

Le Centre des Musiques Traditionnelles Rhône-Alpes présente

*Journée
d'étude*



La fabrique des patrimoines musicaux

21 novembre 2014 / 9h30 -18h

LA FABRIQUE DES PATRIMOINES MUSICAUX

Compte rendu de la journée d'étude du 21 novembre 2014
au Rize - Villeurbanne

SOMMAIRE

p.3 : [Présentation](#)

p.4 : [Introduction](#) - *Talia Bachir-Loopuyt*

p. 5 - 1^e Table ronde :

[« Faire de la musique ensemble ? Musiques, interculturalité, territoires »](#)

avec *Gilles Delebarre* (Philharmonie de Paris), *François Bensignor* (journaliste musical), *Bruno Messina* (ethnomusicologue, directeur artistique), *Philippe Fanise* (ex-directeur de la missions musiques du monde à l'Arcade PACA), *Guillaume Veillet* (ethnomusicologue et journaliste musical), *Anne Damon-Guillot* (enseignante-chercheuse en ethnomusicologie), *Marc Villarubias* (responsable de la mission coopération culturelle de la Ville de Lyon) et *Denis Laborde* (modération - ethnologue, directeur d'études au CNRS).

p.11 - 2^e Table ronde :

[« Plus facile à faire qu'à dire ! Le jeu des catégories et des institutions »](#)

avec *François Gasnault* (chercheur, conservateur du patrimoine), *Yaël Epstein* (directrice du CMTRA), *Christian Hottin* (conservateur du patrimoine, responsable politiques ethnologie et PCI au Ministère de la Culture), *Hélène Hatzfled* (directrice GIS IPAPIC au Ministère de la Culture), *Laura Jouve-Villard* (doctorante en anthropologie, coordinatrice IRMM), *Yann Laville* (conservateur adjoint au Musée d'ethnographie de Neuchâtel)

Synthèses des ateliers :

p. 21 : [« Que faire des archives sonores ? »](#)

p. 24 : [« Transmettre des patrimoines »](#)

p. 27 : [« Créer ensemble »](#)

p. 30 : [Biographies des intervenants](#)

p. 36 : [Repères bibliographiques](#)



PRÉSENTATION

Organisée par le CMTRA en partenariat avec Le Rize, l'IRMM et le Centre Georg Simmel (EHESS Paris) et avec le soutien du Ministère de la Culture, cette journée d'étude a réuni des chercheurs, responsables d'institutions et d'associations pour échanger sur les liens entre création musicale, interculturalité et action patrimoniale. À partir de leurs expériences respectives, les intervenants (musiciens, compositeurs, collecteurs, directeurs artistiques, enseignants-chercheurs, chargés de projet et de diffusion, conservateurs du patrimoine, archivistes) issus de différents mondes de musique et horizons institutionnels, ont pu dialoguer autour de la fabrique des patrimoines musicaux, de l'évolution des catégories institutionnelles et des nouvelles collaborations articulant recherche scientifique et action culturelle.

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 ».



INTRODUCTION

Talia Bachir-Loopuyt

Les jeunes chercheurs de l'Institut de Recherches sur les Musiques du Monde ([IRMM](#)) que je représente aujourd'hui, s'accordent à considérer l'expression « musiques du monde » comme ne renvoyant pas exclusivement à un domaine circonscrit de pratique musicale : les musiques des autres, traditionnelles, populaires par opposition à celles qui ne le seraient pas. Cette catégorie est utilisée dans le monde de la recherche comme un outil questionnant les partages qui structurent notre vision du monde de la musique et, plus largement, qui permet de réfléchir à la complexité des sociétés actuelles.

