censées représenter) aussi bien que les décalages qui peuvent surgir de la confrontation entre différents mondes musicaux ou cultures professionnelles. C'est dans ce sens pragmatique et inductif qu'elle peut constituer un terrain fécond de dialogue entre chercheurs et acteurs culturels (cf. notamment Culture et Recherche 128).

Il serait intéressant de poursuivre ces réflexions en les appliquant à la musique, jusqu'ici peu prise en compte dans ces réflexions. Pourquoi fait-on si fréquemment de la musique un enjeu « interculturel » ? Comment, sur la base de quels postulats, et à travers quelles opérations ? Comment s'y prend-t-on pour collecter, archiver, valoriser des pratiques musicales dans une visée « interculturelle » ? Il existe de fait de multiples projets mobilisant la musique comme un vecteur de « dialogue entre les cultures », dans des objectifs très différents (de création, de patrimonialisation, d'action sociale ou d'éducation entre autres). Mais outre qu'ils ne constituent que rarement un terrain d'enquête pour les ethnomusicologues et anthropologues, ces divers projets reposent sur des postulats et des manières de faire très différenciées qui (de manière assez ironique) ne dialoguent que rarement entre elles : du projet DEMOS initié par la Cité de la Musique de Paris aux créations transculturelles de la Fondation Royaumont en passant par la mise en scène de « chefs d'œuvre du patrimoine immatériel » (Festival de l'Imaginaire) ou des festivals organisés dans l'esprit de l'éducation populaire (Festival Villes des Musiques du monde²²), il est toujours question d'interculturel », mais en des sens différents et en partie contradictoires (voir notamment Laborde 2014, Bachir-Loopuyt/Laborde 2015). D'un projet à l'autre, c'est aussi la conception même de « la musique », de sa beauté ou de sa vertu à forger un lien qui change. De ce point de vue, il est logique que lorsque ces différents acteurs du champ des « musiques du monde » et/ou des « musiques traditionnelles » se rencontrent, des « malentendus productifs » surgissent.

Du fait de ce décalage entre une forme d'évidence partagée (reposant sur le postulat d'un invariant « musique » propice au dialogue interculturel) et la pluralité des compréhensions et manières de faire, il me semble qu'il y a ici matière à une riche réflexion collective. Pour être productive, cette réflexion suppose de partir des expériences concrètes et de renoncer (par moments du moins) à un langage militant mettant l'accent sur des valeurs communes, mais de parler aussi de ce qui diffère (entre les mondes des musiques traditionnelles françaises et celui des musiques du monde par exemple) de questionner certains grands partages récurrents dans les discours des divers acteurs des CMT (entre cultures orales et cultures écrites, entre « associations » et « institutions », entre le festif et le savant, entre professionnels et amateurs). Le CMTRA pourrait contribuer à porter ces enjeux de réflexion au sein de la FAMDT et d'autres événements ou structures associant les professionnels du monde de la musique.

²² Festival en même temps que réseau d'acteurs couvrant 21 villes du département de la Seine Saint-Denis né en 1990 : www.villesdesmusiquesdumonde.com

Il me semble en second lieu que cette réflexion devrait être menée sur des questions concrètes susceptibles de mobiliser des experts de différents milieux institutionnels : autour des problèmes que soulèvent, par exemple, le collectage (thème sur lequel nous organisons une journée d'études à Saint-Etienne en décembre 2015) la mise en ligne d'archives sonores, la réalisation d'une exposition ou encore la mise en œuvre de « créations participatives ». Enfin, il me semble aussi important d'associer dans ces réflexions des chercheurs de différents horizons disciplinaires, en misant notamment sur les chercheurs présents en Rhône-Alpes – ethnomusicologues du CIREC, sociologues et anthropologues du Centre Max Weber, anthropologues du CREA-EVS, géographes et urbanistes du CRESSON notamment.

Sur la question des « musiques migrantes », des collaborations sont déjà amorcées et il est à prévoir qu'elles contribueront à montrer l'ambiguïté de cette notion (parle-t-on de toute forme de musiques ayant migré dans le monde ? Ou de musiques produites par des musiciens « migrants » - et qui sont ces migrants ?) et à défaire l'évidence de celles qui lui sont liées de « communautés », de « cultures » ou de « territoires ». Mais au-delà de ces terrains « multiculturels », une réflexion sur l'interculturel peut et doit aussi s'appliquer à toutes les autres pratiques musicales prises en compte par le CMTRA dès lors que cette notion ne désigne pas certains objets (des pratiques musicales interculturelles par opposition à d'autres qui ne le seraient pas) mais qu'on la prend comme un outil de réflexion sur les processus de médiation. Un retour sur les archives sonores collectées dans des missions en contexte urbain mais aussi en contexte rural (« Chants du Haut-Vivarais », « Joutes sur le Rhône », « Pays de Samöens », « Rive de Gier »...) permettrait ainsi de questionner les différences et présupposés communs entre les acteurs des « musiques traditionnelles » et ceux des « musiques du monde » mais aussi entre le domaine des cultures savantes et populaires, entre le sérieux et le festif, entre les cultures des « amateurs » et celles des « professionnels ». Cette réflexion pourrait être développée dans le cadre du projet de réseau documentaire dédié aux archives sonores qui, au-delà de la mise en accessibilité des fonds d'archives sonores du CMTRA et d'autres associations et institutions présentes en Rhône-Alpes, passe aussi par une réflexion collective sur les conditions d'émergence de ces archives et sur le sens qu'elles peuvent avoir dans le contexte contemporain. Ce sera là la mission de Laura Jouve-Villard, jeune anthropologue recrutée au CMTRA à partir d'avril 2015, de parvenir à relier ces enjeux « opérationnels » et les questionnements des différents acteurs mobilisés pour ce projet.

Les enjeux sont de taille – puisque derrière toutes ces pratiques musicales se profilent aussi de vastes enjeux de société : la question du multiculturalisme et de la reconnaissance de cultures et patrimoines populaires, celle de la mondialisation des pratiques artistiques et de l'impact de logiques marchandes, celle des archives et de leur accessibilité (cf. Culture et recherche 114-115, 116-117, 127, 128, 129) et le CMTRA ne pourra venir à bout de ces questions seul. Voici donc pour finir quelques recommandations pour une mobilisation « pragmatique » des travaux scientifiques et des chercheurs : pragmatique au sens où il ne faut déjà pas trop « idéaliser » la recherche. Des chercheurs, on attend souvent (c'est ce que Yaël Epstein attendait de moi au début de cette mission) qu'ils apportent des réponses à des questions « théoriques » et notamment à des problèmes de dénomination ou de catégorisation – comment appeler les objets dont s'occupe le CMTRA ? Quelle catégorie choisir ? Faut-il renoncer à l'appellation de « musiques traditionnelles » ou de « patrimoines » ? Et puisqu'il est difficile de s'en passer, comment les employer de manière convaincante – y compris face aux chercheurs ? A ces différentes questions, un chercheur peut apporter des éléments de réponse ou de réflexion basés sur sa connaissance de la littérature scientifique sur telle ou telle question - il demeure que si l'on se place dans une perspective d'enquête ethnographique, ces catégories ne comptent en définitive pas pour elles-mêmes. Tout dépend de ce que l'on en fait – et la réflexion doit donc porter non pas

seulement sur ces catégories mais aussi sur les expériences et les conditions de mise en œuvre de chaque projet.

En complément de ces éclairages théoriques, il me semble que l'utilité des recherches en sciences sociales est aussi qu'elles peuvent contribuer à nourrir une réflexivité sur des pratiques, des manières de faire. Ce qui suppose encore une fois de partir des opérations qui permettent de faire advenir des « musiques » au CMTRA. Comment les repère-t-on ? Comment les collecte-t-on ? Comment les expose-t-on ? Comment les met-on en concert ? Quels problèmes soulève leur mise en accès ou leur publication ? Or pour ces aspects pratiques, les chercheurs ne sont que certains experts parmi d'autres à solliciter. Il y a aussi beaucoup à apprendre de l'observation d'autres projets similaires et manières de faire.

En définitive, un rapport « pragmatique » à la recherche consisterait à :

- « fidéliser » certains chercheurs : par exemple en constituant un comité scientifique à l'échelle de la structure et pour chaque projet, une commission d'experts (avec des chercheurs mais aussi d'autres experts du champ musical ou du territoire/quartier concerné)
- libérer du temps pour qu'un membre du CMTRA puisse se rendre à des séminaires, journées d'étude, colloques et en faire des compte-rendus pour l'équipe
- veiller à ce que les chercheurs mobilisés ne dialoguent pas seulement entre eux ou avec les membres de l'équipe du CMTRA mais aussi avec les différents acteurs d'un projet (habitants « collectés », musiciens, travailleurs sociaux, membres d'associations locales)
- organiser (comme c'est déjà en partie le cas) des temps de réflexion publics permettant d'associer différents acteurs : des séminaires et journées d'étude dans les universités partenaires (tels que ceux qui sont d'ores et déjà prévus à l'Université Lyon 2, Université de Saint-Etienne), des cycles de conférences en partenariat avec d'autres institutions (un cycle pourrait être imaginé, par exemple, autour de la question de la transmission avec les divers acteurs présents en Rhône-Alpes : ENM de Villeurbanne, CNSM et CNR, CEFEDM, associations, projet DEMOS en Isère); des journées de rencontre, tables-rondes et rencontres mettant en dialogue des artistes, chercheurs et opérateurs culturels.

Pour tous ces objectifs, il faudrait que le CMTRA puisse dégager davantage de temps et de disponibilité, ne serait-ce que pour pérenniser les partenariats d'ores et déjà engagés avec des équipes de recherche (le CIEREC/ Centre Max Weber, l'IRMM, le CREA-EVS) aussi bien qu'avec des institutions à l'interface entre recherche et action culturelle – sans même parler des liens qu'il faudrait aussi développer avec une institution comme le Musée des Confluences. L'embauche prochaine d'une personne titulaire d'un doctorat en anthropologie permettra de poursuivre le travail entrepris dans le cadre de cette mission. Il demeure que cette personne devra composer avec un problème constant du CMTRA (et de toute autre structure financée au projet) qui est de mener de front de multiples activités, obligeant à se focaliser en priorité sur celles pour lesquelles on été obtenues des subventions. Sans un financement spécifique pour poursuivre le dialogue avec des partenaires scientifiques, la dynamique engagée depuis 2014 risque de retomber.

Lors de nos entretiens avec Yaël Epstein, nous avons beaucoup parlé de questions de « langage » : comment adopter un langage convaincant face aux différents partenaires mais aussi plus face aux chercheurs – et plus singulièrement aux chercheurs en ethnologie ? Nous avons notamment parlé de ces catégories qui forment le lot quotidien du CMTRA (« musiques traditionnelles », « musiques du monde », « musiques migrantes »), toutes problématiques mais dont chacune constitue en même temps un moteur d'action pour développer des initiatives dans des directions multiples. Nous avons aussi parlé d'autres catégories, employées par les

opérateurs culturels comme des « mots-outils » mais dont les chercheurs s'emploient à faire des « mots-problèmes » : « tradition », « témoins », « patrimoines », « communautés ». Sur les problèmes que soulève chacune de ces notions, une vaste littérature existe. On pourra pour cela s'appuyer sur la bibliographie constituée pour ce rapport mais l'important me semble surtout de mettre en place des temps d'échange réguliers avec les chercheurs et les différents acteurs impliqués dans chaque projet.

Pour conclure, je soulignerais un point fort du CMTRA : l'ouverture à différents mondes de musique mais aussi à différents horizons de savoir (en termes de disciplines de référence mais aussi de cadres institutionnels : au-delà des universités, le CMTRA est déjà en lien avec d'autres lieux de savoir : musées, bibliothèques, conservatoires, associations etc.), entre lesquels cette structure agit comme un pont et un point de rencontre. De par sa position extérieure au champ universitaire, le CMTRA peut aussi contribuer à défaire l'évidence d'une division des tâches établies parmi les chercheurs (qui attribue aux ethnomusicologues l'étude des musiques traditionnelles, aux musicologues l'étude des œuvres classiques, aux sociologues celle des musiques populaires modernes, aux économistes l'analyse des chiffres de vente etc.) et susciter certaines dynamiques interdisciplinaires ainsi que c'est aujourd'hui le cas dans le cadre du projet autour des « musiques migrantes de Saint-Etienne ». Cette double position de « médiateur » (entre différents acteurs et différents champs institués de savoir) peut lui permettre de susciter des dynamiques de réflexion plurielles autour de la musique, des patrimoines et traditions « populaires » et de l'interculturel. C'est dans cet esprit que nous avons organisé une journée d'études à Villeurbanne le 21 novembre qui visait à questionner, au-delà du CMTRA, la place des « patrimoines musicaux » dans la société française.