Le terme de musiques du monde évoque un imaginaire relativement irénique où se côtoient des instruments, des musiciens et des langages musicaux aux origines multiples. Cet imaginaire n'est qu'un aspect de la réalité des musiques du monde observées en France, en Allemagne et dans d'autres pays où l'utilisation du terme est devenue courante. Cet imaginaire, cet idéal, n'est pas propre à ce domaine puisque qu'il ressort également des enquêtes questionnant d'autres mondes musicaux (musique classique, jazz, musique pop...) et s'exprime dans d'autres sociétés où la catégorie de « musiques du monde » est absente ou peu employée (au Brésil par exemple). Cette catégorie, ainsi que toutes celles qui surgissent des terrains de recherche (celles de « patrimoines »), constituent avant tout un outil pour nourrir une réflexivité, pour penser les sociétés productrices de musique.

Cette journée d'étude est le fruit d'un dialogue de plusieurs mois mené entre l'IRMM, le CMTRA, et l'ensemble des intervenants présents. Elle est née de la volonté du CMTRA d'organiser un échange autour des multiples mondes artistiques et professionnels avec lesquels l'association travaille, et de permettre la rencontre des acteurs de ces différents mondes. Nombre d'invités présents à cette journée ne mènent pas une action à visée explicitement patrimoniale : ils intègrent, dans leurs pratiques, un travail sur les mémoires, les traces et participent à la production/transmission d'héritages qu'ils estiment dignes d'être légués. Si l'intitulé de « patrimoines musicaux » a été tout de même retenu comme fil rouge de ces échanges, c'est parce qu'elle présente l'avantage de susciter une pluralité de compréhensions et de réactions, non seulement au sein du monde de la recherche, où la notion de « patrimoine » alimente aujourd'hui une foule de publications et d'événements, mais également au sein d'autres champs professionnels qui contribuent à désigner ce qui peut « faire patrimoine » (institutions, associations, amateurs, collectivités...).

FAIRE DE LA MUSIQUE ENSEMBLE ?

Musique, Interculturalité et territoires

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 fabrication 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.

Gilles Delebarre : le projet DEMOS (Philharmonie 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 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 rurbaines, 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 : 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 - 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.

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

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...).



L'objectif est, à l'issue de la présentation de différents projets, de positionner dans une dynamique historique l'adoption de ces différentes catégories, de mener un travail terminologique, de faire varier les positions pour essayer de comprendre comment ces catégories s'inscrivent concrètement dans l'action des acteurs de la patrimonialisation de la musique.

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'idéaltype 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 coconstruction, 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 notablement 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.

QUE FAIRE DES ARCHIVES ?

*Compte-rendu rédigé par Rémy Besson,
historien, post-doctorant à l'Université de Toulouse – Le Mirail*

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. 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 singulières¹. 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

¹ 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.

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 (CRIA, Université de Montréal), j'ai alors insisté sur la nécessité de réinscrire les sources sonores dans des structures informationnelles complexes², 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 Isidore³ et Calames⁴, à titre de cas d'écoles d'une forme de convergence des supports avec le numérique⁵. 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 accompagnés de métadonnées écrites). Enfin, le rôle des carnets de recherche et autres publications en ligne⁶, dans la valorisation des fonds d'archives⁷ ou des manières de travailler avec les archives⁸, 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 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

² 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>

³ 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/

⁴ 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/

⁵ 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>

⁶ 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.

⁷ Véronique Ginouvès a présenté Les carnets de la Phonothèque qu'elle anime : <http://phonotheque.hypotheses.org/>

⁸ J'ai présenté à titre d'exemple les contenus produits sur Cinémadoc : <http://cinemadoc.hypotheses.org/>



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 redocumentarisation⁹ et à l'indexation sociale¹⁰. 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.

⁹ 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

¹⁰ 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.

TRANSMETTRE DES PATRIMOINES ?

*Compte-rendu rédigé par Marta Amico,
ethnologue, post-doctorante au Musée du Quai Branly*

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.

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 apanage d'acteurs peu connectés et disposant de moins en moins de moyens.

CRÉER ENSEMBLE

*Compte-rendu rédigé par Julie Oleksiak, trésorière IRMM,
doctorante en anthropologie (EHESS / Fondation Royaumont)*

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 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 Orchestra. 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.