II- Compte-rendu de la journée d'étude du 21 novembre 2014

Cette journée que nous avons organisée en partenariat avec Le Rize à Villeurbanne, l'Institut de Recherche sur les Musiques du Monde et le Centre Georg Simmel (EHESS Paris) visait à rassembler des chercheurs, responsables d'institutions et associations autour de la question des « patrimoines musicaux ». Elle ne visait pas un objectif strictement opérationnel (comment valoriser des patrimoines) ni un champ d'action déterminé (les réseaux institués de l'action patrimoniale) mais plutôt une réflexion sur les processus de fabrication de patrimoines, à partir d'un retour sur des expériences achevées ou en cours, permettant de faire dialoguer des acteurs de divers métiers (musiciens, compositeurs, collecteurs, directeurs artistiques, enseignants-chercheurs, chargés de projets et de diffusion, conservateurs du patrimoine, archivistes), de différents mondes de musique et horizons institutionnels (musiques traditionnelles, musiques du monde, patrimoines, associations et institutions culturelles), avec un accent mis sur les acteurs de Rhône-Alpes.

Une première table-ronde était axée sur la question des « territoires », suivie d'un panel confrontant deux cas de « création partagée ». Le premier temps de l'après-midi était consacré à des ateliers (autour de la question des archives, de la transmission et de la création collective) qui ont fait l'objet d'une restitution en fin de journée. La seconde table-ronde mettait en dialogue différents acteurs autour de différentes catégories de langage. Après la restitution des ateliers, les échanges se sont clos par une synthèse effectuée par Marie-Pierre Gibert (Université Lyon 2).

La journée a mobilisé au total 15 intervenants (pour les table-rondes) 6 modérateurs et 4 secrétaires de séance (membres pour trois d'entre eux de l'IRMM) et 58 participants (pour les ateliers), pour un total d'environ 75 personnes présentes sur l'ensemble de la journée²³. Outre les membres de l'IRMM, certains des enseignants et chercheurs présents (entre autres : Anne Damon Guillot, Marie-Pierre Gibert, Denis Laborde, Emilie Da Lage) ont amené avec eux des étudiants qui ont suivi avec grand intérêt les discussions et ont pu profiter de cette occasion pour développer des contacts.

De manière assez générale, les retours des personnes avec qui nous avons pu reparler ou échanger à la suite de cette journée (que nous avons sollicitées pour leur demander leurs commentaires et critiques) ont tous été positifs, voire très positifs. Ont été notamment appréciées la diversité des perspectives évoquées ; le fait de faire se rencontrer différents acteurs qui ne se côtoient d'ordinaire peu ; la qualité des modérateurs, notamment pour les tables-rondes (Denis Laborde, Emilie Da Lage); le choix de travailler (pendant une partie de la journée) en atelier permettant de faire circuler la parole dans un cadre moins intimidant que celui des tables-rondes. Un bémol soulevé par certaines personnes était que le temps imparti à la discussion était insuffisant du fait du nombre très important de communications et que les ateliers auraient pu être prolongés. C'est une dimension que nous avons pour une part anticipée mais qui tenait aussi à une autre raison stratégique : beaucoup ne seraient pas venus s'ils n'avaient pas été invités à prendre la parole. Par ailleurs, il est aussi intéressant de constater que les diverses personnes présentes lors de cette journée ont émis des avis très différents quant à ce qui leur apparaissait comme moins utile ou moins pertinent. Pour certains, il aurait fallu parler

²³ Plusieurs chercheurs que nous avons contactés en amont étaient pris par la journée « Traces » à Saint-Etienne ou par d'autres événements mais sont prêts à participer aux publications qui suivront cette journée (publications des actes et/ou numéros de revue) : entre autres Michel Rautenberg, Catherine Gauthier, Dominique Belkis, Antoine Hennion, Cyril Isnart, Jean-Louis Tornatore, Daniel Fabre..

moins de « patrimoine », pour d'autres davantage ; pour certains, il n'était pas pertinent de parler d'un projet comme DEMOS parce qu'il s'agit de « musique classique » alors que pour d'autres, ce projet avait tout à fait sa place dans la discussion ; pour certains, le « clou » de la journée a été constitué par l'intervention relativement théâtrale d'un artiste pas comme les autres (Olivier Comte, de la compagnie Les Souffleurs commandos poétiques) alors que d'autres trouvaient qu'elle n'avait pas sa place ou n'étaient simplement pas d'accord avec la démarche de cet artiste. Et ces décalages d'appréciation, qui pourraient apparaître comme un « problème » si l'on considère qu'une journée d'études doit nécessairement porter sur un terrain balisé et unifié, peuvent au contraire faire tout l'intérêt de ces échanges et justifier même d'en faire un objet de réflexion à part entière, afin de réfléchir aux liens mais aussi aux décalages entre les conceptions et manières de faire des divers acteurs qui étaient réunis pour cette journée. C'est sur ces frontières explicites ou implicites qu'il faudrait maintenant retravailler et réfléchir : entre les rhétoriques propres à certains champs institutionnels, associatifs, entre les manières diverses d'envisager une action de « collecte » etc.

Les contenus des échanges ont été enregistrés, ils ont fait l'objet de compte-rendus par les « secrétaires » de séance qui sont reproduits ci-dessous. Ils feront l'objet d'une publication sous la forme d'une brochure et vont donner lieu à plus long terme à d'autres publications (propositions aux Cahiers du CFPCI / Revue Migrations). La journée a aussi permis de lancer ou relancer des dynamiques de concertation, à différentes échelles : à l'échelle locale de Villeurbanne, il est apparu une fois de plus nécessaire de bénéficier d'une conjonction très favorable permise par la présence de plusieurs institutions aux intérêts convergents (l'ENM de Villeurbanne, le Rize, le CCO) et la nécessité de relancer un échange autour de la question de la transmission de patrimoines interculturels.

Au-delà des frontières imaginées ou éprouvées entre le monde académique et celui du développement culturel, cette journée de rencontres, d'ateliers et de débats a avant tout permis de montrer l'hétérogénéité de ces mondes. Pour le chercheur comme pour l'acteur culturel, le quotidien professionnel est traversé par de multiples catégories qui *a priori* ne « s'entendent pas » entre elles : celles propres au monde de la musique (musiques traditionnelles / musiques du monde / musiques actuelles / musique classique), aux différentes cultures professionnelles (celles des musiciens, des opérateurs culturels, des politiques, la frontière associations / institutions), aux différents champs disciplinaires (ethnomusicologie / ethnologie / sociologie). Cette absence de consensus sémantique n'empêche pourtant pas l'existence de cadres d'entente implicites pour que des champs d'intérêts convergents soient explorés, et que des actions communes soient réalisées. Ces cadres d'entente font l'objet d'une constante négociation entre chercheurs, acteurs culturels et politiques pour qu'un équilibre existe malgré ces vocabulaires différenciés. Comme nous l'ont exposé à la lumière de leurs parcours professionnels Hélène Hatzfeld, Christian Hottin et François Gasnault (voir ci-dessous), les évolutions rhétoriques sont toujours allées de pair avec des évolutions institutionnelles dans le champ des patrimoines oraux et musicaux. En ce sens, la réflexivité permise par la mise en place de rendez-vous interprofessionnels réguliers est indispensable pour que le dialogue perdure et évolue dans la croisée de ces différents « mondes ». De plus, ce temps de concertation a permis de mieux apprécier la spécificité et le rôle du CMTRA dans le contexte institutionnel régional et national lié aux patrimoines musicaux multiculturels.

Table-Ronde 1 : Faire de la musique ensemble ? Musique, interculturalité, territoires²⁴.

Cette table-ronde visait à faire retour sur des projets mobilisant la musique comme un enjeu interculturel et de développement territorial. On attribue souvent à la musique le pouvoir de relier des individus et des groupes par delà des frontières culturelles et sociales. Mais quel(s) lien(s) font effectivement émerger ces mobilisations, quel impact ont-elles ? Quels territoires sont concernés ou, à l'inverse, laissés à l'écart ? Dans quelle mesure ces mobilisations contribuent-elles à redéfinir des sentiments d'appartenance mais butent-elles aussi sur certaines frontières ? Du collectage musical à la fabrique d'orchestres en passant par la création participative et des expérimentations pédagogiques, les intervenants sont revenus sur les stratégies, outils et pratiques qu'ils ont développés pour saisir les réalités multiformes qui les entourent et susciter la rencontre de groupes sociaux pluriels autour de la musique.

Introduction par le modérateur, Denis Laborde : Pour perfectionner le monde dans le quel nous vivons il est toujours intéressant de tirer des enseignements de ce qui a raté !

Présentation de Gilles Delebarre : le projet DEMOS (Cité de la Musique de Paris)

Voyant réunis autour de la table ronde autant d'ethnomusicologues, Gilles Delebarre commence par souligner l'importance de l'ethnomusicologie et de l'anthropologie de la musique : en effet, l'anthropologie apporte un regard particulier sur l'altérité plein de sympathie et d'empathie afin de préparer le monde à un certain « étonnement admiratif » face à l'inconnu. De même, les ethnomusicologues servent également à affirmer ce qui se fait, à évaluer, à en parler, à rendre observable et regardable certaines activités humaines pas toujours visible. Selon Gilles Delebarre, cette activité des ethnomusicologues est indispensable, puisque comme le dit Socrate, « une vie non examinée ne vaut pas la peine d'être vécue ». De même l'anthropologue permet de dépasser le clivage entre universel et singulier et de considérer les civilisations dans leur diversité. Ainsi, le projet DEMOS codirigé par deux ethnomusicologues part du désir de bousculer les mécanismes de reproduction sociale par la pratique collective de la musique classique en supposant que cette pratique augmente l'estime de soi, la confiance, la concentration et l'insertion scolaire des enfants y participant. Ce projet s'inscrit dans une réflexion sur la transmission en critiquant une conception de la transmission trop individuelle dans l'enseignement classique, poussant les élèves à comprendre et à répondre vite aux attentes des enseignants. Ici, il s'agit de promouvoir la transmission à travers une pratique collective et la satisfaction de produire quelque chose ensemble, l'accent étant mis sur le « ensemble ». Néanmoins, une des ambiguïtés du projet reste qu'il est pensé comme un projet de pédagogie alternative et nouvelle, mais qu'il est appliqué pour l'instant uniquement à des populations spécifiques, contrainte liée en grande partie aux financeurs. Considérer que les personnes appartiennent à une catégorie de population spécifique reste un raisonnement trop simpliste qui est régulièrement renversé.

Bruno Messina : le projet DEMOS en Isère

La rencontre de Bruno Messina avec Gilles Delebarre s'est faite autour du Gamelan Javanais, une pratique musicale également socialisante. Bruno Messina revient aux ratés à travers une citation de Lacan : « ça réussit par où ça rate ». En Isère, il y avait beaucoup de choses qui n'allaient pas au niveau de la culture. Suite à l'augmentation des contraintes budgétaires de la

²⁴ Transcription par Julie Oleksiak (Doctorante au Centre Georg Simmel, EHESS / IRMM)

culture en Isère ainsi que le choix du Conseil Général du Rhône à favoriser les projets sociaux plus que les projets culturels, Bruno Messina a proposé de continuer à faire des projets culturels, mais à travers le prisme de la question sociale. L'absence de la culture est d'ailleurs d'autant plus criante dans le milieu rural, puisque ce sont des zones très éloignées de l'offre culturelle. C'est donc là que Bruno Messina a décidé d'implanter une continuation du projet DEMOS en Isère en cherchant les endroits aux plus forts besoins en culture sans s'arrêter uniquement au milieu rural. Ils ont ainsi proposé le projet DEMOS en Isère au Conseil Général pour agir dans de zones classées par le Conseil Général comme les plus éloignées de la culture, qu'il s'agisse de zones rurales, urbaines, voire urbaines, comme la Villeneuve près de Grenoble. DEMOS permet ainsi une rencontre entre ces différents mondes en réunissant des habitants de la campagne, de la montagne, des villes, des banlieues au moment du concert de l'orchestre de l'Isère. Le choix de recrutement de DEMOS se fait alors selon la capacité des musiciens à comprendre l'enseignement collectif et à accepter le partage avec le travailleur social. En effet, le regard du musicien n'est pas toujours le même que celui du travailleur social. Par exemple, un musicien peut considérer le manque de pratique musicale de l'enfant comme un échec, tandis que le travailleur social verra l'assiduité de l'enfant dans sa participation à l'atelier comme une réussite. Par la suite et à la demande Denis Laborde, Bruno Messina parle du lien qu'il voit entre ce type de projet et le festival Berlioz : Berlioz est un compositeur qui travaille justement sur le collectif.

François Bensignor et le Collectif Musique et Danse du Monde en Ile de France

La création de l'association Collectif Musique et Danse du Monde en Ile de France est la résultante de l'ouverture du Centre Musique Traditionnelle (CMT) en Ile de France qui est à l'origine du Collectif. Le CMT avait pour objectif un travail de formation et d'orchestres autour de musiques traditionnelles, de musiques festives qui font danser, comme par exemple la musique irlandaise ou la musique klezmer. Il s'agissait alors de dépasser justement ces logiques de séparation entre le social et le culturel et de développer les musiques qui créent du lien social. Dans ce cadre et au sein des réseaux des CMT et des MJC, le Collectif a été créé pour fortifier le réseau des nombreux acteurs dans les musiques du monde en Ile de France, avec entre autres les acteurs de deux festivals franciliens : Villes des Musiques du Monde et Au Fil des Voix. Ce collectif, une sorte d'électron libre rattaché au CMT, pouvait ainsi proposer des actions dans de nombreux festivals ainsi que des publications. Suite aux nombreuses difficultés du CMT, notamment liées au manque de visibilité et de financement, le Collectif a perdu son association-support et s'est vu contraint de se structurer lui-même. De même, le Collectif souhaite faire suite aux actions ébauchées par le réseau des ADIAM (association départementale d'information et d'actions musicales), qui tentait de tracer le lien entre toutes les ADIAM d'Ile de France et qui aujourd'hui a été remplacé tout simplement par l'ARIAM (Association régionale d'information et d'actions musicales). Il s'agit donc aujourd'hui pour le Collectif, qui est encore un collectif d'acteurs bénévoles, de se structurer et de continuer à faire le lien entre toutes les personnes du territoire francilien qui souhaitent faire des actions associant musiques, danses et lien social. A titre d'exemple, François Bensignor cite les initiatives de « fabriques d'orchestres », repérées notamment par Villes des Musiques du Monde, et qui sont des structures transmettant un savoir faire musical et culturel à travers des orchestres de musique populaire. On retrouvera ainsi l'initiative d'El Mawsili à Saint Denis, qui cherche à faire connaître, de transmettre et de promouvoir la musique Arabo-Andalouse en France, ou encore Tarace boulba, une fanfare funk qui souhaite faciliter l'accessibilité et la pratique de la musique pour tous. Ces initiatives sont principalement ignorées par les institutions et le Collectif souhaite les rendre plus visible.

Philippe Fanise : « Le monde est chez nous » (Marseille-Provence 2013)

La commande, qui a été faite à Philippe dans le cadre «Marseille-Provence 2013» de l'opération «Le monde est chez nous», consistait à réunir pendant deux jours un grand nombre d'artistes de la région et à présenter la diversité culturelle de celle-ci. Cet évènement a ainsi réuni 800 artistes (musiciens et danseurs), 40 spectacles à Aubagne, 5 scènes, 50 associations dans un village, une moyenne de 20 artistes par représentation, une trentaine de « cultures », 2 ans de préparation, un budget de 800 000 € (dont 200 000 € pour les artistes), 2000 repas préparés, et un film réalisé. Cet évènement était structuré suivant quatre bipolarités qu'il cherchait à allier : 1) la valorisation de la diversité française et la diversité du monde au niveau culturel et musical, 2) les pratiques de type communautaires et les pratiques culturelles provoquées par les institutions, 3) les pratiques amateurs et pratiques professionnelles, 4) le partage d'une culture commune et la diversité des cultures d'un territoire. Les principales difficultés qu'a connues ce projet étaient d'ouvrir l'espace méditerranéen à des cultures non-méditerranéennes aussi présentes sur le territoire mais également de valoriser les pratiques amateurs pour lesquelles le monde des musiques du monde ne s'intéresse pas. Enfin, un regret plus personnel était de ne pouvoir proposer un évènement autour de la rencontre des dimensions religieuses des différentes cultures du territoire.

Guillaume Veillet : l'ethnomusicologie au Conseil Général de Haute Savoie

Guillaume Veillet est employé en tant qu'ethnomusicologue au Conseil Général de Haute-Savoie et il nous parle de son parcours et de son travail. En parallèle d'études universitaires en sciences politiques avec une dominante en ethnologie, Guillaume Veillet a commencé un collectage des musiques des montagnes savoyardes. Il a également participé une revue nationale sur le monde des musiques et danses traditionnelles : Trad. magazine. Lorsqu'un poste d'ethnomusicologue a été ouvert au Conseil Général de Haute Savoie il y a quatre ans, Guillaume Veillet a été recruté pour s'occuper d'une collection des musiques des Alpes nouvellement acquise et de mettre en valeur cette richesse musicale du territoire. Une grande partie du travail consistait alors à s'occuper du fonds de Jean-Marc Jacquier, un musicien savoyard (La Kinkerne) qui collectionna des enregistrements dès les années 1970 et sur près de 40 ans. Guillaume Veillet est donc chargé de répertorier et de numériser le fonds, puis de le valoriser et de le mettre à la disposition du public. De véritables archives départementales ont ainsi été créées, dont l'intérêt, on le pressent peut être lié au tourisme. Une base de donnée d'archives sonores a donc été créée, pour rendre ces collectes consultables, et ce avec l'aide d'un Ecomusée, « Pays'Alpes », labellisé par le département pour être le centre de ressource départemental sur le patrimoine immatériel. Guillaume Veillet est aujourd'hui en charge de fédérer tous les acteurs liés au patrimoine immatériel en Haute Savoie. Enfin, Guillaume Veillet est également engagé dans une association du terrain, « Terre d'empreinte » qui cherche à mettre en valeur le patrimoine oral, par des CD, des DVD et des publications.

Anne Damon-Guillot - Université Jean Monnet de Saint-Etienne (CIEREC)

Dans le cadre d'un master professionnel qu'elle dirige à l'Université de Saint-Etienne, Anne Damon-Guillot travaille en partenariat avec le CMTRA sur deux projets de collectage de musiques : « Harmonica dans le Forez » et « Comment sonne la ville ? Musiques migrantes à Saint-Etienne ». Dans ces projets, ce sont des étudiants qui partent sur le terrain pour acquérir une expérience d'ethnomusicologue et pour déconstruire de cette manière un certain nombre d'idées préconçues. Ainsi, le projet « Harmonica dans le Forez » a tout d'abord été le lieu d'une rencontre

interculturelle, mais aussi intergénérationnelle entre les jeunes étudiants et les joueurs d'harmonica plus âgés. Mais c'était aussi une rencontre entre des « professionnels de la musique » et des « musiciens du dimanche », selon les termes des enquêtés. Des catégories préalables ont ainsi été déconstruites pendant l'enquête, notamment le territoire même de Forez, dont les délimitations ne sont pas claires. De même les idées préconçues de communauté de joueur d'harmonica, ou de répertoire propre, se sont avérées inexistantes. Enfin les étudiants ont pu dégager des caractéristiques qui étaient propres à ces musiciens dans leur histoire et leurs pratiques et ils ont réfléchi à l'impact qu'une telle recherche peut avoir sur les pratiques. Le second projet, « Comment sonne la ville ? Musiques migrantes de Saint-Etienne », est également un projet pédagogique, mais celui-ci est encore en cours de construction. Il s'agit de réaliser un paysage sonore de trois quartiers de Saint-Etienne possédant une forte diversité culturelle et des associations dynamiques. L'objectif de cette recherche, sera encore une fois d'éprouver les terminologies utilisées sur le terrain et de ne pas écouter seulement ce qu'on entend. Ces projets ont toujours pour base une forte coopération entre le monde de la recherche, le monde associatif (notamment grâce au partenariat avec le CMTRA qui apporte son expertise) et les municipalités concernées.

Marc Villarubias - responsable de la Mission de Coopération Culturelle de Lyon

Avant de pouvoir définir des politiques de la ville de Lyon et de penser la transculturalité, il est important de savoir de quoi on parle. Ainsi, il faut définir le territoire, qui peut correspondre à différentes échelles et ces échelles définissent à leur tour la transculturalité du territoire. Aujourd'hui, la diversité culturelle est de plus en plus au devant de la scène, notamment avec l'UNESCO, le Conseil de l'Europe, des opérateurs culturels, etc. Il y a alors différentes approches possibles, celles par les droits culturels, celles de la valorisation de la diversité, celles de la transculturalité et de la mise en relation de cultures différentes... Il y a donc différents types de politiques, différents types d'opérateurs culturels et d'institutions, les politiques territoriales sont donc très complexes. Pour chaque territoire, le projet politique est ainsi différent. Chaque projet est co-construit avec les acteurs locaux. D'ailleurs, les besoins changent. Par exemple, il y a dix ou quinze ans, les personnes étaient en demande de reconnaissance de leur culture et de collectes, aujourd'hui, les habitants n'ont plus envie d'être interrogés constamment sur leurs pratiques. Pour faire de l'interculturel, il faut alors commencer par faire un état des lieux de la diversité, parmi lequel la musique est l'une des portes d'entrée. Pour cela, le travail des ethnomusicologues est très pertinent puisqu'il permet un travail fin qui repère également les personnes qui ne sont pas dans les réseaux. Par ce travail de repérage, en amont, on peut faire participer un plus grand nombre de personnes aux projets. Enfin, la question de l'évaluation d'une politique culturelle est toujours complexe. Les différents acteurs ont alors tout à fait un rôle à jouer dans l'évaluation des projets, on peut analyser les indicateurs financiers, mais la transversalité d'un projet est toujours difficile à analyser.

Atelier 1 : Que faire des archives²⁵ ?

Un immense corpus de documents enregistrés sur le terrain a été constitué par le passé, aujourd'hui conservé au sein de différents centres de ressources. Les participants de l'atelier se sont interrogés sur les modalités de leur accès, de leur mise en relation et de leur dissémination.

²⁵ Compte rendu par Rémy Besson (post-doctorant à l'Université de Toulouse 2 – Le Mirail)

Comment cartographier ces archives ? Quelles questions juridiques et éthiques se posent pour leur valorisation ? Quelle place ont les témoins dans ce dispositif ?

L'atelier « Que faire des archives sonores ? » a réuni, pendant environ deux heures, une vingtaine de personnes – chercheurs, artistes, professionnels des archives et des musées, responsables associatifs et représentants d'institutions culturelles – autour de problématiques introduites par Véronique Ginouvès (MMSH Aix). Les échanges ont ainsi porté à la fois sur les enjeux de la numérisation des archives au début du vingt-et-unième siècle, sur le rôle du chercheur dans ce processus et sur les modes d'exposition possibles de ces sources singulières²⁶. Un accent particulier a été mis sur la complémentarité entre une prise en compte de contraintes juridiques fortes quand il est question d'entretiens enregistrés et une nécessaire réflexion éthique. Par exemple, si les bonnes autorisations ont été signées rien n'empêche la mise en ligne d'entretiens réalisés durant une période antérieure à la démocratisation du web. Cependant, cela ne va pas sans poser de questions, car le témoin ne pouvait pas imaginer l'existence d'une telle diffusion de ses propos dans l'espace public.

Ces réflexions renvoient à la nécessité de renseigner le plus finement possible les conditions de production des entretiens en identifiant clairement qui parle, à qui, en fonction de quels enjeux et dans quels buts. En somme, comment valoriser ces sources éminemment qualitatives sans en trahir les propriétés originelles ? Présentant le projet Archiver à l'époque du numérique (CRLalt, Université de Montréal), j'ai alors insisté sur la nécessité de réinscrire les sources sonores dans des structures informationnelles complexes²⁷, c'est-à-dire comme se trouvant, le plus souvent, mises en relation sur Internet avec des documents écrits, visuels ou encore audiovisuels. Cela conduit à un décloisonnement des types de sources, qui rime dans le cas des sources sonores avec une forme de désenclavement. Véronique Ginouvès a alors présenté les plateformes Isidore²⁸ et Calames²⁹, à titre de cas d'écoles d'une forme de convergence des supports avec le numérique³⁰. En effet, si les archives en ligne sont encore souvent liées à un type de source en particulier, ces interfaces permettent de les mettre en relation. Ainsi, en un coup d'œil, il est désormais possible, en fonction d'une requête donnée, de trouver des sons, des images, des textes et des films (évidemment accompagnées de métadonnées écrites). Enfin, le rôle des carnets de recherche et autres publications en ligne³¹, dans la valorisation des fonds d'archives³² ou des manières de travailler avec les archives³³, a été souligné.

Par la suite, la discussion a permis à chacun des participants d'exprimer son point de vue. Émilie Da Lage (MCF à l'Université Lille 3) a, par exemple, souligné qu'en s'exposant en ligne, le rôle

²⁶ Cette question de l'exposition devait initialement être abordée dans un atelier autonome intitulé Exposer/publier. Ce point a principalement été abordé par le biais d'une réflexion liée à l'usage de sources sonores, quand celui qui en est le médiateur n'en a pas été le producteur. Le risque d'erreurs factuelles, ainsi que la nécessaire adaptation du contenu verbal et de la forme au parcours muséographique ont été soulignés. Enfin, la richesse des usages artistiques des archives a également été identifiée lors de cet atelier.