BIOGRAPHIE DES INTERVENANTS



Yaël Epstein, ethnologue de formation, est entrée au CMTRA en 2002 pour coordonner des projets de recherche et de collectage musical. Ses travaux de terrain sur les musiques de l'immigration dans l'agglomération lyonnaise ont donné lieu à plusieurs publications, communications et expositions. Depuis janvier 2013, elle est directrice du CMTRA.

Christian Hottin est diplômé de l'École des chartes, de l'EPHE (4e section) et de l'Institut National du Patrimoine. Il est conservateur en chef du patrimoine (archives). Au sein de la direction générale des patrimoines au ministère de la Culture, il est responsable de la politique en ethnologie de la France et de la mise en oeuvre de la convention de l'Unesco pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel. Il est également chargé de conférences à l'EHESS pour 2013-2015 (Séminaire « Administration du patrimoine dans la France contemporaine »).



Hélène Hatzfeld est docteur d'Etat en science politique et agrégée de lettres classiques. Ses recherches portent sur les origines de la démocratie participative et les pratiques municipales de l'autogestion. Elle est actuellement chargée de mission au ministère de la culture et de la communication sur les programmes de recherches « Pratiques interculturelles dans les processus de patrimonialisation » et directrice du Groupement d'intérêt scientifique « Institutions patrimoniales et pratiques interculturelles » (GIS IPAPIC).



Laura Jouve-Villard, après plusieurs expériences dans le champ de l'action culturelle et du développement territorial, s'est tournée vers la recherche en anthropologie pour un master puis une thèse sur les mythes urbains des « racines de la samba » à Rio de Janeiro. Parallèlement, elle continue à s'associer à des projets culturels en tant que chargée de mission (Fondation de France, Festival Villes des Musiques du Monde) et membre de Conseils d'Administration d'associations (Les Souffleurs commandos poétiques, NoMad Music, S-Composition). Elle coordonne l'Institut de Recherches sur les Musiques du Monde depuis sa création en 2010.



Yann Laville est conservateur-adjoint au Musée d'ethnographie de Neuchâtel (MEN) où il travaille notamment sur les collections d'instruments de musiques, d'archives sonores ainsi que les projets d'exposition. Il est aussi chargé d'enseignement à l'Institut d'ethnologie de l'université de Neuchâtel (IE). Depuis 2007, il mène une recherche sur les festivals de musiques du monde et de musiques traditionnelles en Suisse.

Denis Laborde, après des études au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, s'engage dans une carrière de musicien, enseignant et chef d'orchestre avant de se tourner vers l'anthropologie de la musique en réalisant un doctorat sur les improvisations poético-musicales du bertsulari basque. Directeur de recherche au CNRS et directeur d'études à l'EHESS, il encadre aujourd'hui les travaux d'une vingtaine de doctorants travaillant sur les musiques du monde, la création musicale et les institutions culturelles. Il dirige la collection « Anthropologie du monde occidental » chez l'Harmattan et anime des séminaires dans le cadre des activités du Centre Georg Simmel à l'EHESS.





Gilles Delebarre est actuellement directeur adjoint du département éducation de la Cité de la Musique, dont le nom va se transformer en Philharmonie de Paris dans les mois qui viennent. Formé en pédagogie Musicale à l'Université Paris XIII, puis titulaire d'un DEA d'ethnomusicologie de l'université de Nanterre, il travaille depuis trente années au développement d'une éducation musicale centrée sur la pratique collective et sur l'ouverture interculturelle. Ces deux piliers de sa pratique professionnelle fondent sa démarche de valorisation de la place de la musique dans l'éducation des citoyens.

Emilie Da Lage est maîtresse de conférences en sciences de l'information et de la communication à l'Université de Lille 3. Elle enseigne au sein du département Culture et développe ses recherches au sein du laboratoire GERICO, sur la circulation mondialisée des productions musicales, l'interculturalité et les pratiques culturelles amateurs. Elle est par ailleurs membre de la rédaction de la revue pluri-disciplinaire « espace temps.net ». Parallèlement, elle a développé un engagement associatif dans le monde des musiques du monde auprès de l'association lilloise Attacafa.