²⁷ Sur ce point lire : Patrick Peccatte, « Note sur la structure informationnelle de l'information », Culture Visuelle, 3 février 2012, en ligne, URL : <http://culturevisuelle.org/dejavu/1100>

²⁸ Isidore est une plateforme qui moissonne et hiérarchise les métadonnées associées aux contenus diffusés en ligne liés aux sciences humaines et sociales. URL : www.rechercheisidore.fr/

²⁹ Le Catalogue en ligne des archives et des manuscrits de l'enseignement supérieur (Calames) présente les fonds conservés dans les Universités et centres de recherche français. URL : www.calames.abes.fr/

³⁰ En plus de la notion de convergence, il serait également possible de parler de fluidification. Sur ce point, je renvoie à André Gunthert, « La culture du partage ou la revanche des foules », Culture Visuelle, 4 mai 2013, en ligne, URL : <http://culturevisuelle.org/icones/2731>

³¹ Les ouvrages Qu'est-ce qu'une archive de chercheur ? (Jean-François Bert) et L'historien, l'archiviste et le magnétophone (Florence Descamps) tous deux en libre accès sur Open Edition Books ont été mentionnés.

³² Véronique Ginouvès a présenté Les carnets de la Phonothèque qu'elle anime : <http://phonotheque.hypotheses.org/>

³³ J'ai présenté à titre d'exemple les contenus produits sur Cinémadoc : <http://cinemadoc.hypotheses.org/>

des archives change. Elles ne sont plus tant des représentations du passé, que des éléments participant à la vie des communautés concernées par celles-ci. Par la suite, plusieurs participants sont revenus sur la nécessité de distinguer clairement les archives involontaires, des archives sollicitées. La question de l'intentionnalité a ainsi été soulignée. La coprésence en ligne – parfois sur un même page web – de sources renvoyant à des temporalités différentes a aussi été évoquée. Le principe d'une nécessaire documentation de la dimension créative (et subjective) des gestes de chacune des personnes impliquées dans la conservation et la valorisation des archives sonores a été rappelée. Des manières de systématiser ce type de démarche ont été évoquées, certains participants tenant à rappeler que des résistances fortes persistent, notamment dans certaines institutions.

François Gasnault (conservateur du Patrimoine et chercheur, IIAC) a, quant à lui, insisté sur la difficulté d'analyser des archives sonores dont le mode d'enregistrement n'a pas été documenté. Il a alors pris comme exemples des entretiens menés au sein d'associations intéressées par les musiques traditionnelles au cours des années 1970. Ces derniers n'avaient pas documenté leur travail. Sans ces informations, les sources sonores demeurent alors muettes pour le chercheur, car celui-ci ne peut pas (ou très difficilement) les interpréter. Non sans humour, Xavier de la Selle, directeur du Rize, a résumé le tout en une formule : comment collecter les collecteurs ? On pourrait ajouter : comment faire cela quand rien n'a été prévu lors de la collecte initiale ? Ces interrogations ont conduit les participants à aborder des problématiques relatives à la redocumentarisation³⁴ et à l'indexation sociale³⁵. Le cas de collectes menées actuellement dans le domaine de la musique traditionnelle en Colombie a permis d'insister sur le fait que ce processus de documentation des sources est essentiel notamment car les individus qui mènent des entretiens sonores n'ont pas tous les mêmes méthodes, ni même ne partagent les mêmes objectifs. Enfin, l'atelier s'est conclu sur le constat que cette volonté de normalisation des données associées aux enregistrements, correspond parfois à une quête vaine de l'exhaustivité (voire de l'objectivité). Au contraire, Yann Laville (conservateur adjoint au Musée d'Ethnographie de Neuchâtel) a insisté sur la nécessité de penser les archives aussi à partir de l'absence de traces et du trou de mémoire, la culture se construisant toujours sur la base de l'oubli d'une partie du réel passé.

Atelier 2 : Transmettre des patrimoines³⁶ ?

Cet atelier était l'occasion de réfléchir aux liens entre les patrimoines pluriels d'un territoire et les lieux de transmission de la musique. L'attention était particulièrement portée sur des projets et structures travaillant à l'échelle de certains territoires (DEMOS, Orchestre à l'école, « Fabriques d'orchestres » en Ile de France, chorale du CMTRA...). Comment s'effectue le choix des répertoires ? Comment créer des liens avec les patrimoines sonores des habitants ? Quels sont les publics visés et effectivement atteints par ces projets ? L'enjeu, ici, n'est pas la caractérisation d'un type de musique (écrite/orale, traditionnelles/du monde) mais de mettre en relation des mondes qui, malgré toutes les occasions de rencontre, se connaissent mal : conservatoires, lieux de concert, associations, écoles et collèges.

³⁴ Pour approfondir cette question lire : Jean-Michel Salaün, « La redocumentarisation, un défi pour les sciences de l'information », *Études de communication*, n° 30, 2007, p. 13-23

³⁵ L'indexation sociale, aussi dénommée folksonomie ou, en anglais, crowdsourcing est une pratique archivistique revenant à intégrer des informations communiquées par ceux qui ont eu usage des artefacts archivés.

³⁶ Compte rendu par Marta AMICO (post-doctorante LABEX CAP / Musée du Quai Branly)

L'atelier a été suivi par une quinzaine de personnes : professeurs de musique, musiciens, responsables d'associations, employé du ministère, universitaires, chargés d'actions pédagogiques dans des institutions culturelles, directeurs de Conservatoires. Il a démarré par une présentation de l'Ecole Nationale de Musique de Villeurbanne de la part de Martial Pardo, qui a mis un focus sur la relation avec les populations de son territoire. Pour Martial Pardo : « le vrai Conservatoire c'est la Cité, il devrait être à l'image de la population... Nous avons refusé le nom Conservatoire. On préfère Ecole Nationale de Musique, car école veut dire faire ensemble, transmettre, faire répertoire ». La présentation de Martial Pardo est suivie par une série de témoignages et de discussions entre les participants. Voici les trois thèmes saillants qui ont été abordés :

Le modèle du conservatoire en question

Le rôle prépondérant du Conservatoire dans l'enseignement et la transmission musicale est doublement mis en question. D'une part, certains participants dénoncent le poids de l'institution qui risque d'écraser les autres réalités présentes sur le même territoire. Par exemple la responsable d'une association musicale de Grenoble dénonce le désintérêt et la méfiance du Conservatoire de son quartier pour ses activités pédagogiques, ce qui crée des rivalités et des conflits d'intérêts. Ses questions : Comment faire pour créer un lien avec le Conservatoire quand on est une association militante ? Le Conservatoire n'occulterait-il pas certains espaces esthétiques et sociaux et certaines réalités associatives ? D'autre part, la discussion est ouverte sur les répertoires enseignés, et notamment sur la place des musiques dites « traditionnelles » et plus généralement des pratiques collectives. Les participants discutent des raisons du choix d'une « tradition » plutôt que d'autres et de la relation entre les « traditions » des Conservatoires et celles qui sont présentes sur les territoires. Pour Martial Pardo le Conservatoire « doit créer un nouveau solfège, au sens large, pour impliquer les habitants du territoire. Ce Conservatoire interculturel doit pouvoir positiver le capital qui vient d'un territoire ».

Si tout le monde s'accorde à dire que le Conservatoire doit s'ouvrir à des formes musicales diverses, il n'y a pas consensus sur la manière de définir et de transmettre cette « diversité ». Certains participants sont plutôt critiques. Enseigner des « traditions » (la tradition orientale, la guitare flamenca etc.) ne signifie pas aussi fabriquer une idée de ces traditions ? Comment inventer des programmes musicaux qui sortent des clichés et des catégories ? Jaime Salazar, qui dirige le département de musiques du monde au CCR de Chalon sur Saône, explique que sa démarche ne coupe pas les « cultures » musicales mais propose des immersions et des « temps forts » avec des classes, des concerts, des conférences etc.

Questions de pédagogie

Dans un deuxième temps la discussion passe à la pédagogie, en particulier aux nécessités d'une évolution générale dans les manières d'enseigner la musique. Pour un participant « on est en train d'inventer une pédagogie collective pour une population particulière, mais est-ce qu'elle ne devrait pas être étendue à l'ensemble de la population ? ». Le danger de ghettoïsation des populations dites « défavorisées » ou « issues de l'immigration » paraît évident à certains participants. La question de l'âge est aussi posée. Si la pratique collective est solidement adoptée dans les programmes pour l'enfance, il y a une absence pendant le collège et le lycée, ce qui a comme effet une perte de continuité et d'efficacité du travail mené en bas âge.

Faire ensemble : les collaborations entre les divers acteurs de la transmission

La question des liens entre les institutions qui s'occupent de transmission est posée à partir de l'expérience de Villeurbanne. Avec le Rize, le CMTRA et l'ENM, il y a dans cette ville un tissu fertile pour le développement d'un travail en réseau entre des différentes institutions culturelles. Pour une participante, le CMTRA est un intermédiaire sur le terrain, un acteur clé qui travaille pour faciliter la construction d'un réseau qui est parfois difficile. Mais cette expérience de collaboration entre institutions paraît assez unique, et plusieurs participants dénoncent l'impossibilité de tisser des tels liens sur leur territoire. D'autres dénoncent le cloisonnement des institutions culturelles et le déni de reconnaissance pour leurs activités. La discussion se termine avec des considérations sur le cadre politique qui permettrait de transmettre la musique en lien avec les préoccupations de la société. L'Etat est fortement critiqué, et notamment la dégradation du service public, qui rend ardue la production de projets sur le « vivre ensemble », aujourd'hui appanage d'acteurs peu connectés et disposant de moins en moins de moyens.

Atelier 3 : créer ensemble³⁷

Depuis quelques années émergent, en milieu urbain et rural, de nombreux projets centrés sur la mobilisation des habitants et la création participative. Ces projets s'appuient sur le partage de savoirs, y compris entre musiciens professionnels et amateurs. Quelles en sont les visées, les effets, les difficultés ? Comment ce type de rencontre peut-il (ou non) induire la dynamique de « faire société » ?

Cet atelier avait pour objectif de réfléchir aux projets centrés sur la mobilisation des habitants et la création participative ainsi que d'échanger sur les visées, les effets et les difficultés de tels projets. Très vite, la catégorie « projet participatif » a été remise en question : cette catégorie est à manier avec distance car elle est avant tout institutionnelle. En effet, les habitants d'un lieu emploient rarement le terme « projet participatif » pour parler des projets qu'ils mettent en place. D'ailleurs on peut se poser la question de l'engagement effectif placé dans ces « projets participatifs ». On peut alors interroger la violence de l'utilisation du terme « projet participatif » qui impliquerait par lui-même la non participation volontaire des habitants. Parler de « projet participatif », serait-ce déjà manquer l'objectif de la participation de tous ? Il y a également un certain danger d'instrumentalisation de la parole des personnes que l'on implique dans de tels projets. Quelle distance y a-t-il entre le discours et la réalité des pratiques ? Cette catégorie de « projet participatif » est souvent essentiellement destinée à recueillir le financement d'institutions. Mais ne s'agit-il pas d'une imposture de détailler un projet participatif dans les demandes de financements avant même d'avoir débuté le projet et d'avoir rencontré les gens qui devraient participer ? C'est notamment ce que a regretté Philippe Fanise qui, lorsqu'il a organisé l'évènement « le monde est chez nous » dans le cadre de « Marseille-Provence 2013, Capitale Européenne de la Culture », s'est vu demandé par la Région de créer des ateliers participatifs avec des Roms ou des Gitans flamenco. Or, ces populations n'ont pas besoin de « projets participatifs » définis par les institutions, puisqu'elles participent déjà une culture artistique pleinement participative.

Une fois qu'un projet est mis en route, d'autres questions se posent, notamment la place des participants dans ce qui est produit. Il s'agit en effet de recueillir le don des habitants en évitant l'instrumentalisation de leur voix et parole. Comment alors éviter le rôle de l'artiste tout puissant qui tire sa légitimité de la participation des habitants sans considérer la participation de

³⁷ Compte rendu par Laura Jouve-Villard (doctorante EHESS, Centre Georg Simmel)

chacun ? Une première piste serait de traiter avec beaucoup de tendresse et d'amour le don des habitants, notamment par une attention particulière portée aux mots employés. Les Souffleurs parlent ainsi de « trésor » au lieu de parler d'« archives ». De même, certains artistes ont décidé d'instaurer des règles et des protocoles pour les projets participatifs afin de s'assurer que l'artiste ne prenne pas trop de place.

Par exemple, l'artiste peut s'effacer au profit de la participation des habitants pour définir ensemble ce qui va être fait. Ainsi Jacques Mayoud, en tant que musicien, donne des pistes aux personnes, mais la création elle-même est faite ensemble. Ainsi dans un projet scolaire d'écriture de chansons, les décisions sont toutes prises par le vote, chaque rythme, chaque mélodie, chaque parole. Les Souffleurs, quant à eux, s'imposent un « exercice de dissolution de l'artiste dans la superficie ». Autrement dit, l'artiste travaille dans l'œuvre et pour l'œuvre mais n'est pas présent quand elle se déploie. Pour reprendre la métaphore de la lumière, les Souffleurs, tentent de laisser la lumière du projecteur élargie et donc de rester en périphérie au lieu de se l'attribuer en se mettant au centre.

Par exemple, l'une des participantes les plus assidue du projet du CMTRA « la.BA.la.BEL » a été rencontrée à un arrêt de bus. Mais parmi les participants, il y a également ceux qui commencent et ceux qui finissent. Ainsi, dans le projet « la.BA.la.BEL », sur 120 personnes rencontrées, 60 personnes enregistrées, il ne reste plus que 10 personnes dans le Babel Orkestra. La question des possibilités concrètes des gens à participer est alors à questionner. En effet, dans le projet « la.BA.la.BEL », il a été remarqué que la participation dépend de beaucoup de choses, notamment de l'accès à l'emploi des personnes. Il est arrivé quelque fois que des personnes quittent le projet en cours de route parce qu'ils avaient trouvé un emploi. Par ailleurs la question de la rémunération est également très importante puisque certaines personnes sont déjà de très bons musiciens jouant pour leur communauté et que la participation à un projet venu de l'extérieur ne se fait pas de manière bénévole.

Enfin, un certain nombre d'autres problématiques ont été effleurées : Comment peut-on effectivement évaluer et mesurer la réussite d'un projet ? Le rôle de l'artiste est-il de transformer le monde, ne serait-ce que pour une seconde ? Comment penser la création des amateurs et la création professionnelle sans discrimination ?

Pour terminer, toute cette réflexion sur les projets participatifs et associatifs amène alors à une réflexion plus profonde sur la rencontre et l'art : il faut accepter de prendre des risques, de se mettre en danger, de lâcher une part de nous-mêmes, de notre égo, de ce qu'on tient pour acquis, pour permettre la rencontre et créer du nouveau ensemble. Tout n'est pas maîtrisable.

Table-Ronde 2 : plus facile à faire qu'à dire ! Le jeu des catégories et des institutions

« Musiques traditionnelles », « musiques du monde », « musiques actuelles », « patrimoine immatériel », « patrimoines de l'oralité », les « mots-clés » mis en avant par les acteurs artistiques, associatifs, institutionnels évoluent et s'ajustent en fonction de stratégies de positionnement variables. Cette table-ronde avait pour objectif d'interroger le mouvement d'institution de ces catégories. Comment expliquer que les notions de « patrimoine immatériel » et de « patrimoines de l'oralité » se soient imposées avec une telle force dans le monde associatif alors qu'elles suscitent la méfiance parmi les chercheurs ? Qui sont les experts du patrimoine musical et dans quelle mesure leurs pratiques entrent-ils en dialogue ou en tension ?

Après un exposé introductif de François Gasnault, les intervenants sont revenus sur l'évolution des catégories dans le paysage institutionnel français, sur le partage des rôles entre diverses institutions (collectivités, associations, universités etc.) et l'émergence de nouvelles collaborations reliant ces différents mondes.

Introduction d'Emilie Da Lage (Attacafa, Université Lille 3)

Cette table ronde invite à saisir les enjeux que posent aujourd'hui à de nombreux acteurs de la patrimonialisation, le foisonnement des catégories, des concepts mobilisés. Ce sont des catégories de pensées mais aussi d'action, qui témoignent d'un processus historique mais qui sont également contextualisées et doivent être pensées en fonction des contextes institutionnels. Ces catégories sont des prises dont se saisissent les porteurs de projets pour leurs pratiques mais aussi pour s'accorder, pour nouer des collaborations. Enfin, leur usage est parfois révélateur de frictions, de tensions dans les manières de faire (PCI, patrimoine ethnologique, patrimoines de l'oralité...).

François Gasnault, Conservateur du patrimoine et chercheur au IIAC

Puisqu'il s'agit de terminologie, François Gasnault exprime sa perplexité par rapport à l'emploi du terme de fabrique dans le programme de cette journée. Malgré la référence à Nathalie Heinich, à l'invention de la tradition d'Hobsbawm, il émet des réserves quant à l'assimilation à un processus d'usinage et à la mise en avant d'une artificialité des processus de patrimonialisation musicale.

Les enjeux de cette table-ronde portent sur les catégorisations, les dénominations, et corolairement sur les objectifs poursuivis pour ceux qui les définissent, les emploient ou les promeuvent ou les trois à la fois. En tant qu'historien et archiviste, François Gasnault n'a pas de mal à se convaincre que la généalogie des terminologies est aussi révélatrice que celle des patronymes. Il propose de commencer par une rétrospective d'un siècle d'instabilité (plus que de diversité) musicale en partant de la thèse que les musiques traditionnelles s'opposent depuis longtemps à la notion de patrimoine et de répertoire.

Pour le seul domaine français, les musiques dont il est question ont été successivement et parfois simultanément désignées par sept qualificatifs avec parfois des variantes abrégées. Elles ont d'abord été appelées « populaires » (Millien, Coirault...), dans le sillage des folkloristes. Ce terme a été abandonné par crainte d'une confusion avec la variété mais peut-être aussi par sursaut de pudeur (ces musiques sont surtout écoutées par les bobos). Ensuite a prédominé le terme de « folklorique », consacré par l'ouvrage canonique de Coirault « notre chanson folklorique » (1942), que Guilcher continue d'employer. Le qualificatif « ethnique » est celui sur lequel se sont arrêtés les ethnomusicologues des ATP (Claudie-Marcel Dubois, Maguy Pichonnet-Andral). De la même manière, elles nommaient leurs interlocuteurs des montagnes françaises des indigènes. A partir des années 1970 arrive le « folk », terme à la fois importé et d'usage limité (une décennie) mais persistant lorsqu'il est accolé au mot « bal ». Le Ministère de la Culture, au temps de Maurice Fleuret et de Bernard Lortat-Jacob au début des années 1980, emploient le terme de « communautaire » en pleine phase d'institutionnalisation de la mouvance, avant que l'affaire du foulard ne bannisse l'emploi du mot communauté et tous ses dérivés. Ensuite, bien sûr, les appellations « traditionnel » ou « trad. », terme dominant aujourd'hui, arrivé tardivement dans les années 1980, battent le record de longévité. Récemment un nouveau dérivé est apparu, le « néo-trad ». Dernier terme, imposé par l'institution : celui des musiques « actuelles », depuis la fin années 1990, dont le mouvement a fait un usage opportuniste et qui est encore revendiqué

aujourd'hui contre la solitude dans laquelle les musiques traditionnelles craignent d'être enfermées.

François Gasnault fait le constat d'une interrogation et d'une remise en cause perpétuelle du secteur, qui dévoilent une incertitude existentielle corroborée par l'usage perpétuel du pluriel, comme si la singularité de l'objet n'était pas soutenable. En outre, il trouve troublant qu'une esthétique musicale soit qualifiée par référence à une catégorie sociale ou par un processus de transmission, par un mode de structuration de la société...

Au moment où l'institutionnalisation de la mouvance associative du revivalisme se concrétise, elle est portée par des musiciens et des militants de l'éducation populaire (langues et cultures régionales). L'idéal-type du « musicien-collecteur » (carrière artistique, responsabilité associative, enseignement, recherche) est parfaitement incarné par deux lyonnais issus des musiciens routiniers, les deux premiers directeurs du CMTRA. Ce qui est étonnant c'est que, en dépit de contacts précoces avec la mission du patrimoine ethnologique, le terme de patrimoine ait longtemps été absent du discours de la mouvance. On trouve les notions de recherche, de collectage, de conservation, l'idée de trajectoire qui va de la recherche à la création. L'enjeu est celui de la mise à disposition des sources beaucoup plus qu'un impératif de patrimonialisation. Les choses bougent au début des années 2000 avec l'affirmation d'une relève générationnelle et une professionnalisation des cadres au sein des associations. Plus jeunes, moins systématiquement artistes, plus rompus au dialogue avec les responsables publiques, ces nouveaux cadres ne sont pratiquement jamais chercheurs. Or ce sont eux qui s'approprient dès 2005 la notion de PCI et en font le mot vedette des Assises des Musiques Traditionnelles de la FAMDT en 2007.

Dans les Actes de ces Assises, on trouve des réserves par rapport au Patrimoine Culturel Immatériel : Philippe Bertolo souligne le risque d'une dérive identitaire et d'une instrumentalisation des pratiques et Laurent Aubert fait l'hypothèse que les formes reconnues par les institutions n'existent que pour l'exportation. Pourtant, dans le projet pluriannuel de la FAMDT qui découle de ces Assises, une large place est faite au PCI, à l'idée de co-construction, à la mise en place d'une commission « patrimoine », à l'Unesco... Mais dans les faits, entre ces résolutions et les actes, on constate une retombée et la question passe assez vite au second plan, même si certains adhérents s'emparent de la question et entreprennent des démarches de labellisation de pratiques musicales et dansées par l'Unesco comme en Bretagne avec le Fest-noz, la Corse avec le Cantu in paghjella.

Yaël Epstein, directrice du CMTRA

Pour poursuivre sur les incertitudes de langage au sein de la mouvance des musiques traditionnelles en France évoquées par F. Gasnault, Yaël Epstein propose une analyse de l'histoire du CMTRA et d'une stratégie qui a été développée en son sein à travers vingt-cinq années d'existence. Cette stratégie, à la fois d'ordre partenarial et de repositionnement institutionnel suite à différentes crises que la structure a traversé, est celle du plurilinguisme.

Pour réussir à travailler avec la diversité des acteurs qui le composent, des musiciens professionnels, des enseignants, des archivistes, des chercheurs et des partenaires extérieurs, institutions, financeurs, le CMTRA a dû apprendre à parler différents langages. Il a appris à parler le langage des pratiques amateurs (celui des musiques traditionnelles), celui du spectacle vivant et des musiques actuelles (les musiques du monde), celui de la documentation des archives et des institutions patrimoniales et enfin le langage des chercheurs et en particulier des ethnologues. Malgré la grande richesse née de la multiplication des manières de parler et d'aborder un objet complexe et de multiplication des interlocuteurs, le plurilinguisme n'a pas résolu la crise

perpétuelle de la définition de l'objet et c'est pour cette raison que la structure préfère aujourd'hui se définir à travers une démarche, plutôt qu'à partir de l'objet qui constitue son principal centre d'intérêt.

Le cahier des charges qui a été défini avec le Ministère de la Culture pour les Centres Régionaux de Musiques et Danses Traditionnelles forme un projet extrêmement large et englobant mais qui a eu l'avantage de permettre à ces structures d'aborder les différentes étapes d'une même chaîne de productions autour de ces projets : la recherche et l'identification des sources sur le terrain, la conservation et la mise à disposition de ces sources, la transmission, la création artistique et la diffusion. C'est pour cette raison que ces structures ont donné naissance à des projets politiques forts, en prise avec la réalité sociale et économique des territoires et qu'elles ont pu, pour certaines, se réadapter aux changements.

Le CMTRA a traversé plusieurs étapes de transformation et une crise institutionnelle, qui ont entraîné la redéfinition du projet de la structure. Le premier changement a eu lieu dans le milieu des années 1990, avec la prise de conscience que les musiques traditionnelles n'étaient pas présentes uniquement en milieu rural et ne relevaient pas uniquement des civilisations paysannes mais qu'elles s'exprimaient également dans les villes. C'est le début d'un intérêt pour les musiques de l'immigration, un changement de terrain mais aussi de regard sur la démarche, sur les musiques traditionnelles elles-mêmes, sur les différentes situations de la pratique et puis changement dans la nature même des projets menés, avec un glissement d'une démarche ethnomusicologique, centrée sur l'objet musical à une démarche qui questionnait davantage les constructions sociales. Une vision n'a pas complètement chassé l'autre mais elle a conduit à un repositionnement du CMTRA de passeurs de culture à une démarche visant davantage l'amélioration du lien social et la valorisation des diversités culturelles, avec des objectifs plus politiques et sociaux.