François Gasnault est conservateur général du patrimoine. Auteur d'une thèse d'école des Chartes sur les bals publics et la danse sociale à Paris (dont est issu le livre *Guinguette et lorettes*, 1986), longtemps responsable de centres d'archives ministériels et territoriaux, il mène actuellement des recherches sur les processus d'institutionnalisation des musiques et danses traditionnelles dans la France du 20^e siècle au sein du Laboratoire d'anthropologie et d'histoire de l'institution de la culture (iiAC, CNRS-EHESS). Il est également chercheur associé au Centre d'histoire sociale du 20^e siècle (Université Paris I Panthéon-Sorbonne).



François Bensignor, spécialiste des musiques du monde, a contribué à les faire connaître par ses articles et à structurer leur réseau. Co-fondateur de Zone Franche (1990-95), il a géré le Centre d'Information des Musiques Traditionnelles et du Monde à l'Irma (2002- 14). Il a dirigé l'édition de 7 guides-annuaires (Sans Visa, Planètes Musiques, Euro World Book). Il est l'auteur de documentaires musicaux et de plusieurs ouvrages de référence. Depuis 2014, il est président du collectif Musiques et Danses du Monde en Île de France.



Bruno Messina mène conjointement des activités de chercheur, d'enseignant et de directeur artistique. Lauréat du Prix Villa Médicis hors-les-murs, il a dirigé la Maison de la musique à Nanterre et été professeur d'Art et civilisation et Histoire de la musique au CNSMD de Lyon. Directeur de l'Agence Iséroise de Diffusion Artistique, il porte de nombreuses manifestations : le Festival Berlioz, Les Allées Chantent, DEMOS Isère, la Maison Messiaen, le Jeune Orchestre Européen Hector Berlioz. Il est aussi, depuis 2004, professeur d'ethnomusicologie au CNSMD de Paris.

Philippe Fanise a dirigé jusqu'en 2014 la Mission des musiques et danses traditionnelles du monde à l'Arcade PACA avec pour axes majeurs la diversité culturelle, la création et le patrimoine. En 2013, la Région Paca lui a confié la programmation de l'opération « Le monde est chez nous » qui a réuni 800 musiciens et danseurs locaux amateurs et professionnels dans le cadre de «Marseille-Provence 2013, Capitale Européenne de la Culture».





Guillaume Veillet est chercheur en ethnomusicologie et journaliste musical. Il a réalisé des anthologies autour des musiques traditionnelles de France (Anthologie « France » de 10 CD, Coffret « Accordéon. Swing/Musette ») et s'est impliqué dans leur promotion à l'étranger. Actuellement chargé de mission au Conseil Général de Haute-Savoie, il poursuit ses enquêtes et réalise des expositions et publications sur le patrimoine oral de cette région.

Anne Damon-Guillot est enseignante-chercheuse en ethnomusicologie à l'université Jean Monnet de Saint-Etienne (CIEREC). Spécialiste des musiques liturgiques des Églises chrétiennes orientales, elle a mené plusieurs enquêtes en Ethiopie et étudie à présent la musique de l'Église apostolique arménienne à Istanbul et à Jérusalem. Directrice du Master 2 Professionnel « Administration et Gestion de la Musique », elle travaille en partenariat avec le CMTRA à deux projets alliant collectage musical, recherche et valorisation: « L'harmonica dans le Forez » et « Comment sonne la ville ? Musiques migrantes de Saint-Etienne ».



Marc Villarubias est depuis 2006 responsable de la Mission de Coopération Culturelle de Lyon, engagée sur la mobilisation des politiques et des opérateurs culturels et artistiques pour la « Ville Durable ». Face aux attentes fortes, autant symboliques qu'opérationnelles, qui existent vis-à-vis de la culture et de la création pour contribuer à un développement plus harmonieux de la cité, cette Mission se fixe pour objectifs le développement des territoires prioritaires, la prise en compte des spécificités des personnes en particulier les plus fragiles, le partage des savoirs, l'éducation tout au long de la vie, les éco-responsabilités, la prise en compte de la diversité, la gouvernance citoyenne.



Le Centre des Musiques Traditionnelles Rhône-Alpes (CMTRA) est une association régionale accueillie par la ville de Villeurbanne. Il 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 activités de recherche, de valorisation culturelle et d'animation du réseau régional, 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 savoirs.

L'Institut de Recherche sur les Musiques du Monde est une association de chercheurs qui ont en commun un intérêt porté à la musique en tant que lieu de fabrication d'une société plurielle. Parallèlement à leurs recherches qui croisent les approches de divers champs disciplinaires (musicologie, anthropologie, sociologie, philosophie, géographie), les membres de l'IRMM répondent à des commandes (rapports d'expertise, organisation de tables-rondes, recherche documentaire) et mettent en oeuvre des démarches concertées avec diverses associations et institutions (voir www.irmm.org, "Projets en cours").



REPÈRES BIBLIOGRAPHIQUES

*autour des patrimoines musicaux, de l'oralité et de
l'interculturalité*

[Consulter également les dossiers documentaires en ligne sur le site internet
du CMTRA](#)

BARBE N. et CHAULIAC M., L'immigration aux frontières du patrimoine, Editions MSH, 2014.

Coll., Le Patrimoine Culturel Immatériel, Culture et Recherche 116-117, 2008. [en ligne]

Coll., Les nouveaux terrains de l'ethnologie, Culture et Recherche 127, 2012. [en ligne]

Coll., L'interculturel en actes, Culture et Recherche 128, 2014. [en ligne]

Coll., Faire art comme on fait société : les Nouveaux commanditaires, Les Presses du réel, 2013.

CORNU M., FROMAGEAU J. et HOTTIN, C., Droit et patrimoine culturel immatériel, L'Harmattan, 2013.

DA LAGE É., GELLEREAU M., LAUDATI P. (dir.), « Espaces urbains, espaces publics, paroles et interprétations des habitants », Études de communication n° 31, 2008.

DAMON-GUILLOT A. et RAMAUT-CHEVASSUS B., Dire/chanter : passages, Presses Universitaires de Saint-Etienne, 2014.

FABRE D. (dir.), Emotions patrimoniales, Paris, Éditions MSH, 2013. HEINICH N., La fabrique du patrimoine, Paris, éditions de la MSH, 2009.



HERTZ E. et CHAPPAZ-WIRTHNER S., Ethnographies des pratiques patrimoniales : temporalités, territoires, communautés, Ethnographiques 24, 2012. [en ligne]

LABORDE D., La Mémoire et l'Instant. Les improvisations chantées du bertsulari basque. Ed. Elkar, 2005.

MESSINA B., De maître à maître, éditions ARIAM, 2012. GONSETH M-O, KNODEL B., LAVILLE Y. et MAYOR G., Bruits – Echos du patrimoine cultu-

rel immatériel, Musée d'ethnographie de Neuchâtel, 2011. A lire et entendre :

Chants à l'air libre / Babel Orkestra, Atlas sonore en Rhône-Alpes n°24, ARFI / CMTRA, 2014. Maghreb -Lyon - Place du pont production 1972-1998, Atlas Sonore en Rhône-Alpes n° 23,

Frémeaux & Associés, 3 CD, 2013. VEILLET G. avec BASSO A., Kroka la nuit, chansons traditionnelles en Savoie, le répertoire d'Es-

serts-Blay (Basse-Tarentaise), livre+CD, Annecy : Terres d'empreintes, 2014 VEILLET G., Monte le son ! Les Alpes en musiques, catalogue d'exposition, livre+CD, Annecy :

Conseil général de la Haute-Savoie, 2012 (réédition 2014).