Christian Hottin, adjoint au département du pilotage de la Recherche et à la politique scientifique, Ministère de la Culture

Pour Christian Hottin, s'il y a bien un endroit où ce terme de Patrimoine Culturel Immatériel pose encore de singuliers problèmes, c'est au sein de l'administration du patrimoine elle-même. Au contraire, au début des années 1980, au moment où a été créée la Direction du Patrimoine et, en son sein, une mission du Patrimoine ethnologique, cette notion de patrimoine ethnologique a été à un moment extrêmement « tendance ». C'était l'époque où un ministre de la culture pouvait affirmer que le patrimoine ce n'est pas seulement les monuments mais que c'est aussi la fête de village. Pourquoi cette notion de patrimoine ethnologique qui a fait florès au début des années 80 a connu tant de difficultés par la suite ? Il est intéressant de rappeler (cf Noël Barbe), que cette notion se confond avec le programme scientifique pour une ethnologie de la France. La mise en œuvre du patrimoine est toute entière contenue dans l'idée du développement de la recherche. Dans le contexte institutionnel du début des années 1980, le fait d'agréger à la Direction du Patrimoine l'archéologie et l'inventaire du patrimoine au monde des bâtiments historiques est une perspective valide et viable car qu'est ce que l'inventaire général si ce n'est un projet, dont Malraux lui-même a pu dire que, désormais, la recherche était son propre objet. C'est l'idée que la recherche sur le patrimoine est une forme de constitution de celui-ci. Vingt-cinq ans plus tard, ces perspectives, du côté de l'ethnologie comme du patrimoine, divergent totalement car le projet du patrimoine ethnologique s'est construit comme un projet de recherche de moins en moins patrimonial (cf évolution des thèmes des appels d'offres de la mission) tandis que l'institution du patrimoine elle, construisait sa légitimité non pas tant sur la recherche fondamentale que sur

l'articulation entre la recherche et le droit, à travers le principe régalien de conservation du patrimoine qui subordonne la recherche à ce principe régalien.

Dans ce contexte, lorsqu'elle arrive en 2006 au Ministère, la notion de PCI est envisagée avec une certaine gêne. Il y a à la fois le sentiment qu'il faut bien faire quelque chose et en même temps les esprits de l'institution se sont tellement accoutumés à l'idée que le patrimoine ce soit nécessairement des pierres, que l'idée qu'il puisse être aussi constitué des rites, des pratiques, des expressions culturelles passe assez mal. Aujourd'hui encore, Christian Hottin bataille avec des collègues des Musées ou de l'Inventaire Général pour dire que l'univers des choses qu'on aime voir ou faire durer ne recouvre pas seulement des objets et des bâtiments. Il en vient à l'examen de cette catégorie de PCI et décrit ses spécificités, en trois points. D'abord le choix des termes eux-mêmes, qui sont assez abstraits, peu phoniques mais qui possèdent le grand avantage de s'imposer comme un référentiel commun, une grille de lecture commune à travers le monde, y compris vis à vis des dirigeants. La deuxième caractéristique de la notion de PCI, c'est la différence fondamentale avec la notion de patrimoine ethnologique, qui est une notion intellectuellement très construite. C'est que cette notion de PCI, c'est d'abord du droit. Même si c'est du droit flou, du droit mou, c'est du droit. La convention de l'Unesco, est un texte bon à penser, mais c'est avant tout un texte bon pour l'action et du point de vue de sa caractérisation diplomatique, c'est un traité multilatéral (160 états partie) et un engagement international de la France. Troisième point : c'est avant tout une catégorie bonne pour l'action et pas seulement dans la perspective des candidatures Unesco. C'est aussi une feuille de route pour la sauvegarde qui se manifesterait à travers l'identification et la documentation de la recherche, la promotion de la transmission formelle ou informelle, la protection juridique, la valorisation voire la revitalisation. Cette feuille de route peut s'appliquer quelque soit le contexte dans lequel on se réclame du PCI et pas seulement à travers les candidatures. Christian Hottin conçoit que des personnes très investies dans la dimension artistique et créatrice de leur métier ne se reconnaissent pas forcément dans une définition patrimoniale de leur pratique, qui renvoie à une série d'institutions et d'objets qui sont plutôt du côté de la conservation sans évolution (fantasme contre lequel les conservateurs du patrimoine luttent souvent). En revanche, il comprend assez mal que le concept de PCI puisse également charrier des fantasmes, des craintes identitaires et communautaires d'une part, de fixation et de folklorisation d'autre part. Au contraire, les candidatures n'ont pas pour objet de figer la pratique mais de faciliter les conditions d'exercice de celle-là, même si, dans certains contextes au niveau international, une utilisation extrêmement politique est faite du patrimoine.

Hélène Hatzfeld, secrétariat général du Ministère de la Culture, GIS IPAPIC

En 2007, lorsqu'elle est arrivée au Ministère de la Culture, Hélène Hatzfeld s'est vu confier une mission dont l'objectif était de fournir des éléments pour des programmes de recherche autour des questions interculturelles. Elle a choisi d'interroger les institutions patrimoniales, pour appréhender la manière dont cette notion est prise en compte par les chercheurs, les associations, les institutions, ce qu'elle fait à la notion même de patrimoine et en particulier aux institutions qui ont pour vocation de décider ce qui fait patrimoine. Pour apporter des éléments de réponse, elle a composé un groupe de travail qui ensuite est devenu le groupement d'intérêt scientifique «institutions patrimoniales et pratiques interculturelles». Ce groupement a volontairement réuni trois composantes : des membres d'institutions, archives, musées, bibliothèques, des associations et des chercheurs de différentes disciplines. La mise en présence de personnes de cultures différentes, ayant des habitudes professionnelles différentes, a provoqué une mise en tension entre des conceptions, des catégories, des normes différentes. Il y a eu des affrontements verbaux entre ces mots et ces façons de faire, ce qui a

provoqué des déplacements de points de vue. L'une des catégories qui a émergé assez vite est celle de public, principalement employée par les professionnels des institutions et qui est apparu au cours d'une séance consacrée aux acteurs, c'est à dire à la question « qui fait patrimoine ? ». Ces professionnels faisaient une distinction nette entre les acteurs du patrimoine, c'est à dire eux-mêmes et les publics, sensés être les récepteurs de ce patrimoine. Lorsqu'ils parlaient des publics c'était en termes quantitatif. Ils avaient une forte tendance à segmenter ces publics : « les jeunes », « les scolaires », « les femmes des quartiers sensibles », etc. Les membres du GIS ont opéré trois déconstructions et reconstruction de cette notion de public. La première, d'ordre culturel, a porté contre cette distinction faite par des professionnels de la culture. Elle consistait à dire que ces publics ne sont pas des idiots culturels (Harold Garfunkel), qu'ils ne sont pas passifs, et qu'ils ont eux aussi des traits culturels, des pratiques culturelles, des langues et sont donc eux aussi acteurs et interprètes. La deuxième déconstruction, plus politique, a eu pour objet la convention de Faro, adoptée par le Conseil de l'Europe en 2005. Cette convention définit le patrimoine comme culturel, ni matériel, ni immatériel, mais fait du regard que des hommes portent à un moment donné sur une société. L'un des apports de cette convention est l'expression d'une communauté patrimoniale, et l'affirmation qu'il n'y a pas de patrimoine sans les gens qui le pensent, qui le portent, qui en font une valeur et qui donnent sens à des traces. Le développement des demandes de reconnaissance patrimoniale a donc une signification profonde : le patrimoine est pris comme outil de reconnaissance de groupes de population dont l'histoire, la mémoire, le lieu d'habitation est considéré comme méprisé, indigne de faire partie du patrimoine national. Or, l'Etat français, encore très méfiant vis-à-vis de cette notion de « communauté patrimoniale », par crainte du communautarisme considéré comme source de division et contraire donc à l'universalisme républicain, refuse de signer cette convention de Faro. La troisième déconstruction, à la fois philosophique et politique, est l'idée que le public, on court toujours après. Il n'est jamais celui qu'on voudrait, jamais comme on le voudrait. Cette réflexion a été menée par un membre du GIS, Gilles Suzanne qui a fait le rapprochement avec l'expression de Gilles Deleuze : « le peuple court ». Est ce que ce public ce ne serait pas aussi le peuple qui court ? C'est à dire au sens banal, que ce public est toujours au delà de celui qu'on voudrait toucher, qui est toujours potentiel. Mais on peut aller un peu plus loin : le public qui manque, c'est aussi celui qui échappe aux catégories, qu'on ne peut pas catégoriser. Cette idée est particulièrement importante pour le GIS car elle touche à la question de la reconnaissance des « patrimoines impossibles », qu'il s'agisse de patrimoine industriel, ouvrier, de bidonvilles, de grands ensembles d'habitat social ou encore des lieux de détention, des anciens camps et donc de patrimoines hybrides, émergents, difficiles à faire entrer dans l'histoire nationale. Faire le parallèle entre le peuple et le public c'est désigner l'acteur de notre démocratie. Penser le public comme le peuple qui manque c'est lui donner une certaine valeur, une certaine dignité. C'est aussi une condition pour redonner toute sa force à la notion d'acteur, qui casse la partition entre « eux » et « nous » et qui redonne à l'action toute sa force pour construire ce qui peut être partagé, le commun, mais aussi les différences. C'est la réalité de la démocratie qui est ainsi saisie par le manque, l'inter, dans un processus que l'on ne peut pas combler de connaissance, de partage, d'expression, de reconnaissance.

Laura Jouve-Villard, doctorante à l'EHESS, coordinatrice de l'IRMM

Aujourd'hui, un jeune chercheur en sciences humaines qui débute son doctorat avec le désir de questionner l'applicabilité de sa recherche ne rencontre que très peu de dispositifs de financement permettant de mener des projets de recherche-action. Du côté des institutions politiques ou culturelles, il existe quelques programmes de financement de recherches appliquées, mais globalement, la recherche-action, la recherche appliquée, collaborative, n'est pas

notamment inscrite dans les lignes des institutions de l'enseignement, de la recherche et de la culture en France.

L'IRMM (Institut de Recherches sur les Musiques du Monde) est né de ce besoin d'espaces de projets communs et de dialogue entre le monde de la recherche et le monde de l'action culturelle. L'ethnologue Denis Laborde a soutenu cette démarche en prenant le rôle de président de l'association, dont les membres jusqu'à aujourd'hui sont majoritairement des étudiants de Master et de Doctorat issus de disciplines variées mais ayant la musique pour objet de recherche. Les premières actions de l'association furent assez classiques : organisation de table-rondes en dehors des murs académiques, dans des bars, au sein de festivals. Puis très vite s'est posée la question de la mise en pratique de nos compétences ethnographiques ou sociologiques dans le cadre de commandes émanant d'acteurs culturels qui auraient besoin d'un accompagnement, d'un regard ou d'une évaluation de chercheurs sur leurs projets. La première commande que nous avons reçue vient de la Cité de la Musique pour l'évaluation du projet Demos. Une autre a suivi de la part de la Fondation de France, qui souhaitait que les projets artistiques soutenus dans le cadre de son programme « partager l'art, transformer la société » soient accompagnés par une observation participante de jeunes chercheurs en sciences sociales.

Le point le plus passionnant et le plus délicat de ces commandes est celui de la définition d'un cadre d'entente commun aux chercheurs et aux commanditaires. Ces derniers peuvent être dans l'attente d'une évaluation qui leur est imposée par leurs financeurs, et qui peut donc influencer indirectement la suite budgétaire de leurs projets. D'autres espèrent une résolution des conflits sémantiques qu'ils traversent quotidiennement et font appel à nous dans l'attente d'un sésame conceptuel qui nous permettrait à tous de mieux comprendre ce que sont, « au fond », les musiques du monde, ou le patrimoine culturel, ou les musiques traditionnelles.

Les partenariats tissés constituent avant tout un moyen de répondre à une forte demande parmi les jeunes chercheurs d'explorer des voies de professionnalisation ne les obligeant pas à choisir résolument et exclusivement le monde de la recherche scientifique (et le peu de débouchés qu'elle offre) ou résolument et exclusivement le monde de l'action culturelle. Mais ces commandes sont aussi de formidables cas d'étude pour la question qui nous anime ici, celle de la gestion des « mots-clés » et de leurs usages différenciés selon les milieux professionnels, les institutions, les personnalités qui les prononcent, les époques, ou les territoires : musiques du monde, développement local, patrimoine, culturel, matériel ou immatériel, vivre-ensemble, création, création partagée... Lorsqu'il apparaît difficile de déjouer la posture classique mais redoutable du chercheur comme pourvoyeur d'objectivité, l'ethnographie devient un outil très puissant – en tant que description de l'hétérogénéité des pratiques, des discours, des représentations et des attentes qu'acteurs, artistes, chercheurs ou politiques mettent derrière les mêmes termes, l'analyse des « liants » qui font que, malgré tout, ça tient, ça marche. Tout l'enjeu est de valoriser les pratiques ethnographiques comme des outils d'évaluation ; d'appréhender les conflits sémantiques ou les divergences de représentation non pas comme des problèmes à neutraliser, mais comme des révélateurs des défis qui nous concernent tous : comment faire tenir, ensemble, toutes ces versions du monde différenciées ? Jusqu'où ce flou sémantique est ce qui permet que « tout le monde s'y retrouve » ? A partir de quand risque-t-on de sombrer dans une cacophonie de définitions qui empêchent le dialogue et l'action commune ? Ce souci de faire évoluer la notion d'évaluation des projets culturels d'une acception assez binaire (« ça marche » ou « ça ne marche pas ») vers une acception plus complexe (qu'est-ce que nos consensus ou nos dissensus de pratiques et de représentations peuvent nous apprendre sur la fabrication de mondes communs?) commence à entrer dans l'air du temps, bien que timidement ; et ce tant du côté des chercheurs que du côté des acteurs culturels et/ou politiques.

III- Perspectives d'avenir

1. Projection à long terme

Aujourd'hui, cinq ans après la grave crise institutionnelle qu'il a traversée et qui l'a poussé à redéfinir son projet de structure, le CMTRA a réussi à fédérer de nombreux acteurs du secteur des musiques traditionnelles, des musiques du monde, des chercheurs et des institutions culturelles et patrimoniales. Il a redéployé ses activités à l'échelle de toute la région, mis en place des dispositifs d'accompagnement et généré des projets participatifs d'ampleur régionale (comme par exemple la Rencontre des professionnels des Musiques du monde qui aura lieu le 18 mars prochain ou le Forum régional des associations de musiques et danses traditionnelles).

Un pas de plus a été franchi cette année avec le conventionnement de la DRAC et de la Région Rhône-Alpes d'un projet de réseau régional dédié au traitement et à la valorisation des Archives Sonores. Ces nouveaux moyens publics vont permettre au CMTRA, en concertation avec différentes institutions patrimoniales (services d'archives, musées, associations), de documenter et de mettre à disposition du public, par le biais d'un portail numérique, de très nombreux fonds d'archives jusqu'alors inexploités et de les valoriser par le biais d'expositions ou de publications mais également de créations artistiques. Le CMTRA sera donc bientôt à la fois l'animateur d'un réseau régional d'archives et un pôle de ressources dématérialisées.

L'étape suivante, celle qui apporterait un ancrage, une visibilité et une véritable envergure au CMTRA et, par extension, aux Patrimoines Immatériels en Rhône-Alpes et d'Auvergne, serait de bénéficier d'un lieu ouvert au public. Cela permettrait d'une part de ré-ouvrir le centre de documentation régional qui dort dans des cartons depuis près de huit ans (1500 livres, 4500 disques, de nombreuses thèses et mémoires de recherche). Mais ce serait aussi l'occasion de fonder un pôle d'ampleur régionale et nationale traitant de manière transversale des pratiques musicales, chorégraphiques et linguistiques des habitants de la région. Un tel pôle permettrait la production de travaux scientifiques et de rencontres pluridisciplinaires (à travers des journées d'étude, des conférences, des cafés rencontres...), l'élaboration de contenus éditoriaux sur l'interculturalité par le biais d'expositions, d'ateliers ou encore de publications à destination du grand public, la mise à disposition des fonds documentaires et des ressources patrimoniales ou encore la diffusion de très nombreux projets artistiques liés aux parcours migratoires des habitants de Rhône-Alpes.

En outre, d'un point de vue économique, un tel projet pourrait permettre de sortir le CMTRA de la précarité dans laquelle il se trouve aujourd'hui et qui contraint l'équipe salariée à mener de front de très nombreux projets, à mesure que les financements décroissent. Une institutionnalisation avec un fort adossement à une collectivité territoriale serait une issue positive.

2. Retour sur l'année 2014, les partenariats en cours et les pistes de développement

Outre l'organisation de la Journée d'étude, l'année 2014 a été en grande partie dédiée à la rencontre et à la conception de pistes d'action avec différents chercheurs et institutions. Voici la liste des personnes rencontrées et les projets de partenariats évoqués ou initiés :

- Prises de contact dans le cadre de l'organisation de la Journée d'Etude (outre les personnes présentes) : avec Jean-Louis Tornatore ; Jean-Michel Lucas, Cyril Isnart, Chiara Bortolotto, Séverine Cachat, Antoine Hennion.
- Entretiens à propos de la création d'un Ethnopôle avec Christian Hottin (Direction Générale du Patrimoine), Marina Chauliac (DRAC Rhône-Alpes), Hélène Hatzfeld (GIS IPAPIC), François Gasnault (Conservateur du patrimoine, chercheur au IIAC), Dominique Belkis (MCF Université de Saint-Etienne), Michel Rautenberg (Université de Saint-Etienne).
- Rapprochement avec l'Institut de Recherches sur les Musiques du Monde, association de chercheurs et doctorants à l'EHESS, à l'occasion de l'organisation de la Journée d'Etude mais également de l'embauche d'une ethnologue au CMTRA en avril 2015.
- Prise de contact avec le CF PCI pour la Journée d'Etude. Evocation d'une future collaboration à l'occasion d'une publication d'un numéro des Cahiers du CFPCI sur les « patrimoines musicaux ».
- Rapprochement du CREA de Lyon 2 et notamment de Marie-Pierre Gibert, directrice adjointe du laboratoire. Evocation de la mise en place d'un séminaire d'enseignement d'anthropologie de la musique pour les étudiants en master, encadrés conjointement par le CREA et le CMTRA.
- Réunions de travail institutionnelles avec la DRAC Rhône-Alpes et la Région Rhône-Alpes pour la mise en œuvre du projet dédié aux Archives Sonores. Une convention tripartite et triennale sera signée en 2015.

3. Programme d'actions pour l'année 2015

Rendez-vous à prendre et personnes à rencontrer

Personnes ressources au niveau national

- Daniel Fabre (anthropologue directeur d'étude au IIAC et fondateur de l'ethnopôle Garae)
- Jean-Jacques Casterêt (directeur adjoint de l'ethnopôle Institut Occitan d'Acquaine)
- Stéphanie Beauchêne (dernière directrice de la Maison du Fleuve Rhône),
- Noël Barbe (ethnopôle Courbet)
- Séverine Cachat (CF PCI)

Laboratoires et institutions de Rhône-Alpes

- Anne Laure Amilhat-Szary (Laboratoire PACTE, Grenoble)
- Anthony Pecqueux, Cresson (Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble)
- Ecomusée Pays'Alpes
- Musée Savoisien
- Musée Dauphinois

Création du Comité scientifique du CMTRA

Un objectif est de créer, au sein du CMTRA, une instance régulière et pérenne réunissant des chercheurs et des experts à l'interface entre recherche et action culturelle pour accompagner le développement réflexif et critique du programme d'action scientifique et culturel du CMTRA. Résolument pluridisciplinaire, ce comité réunira des ethnologues, des ethnomusicologues, des sociologues, des historiens, des responsables de structures patrimoniales, des musiciens et collecteurs de terrain. Pour que ce comité scientifique ait un vrai rôle opératoire, il s'agira d'une instance à géométrie variable qui ne sera que très rarement sollicitée dans son entier, mais composée en fonction des actualités du pôle Recherche.

Les personnes pressenties à l'heure actuelle :

François Gasnault, conservateur général du patrimoine, chercheur IIAC-Lahic
Marina Chauliac, ethnologue, conseillère à l'ethnologie à la DRAC Rhône-Alpes
Véronique Ginouvès, ingénieure de recherche à la MMSH, Aix-Marseille
Cyril Isnart, anthropologue de la musique, chargée de recherche au CNRS
Michel Rautenberg, sociologue, centre Max Weber, Saint-Etienne
Marie-Pierre Gibert, ethnologue, maître de conférences, CREA Lyon 2
Anne Damon Guillot, ethnomusicologue, CIEREC, Saint-Etienne
Talia Bachir Loopuyt, ethnologue, post-doctorante au CIEREC, Saint-Etienne
Philippe Hanus, historien, Parc National du Vercors
Denis Laborde, ethnologue, directeur de recherches CNRS et directeur d'études à l'EHESS
Antoine Hennion, sociologue, professeur à l'Ecole des Mines
Xavier de la Selle, directeur du Rize
Jacques Mayoud, musicien et collecteur

Ce comité scientifique, qui se réunira de deux à trois fois par an, aura notamment pour mission de conduire une réflexion autour de la mise en œuvre du projet de traitement et de valorisation des archives sonores de Rhône-Alpes. Il guidera également le développement de partenariats avec différents laboratoires d'Université et accompagnera la mise en œuvre des projets de recherche-action du CMTRA par un retour critique, distancié des différentes étapes de leur réalisation. Enfin, il contribuera à orienter le projet global du CMTRA, à développer son appareil théorique et référentiel, à définir précisément ses sujets d'étude, son champ d'action, sa démarche de recherche et d'action culturelle.

Poursuite et développement des partenariats :

Partenariats avec la recherche universitaire

Dans la lignée des démarches entreprises en 2014, les liens entre le CMTRA et le monde de l'Université doivent se consolider à travers le développement d'actions partenariales. Il y a quelques mois, un premier projet d'envergure autour des musiques migrantes de Saint-Etienne a vu le jour suite à une sollicitation du laboratoire CIEREC. Ce projet sera poursuivi en 2015 à travers la mise en œuvre de collectes de terrain avec les étudiants du Master d'ethnomusicologie, l'organisation conjointe d'une journée d'étude, et enfin par la participation à l'exposition annuelle des Archives Municipales de Saint-Etienne qui aura pour thème l'immigration.

Avec le laboratoire CREA de l'Université Lyon 2, un projet de Séminaire d'enseignement auprès des étudiants de master doit être conçu en 2015 pour un démarrage en octobre 2016. Ce cycle d'interventions permettra à la fois de présenter la démarche du CMTRA, de former les étudiants à la recherche de terrain ethnomusicologique et d'aborder le thème des musiques migrantes.

Le partenariat avec l'Institut de Recherche sur les Musiques du Monde et le Centre Georg Simmel sera poursuivi et renforcé à travers d'une part la publication commune des actes de la journée d'étude de 2014 et d'autre part la participation de chercheurs au travail de l'équipe, au comité scientifique et au Conseil d'Administration du CMTRA.

Au-delà des partenariats de projet ou d'enseignement, les liens entre le CMTRA et l'Université pourront prendre une dimension structurante en intégrant de manière pérenne des universitaires au CMTRA (comité scientifique, Conseil d'Administration) et peut-être, à plus long terme, en rejoignant des programmes de recherche portés par des laboratoires (ANR).

Partenariats avec les institutions culturelles et patrimoniales

Si les liens du CMTRA avec plusieurs équipements culturels et patrimoniaux des grandes villes de Rhône-Alpes existent depuis plusieurs années et donnent lieu à des projets communs de recherche et de valorisation de manière régulière (comme c'est le cas avec le Rize ou avec les Archives Municipales de Lyon), il serait souhaitable d'opérer un rapprochement avec d'autres institutions régionales et nationales : le Musée des Confluences, la Cité de la Musique, la Maison des cultures du Monde, le Centre Français du PCI de Vitré.

Par ailleurs, grâce au démarrage en avril 2015 du projet de réseau documentaire régional dédié au traitement et à la valorisation des archives sonores, d'autres relations institutionnelles devraient être renforcées et donner lieu à un autre type de collaboration (Musée Dauphinois, Conservation départementale de l'Ain, Archives départementales de l'Ardèche, Ecomusée Paysalp...). Dans ce cas, le CMTRA sera pilote d'un projet collaboratif offrant la possibilité aux institutions détentrices de fonds sonores de les traiter, de les mettre à disposition du public par le biais d'un portail numérique et de concevoir de nouvelles possibilités de valorisation (expositions, publications...).

Partenariats avec les collectivités et l'Etat

Mis à mal en 2008 suite au retrait des subventions de l'Etat, les liens du CMTRA avec la DRAC Rhône-Alpes sont aujourd'hui meilleurs. Les conditions de dialogue et de confiance ont été réunies ce qui s'est traduit par l'attribution de deux subventions annuelles d'un montant de 10 000 € chacune versées au CMTRA pour réaliser son programme d'activité autour du spectacle vivant et du traitement des archives sonores.

L'étape suivante, nécessaire à la pérennisation d'une action culturelle et scientifique d'envergure, serait de construire un partenariat pluriannuel réunissant le département de la recherche du Ministère de la Culture, la DRAC et la Région. C'est à cette tâche que le CMTRA, aidé par Marina Chauliac, Conseillère à l'ethnologie de la DRAC et Isabelle Arnaud Descours, responsable du patrimoine à la Région, va s'atteler en 2015. L'objectif de ces démarches serait d'aboutir, à la fin de l'année 2015, à une réunion rassemblant ces différents partenaires institutionnels autour de la présentation du programme scientifique et culturel triennal du CMTRA.

Enfin, la perspective de doter le CMTRA d'un lieu physique accueillant du public serait un moyen d'une part de rouvrir le centre de documentation du CMTRA (avec une possible mutualisation avec

le fonds documentaire du Cefedem Rhône-Alpes, également en situation précaire) et d'autre part, de développer une action culturelle de transmission et de valorisation de plus grande envergure.

Définition du Programme Scientifique et Culturel du CMTRA

Au terme de cette étude, il apparaît donc qu'un des principaux enjeux de l'année 2015 sera celui de la structuration du programme scientifique et culturel du CMTRA. Si les projets d'action culturelle proposés par le Centre sont aujourd'hui largement identifiés au sein de notre réseau ainsi que par nos différents partenaires, la dimension d'expertise au niveau régional et national dans un domaine de l'ethnologie de la France, doit gagner en structuration et en visibilité.

La prochaine étape est donc celle de la rédaction d'un texte fondateur qui devra répondre aux attentes tant des membres du réseau du CMTRA (acteurs culturels et artistes) que de ses partenaires institutionnels et universitaires. Il précisera quels seront les domaines d'action et les activités structurantes du pôle de Recherche ethnologique et Valorisation patrimoniale dans les prochaines années. Parmi les problématiques qui traverseront nos champs de recherche, celle des patrimoines musicaux comme leviers de développement territorial en Rhône-Alpes sera cardinale. Pour paraphraser l'historienne Arlette Farge, les musiques, tout comme les langues, la littérature orale, font œuvre de mémoire et construisent les identités sociales et culturelles des territoires. Elles sont les « ciments mélodiques et colorés » de pratiques de l'espace (à l'échelle domestique, ou du quartier, de la ville, du département ou de la région) et de sociabilités qui naissent avec elles, et non pas à cause d'elles³⁸. Mais par quels types d'attachements ces musiques, ces paroles, sont-elles à la fois les voix d'un territoire en même temps que des moteurs de développement territorial? Quand et comment s'instituent-elles comme les patrimoines d'une ville, d'une région? Et pour qui? Qu'en disent les habitants? Nos projets de recherche-action ainsi que la création du portail documentaire dédié aux archives sonores en Rhône-Alpes devront être accompagnés de cette réflexion sur les procédés de contextualisation, décontextualisation et recontextualisation des pratiques musicales et orales. Les enjeux actuels des recompositions de la gouvernance territoriale en France ne rendent cette réflexion que plus prégnante.

Étudier la diversité des pratiques orales et musicales en Rhône-Alpes c'est aussi, bien sûr, interroger les phénomènes d'interculturalité à l'œuvre dans nos territoires. En quoi ces musiques et ces récits sont-ils à la fois les fruits d'histoires politiques et culturelles différenciées, mais aussi des terrains propices à la rencontre entre des communautés culturelles, culturelles, générationnelles qui peinent à dialoguer malgré leur proximité géographique? La problématique des « musiques migrantes » et de leurs ancrages territoriaux constituera donc une autre ligne de force du pôle Recherche. Nous entendons contribuer ainsi à la prise en compte d'un objet encore assez peu présent au sein de la recherche ethnologique en France (les musiques de l'immigration), objets pourtant passionnants en ce qu'ils nous obligent à réinventer nos façons de penser les identités musicales, territoriales, mais aussi les dispositifs de gouvernance qui les font exister comme des patrimoines rhônalpins, lyonnais, villeurbannais, ardéchois ou français³⁹.

38 Voir la préface d'Arlette Farge à l'ouvrage de l'anthropologue Jorge P.Santiago, *La Musique et la Ville. Sociabilités et identités urbaines à Campos, Brésil*. L'Harmattan, Paris, 1998.

39 L'ouvrage dirigé par Noël Barbe et Marina Chauviac *L'immigration aux frontières du Patrimoine*, édition FMSH, Paris, 2014 ainsi que les rapports des enquêtes menées dans le cadre du programme « Mémoire de l'immigration, vers un processus de patrimonialisation? » seront à ce titre des sources bibliographiques incontournables.

BIBLIOGRAPHIE

- ABÉLÈS, Marc, « Pour une anthropologie des institutions », L'Homme n° 135, 1995, p. 65-85.
- ABÉLÈS, Marc, Anthropologie de la globalisation, Paris, Payot, 2008.
- ALTHABE, Gérard, FABRE, Daniel et LENCLUD, Gérard, Vers une ethnologie du présent, Paris, Ed. de la Maison des sciences de l'homme, 1992.
- AMSELLE, J.L., Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures, Paris, Flammarion, 2001.
- ANDERSON, Benedict, Imagined Communities : Reflections on the Origin and Spread of Nationalism, London ; New York, Verso, 3/2006.
- APPADURAI, Arjun, Après le colonialisme : les conséquences culturelles de la globalisation, Paris, Payot, 2005.
- AUBERT, Laurent, La musique de l'autre : les nouveaux défis de l'ethnomusicologie. Genève : Georg éditeur, 2001.
- AUBERT, L., Musiques migrantes. De l'exil à la consécration, Genève, Tabou, 2005.
- BACHIR-LOOPUYT, Talia, Une musique du monde faite en Allemagne ? Les compétitions Creole et l'idéal d'une société plurielle dans l'Allemagne d'aujourd'hui, l'Harmattan, Paris, 2015 (livre en préparation, thèse en ligne sur).
- BACHIR-LOOPUYT Talia et LABORDE Denis, Ethnographies du Festival de l'Imaginaire, l'Harmattan, Paris, 2015.
- BARE, Jean-François, Les applications de l'anthropologie : un essai de réflexion collective depuis la France, Karthala, 1995.
- BORN, Georgina, HESMONDHALGH, David (éds.), Western Music and Its Others. Difference, Representation and Appropriation in Music, Berkeley, Los Angeles, London University of California Press, 2000.
- BARBE Noël, CHAULIAC Marina, L'immigration aux frontières du patrimoine, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2014.
- BONDAZ, Julien, GRAEZER-BIDEAU Florence, ISNART Cyril et LEBLON Anais, Les vocabulaires locaux du patrimoine, Zurich, Lit Verlag, Etudes d'Anthropologie Sociale de l'Université de Fribourg, 2014.
- BOUBEKER Ahmed, Hajjat Abdellali, Histoire politique des immigrations (post)coloniales. France 1920-2008, Amsterdam, 2008.
- CERTEAU, Michel de, L'Invention du quotidien 1. Arts de faire, Paris, Gallimard, 1990 (1^{re} éd. 1980).
- CERTEAU, Michel de, La culture au pluriel, Paris, U.G.E., 1974.
- HERTZ CHAPPAZ-WIRTHNER Ellen, Suzanne, « Introduction : le "patrimoine" a-t-il fait son temps ? ». ethnographiques.org, Numéro 24, 2012.
- CHEYRONNAUD, Jacques, Musique, politique, religion : de quelques menus objets de culture, Paris, L'Harmattan, 2002.

Culture et recherche n° 114-115, De la diversité culturelle au dialogue interculturel, hiver 2007-2008, 72 pages.

Culture et recherche n° 116-117, Le patrimoine culturel immatériel ,printemps-été 2008, 56 pages.

Culture et recherche n° 127, Les nouveaux terrains de l'ethnologie, dossier coordonné par Christian Hottin, Marina Chauliac et Noël Barbe, automne 2012, 72 pages.

Culture et recherche n°128, L'interculturel en actes, coordonné par Hélène Hatzfeld et Sylvie Grange, printemps-été 2013, 72 pages.

Culture et recherche n°129, Archives et enjeux de société, hiver 2013-2014, dossier coordonné par Christian Hottin, Yann Potin et Amable Sablon du Corail, 84 pages.

DA LAGE Emilie, DEBRUYNE François, « Musique et perspectives critiques à l'ère des industries créatives », in Les Enjeux de l'information et de la communication, [en ligne], 2013, [http://w3.u-grenoble3.fr/les_enjeux/2013-supplement/06DaLageDebruyne/index.html], 13 p.

DOMINIQUE, Luc-Charles, dir. (avec DEFRANCE Yves et PISTONE Danièle) Fascinantes Étrangetés. La découverte de l'altérité musicale en Europe au XIXe siècle, Paris, L'Harmattan, 2014.

DOMINIQUE, Luc-Charles, «La patrimonialisation des formes musicales et artistiques : anthropologie d'une notion problématique », Ethnologies vol.35, 1, 2013, p.75-101.

FABIANI, Jean-Louis, « A quoi sert la notion de discipline ? », Qu'est-ce qu'une discipline ?, Enquête, Paris, Editions de l'EHESS, 2006, p. 11-34.

FABRE, Daniel et PRIVAT, Jean-Marie, Savoirs romantiques : une naissance de l'ethnologie, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2010.

FABRE, Daniel (dir.), Émotions patrimoniales, textes réunis par Annick Arnaud, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, coll. « Ethnologie de la France » 27, 2013.

FESCHET Valérie et ISNART Cyril, Pays perdus, pays imaginés, Ethnologie Française, 2013.

GASNAULT François, « Les rapports entre la direction de la musique et les associations de musiques et danses traditionnelles : un processus de légitimation inabouti (années 1970 - années 1990), in La démocratisation culturelle au fil de l'histoire contemporaine, Comité d'histoire du ministère de la Culture et de la Communication / Centre d'histoire de Sciences-Po Paris, Paris, 2013.

GIRARD, Brice, Histoire de l'ethnomusicologie en France (1929-1961). Collection « Histoire des Sciences Humaines » (dirigée par Claude Blanckaert), Paris, L'Harmattan, 2014.

KASTORYANO Riva, Quelle identité pour l'Europe ? Le multiculturalisme à l'épreuve, Presses de Sciences Po, 2005.

ISNART, Cyril, "Le chant des origines. Musique et frontière dans les Alpes", Ethnologie française, 2009, pp. 483-493.

LABORDE, Denis (dir.), Tout un monde de musiques : repérer, enquêter, analyser, conserver, Paris; Montréal, l'Harmattan, 1996.

LABORDE, Denis, Musiques à l'école, [Paris], Bertrand-Lacoste, 1998.

LABORDE, Denis (dir.), Désirs d'histoire. Politique, mémoire, identité, Paris; Torino; Budapest [etc.], l'Harmattan, 2009.

LABORDE, Denis (dir.), Le cas Royaumont, Héritages, expériences, monument, création, Editions Créaphis, 2014.

LATOUR, Bruno, Changer de société. Refaire de la sociologie, Paris : Editions La Découverte (traduction de Nicolas Guilhot, revue par l'auteur), 2006.

LENCLUD, Gérard, « Vues de l'esprit, art de l'autre », terrain Terrain, vol. / 14, 1990, p. 5-19.

LENCLUD Gérard, « L'anthropologie et sa discipline », in Qu'est-ce qu'une discipline ?, Enquête, Paris, Editions de l'EHESS, 2006.

LENCLUD Gérard, « En sait-on plus et mieux, aujourd'hui qu'hier, en anthropologie ? », in WALLISER, Bernard (éd.), La cumulativité du savoir en sciences sociales, Paris : Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2009.

LENCLUD, Gérard, "Les Cultures humaines et le bateau de Thésée. Le problème de l'identité des cultures", in Denis Laborde (dir.), Désirs d'histoire, Paris, L'Harmattan, 2009: 221-248.

MABRU, Lothaire, « Propos préliminaires à une archéologie de la notion de "musique traditionnelle" », ethnographiques.org, Numéro 12, 2007.

MARTIN, Denis-Constant, « Who's afraid of the big bad world music? Désir de l'autre, processus hégémoniques et flux transnationaux mis en musique dans le monde contemporain », Cahiers de Musiques Traditionnelles, Nouveaux enjeux, 1996, p. 3-21.

MONTBEL Eric (préface), Musiques d'ici et d'ailleurs. Une exposition itinérante de 200 instruments de musique du monde. CMTRA, 1993

NATTIEZ, Jean-Jacques et BENT, Margaret, MUSIQUES. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. Vol. 3 : Musiques et cultures, Arles; [Paris], Actes Sud ; Cité de la musique, 2005.

PICARD François, « Pour une musicologie générale des traditions », Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen (université Antonine, Adath-Baabda, Liban), n° 1 (2007), p. 37-56.

RAIBAUD Yves (dir.), Géographie, musique et postcolonialisme, Volume I, Vol.6 ½, Mélanie Seteun, 2006

RAIBAUD Yves, Comment la musique vient-elle au territoire ?, Bordeaux, MSHA, 2009.

RAULIN Anne, L'Ethnique est quotidien. Diasporas, marchés et cultures métropolitaines Paris, L'Harmattan, 2000

RAUTENBERG Michel, « La valorisation culturelle des mémoires de l'immigration : l'exemple de la région Rhône-Alpes », Hommes et Migrations, ADRI, 2006, p. 119-128

RAUTENBERG Michel « 'L'interculturel', une expression de l'imaginaire social de l'altérité », Hommes et Migrations, L'interculturel en débat, ADRI, 2008, p. 30-44.

TURGEON Laurier (dir.), « The Politics and Practices of Intangible Cultural Heritage/ Les politiques et les pratiques du patrimoine culturel immatériel », direction d'un numéro thématique de la revue Ethnologies, vol. 34, nos. 1-2, 2014.

TURGEON Laurier, Patrimoines métissés. Contextes coloniaux et postcoloniaux. Paris et Québec, Éditions de la Maison des sciences de l'homme de Paris et Presses de l'Université Laval, 2003, 234 p.

WIEVIORKA (Annette), L'Ère du témoin, Paris, Plon, 1998, 189 p.