

Musiques, Langues et Interculturalités... Comment s'écouter dans la diversité ?

COMPTE RENDU
DES RENCONTRES MODAL
COORGANISÉES AVEC LA FAMDT



Suite aux rencontres
du 10 juin 2022
à Villeurbanne (69)

SOMMAIRE



INTRO : PRÉSENTATION PAR LE CMTRA.....PAGE 3

I. PLÉNIÈRE DE MODAL : MUSIQUES, LANGUES ET INTERCULTURALITÉS

Chems Amrouche, Clara Bierman, Myriam Suchet, Laetitia Dutech, Pierre Janin, Anaïs Vaillant

.....PAGE 5

2. LANGUES EN MUSIQUE ET SUR SCÈNE : CHOIX, REPRÉSENTATIONS, DIFFUSIONS ET LÉGITIMITÉS

Talia Bachir Loopuyt, Fouad Didi, Rebecca Roger, André Falcucci, Maël Hougron, Alfonso Castellanos

.....PAGE 11

3. HOSPITALITÉ : LANGUES ET MUSIQUES EN MIGRATION

Claude Cortier, Cédric De La Chapelle, Clément Simmonneau, Vincent Veschambre, Tom et Camara, Sébastien Escande

.....PAGE 19

4. « TERRITORIALISER » DES PHÉNOMÈNES SONORES, MUSICAUX ET LINGUISTIQUES EN MOUVEMENT : L'EXEMPLE DES CARTOGRAPHIES SONORES ET NUMÉRIQUES

David De Abreu, Sarah Mekdjian, Nicolas Prévôt, Yves Raibaud, Nicolas Robinet, Camille Frouin

.....PAGE 27

Présentation par le CMTRA

Les 09 et 10 juin 2022, dans le cadre de sa journée ethnopôle, le CMTRA a accueilli à Lyon et Villeurbanne avec la complicité d'autres lieux partenaires, la Fédération des Acteurs et Actrices des Musiques et de Danses Traditionnelles (FAMDT) pour son assemblée générale et ses rencontres nationales MODAL. La journée du 10 juin a été placée sous le signe de la discussion entre artistes, chercheur·ses et opérateur·rices culturels autour de la question de la diversité des langues et des musiques et des formes d'interculturalités : Comment s'écouter dans la diversité ?

Qu'elles soient qualifiées de « régionales » ou « issues de l'immigration », largement diffusées ou, au contraire, qualifiées de « minoritaires » (ou « mineures »), langues et musiques rencontrent des défis communs de représentation et de compréhension, de création, de transmission et de reconnaissance. Au sein de l'univers des musiques dites « traditionnelles » et « du monde », les langues endossent des rôles variables, tour à tour objets politiques, supports de revendications ou d'identifications, médiums intimes et mémoriels, outils de légitimité, marqueurs d'appartenances... Au cours des trois dernières décennies, nos représentations de la diversité linguistique ont beaucoup évolué. Cette notion renvoie désormais à une pluralité de questions. Connaissons-nous toujours les différentes musiques qui se jouent autour de nous, les différentes langues qui se parlent ? Que nous révèlent les trajectoires interculturelles des musicien·nes et habitant·es sur les rapports politiques qui se jouent sur un territoire ? Pourquoi protéger et mettre en valeur les expressions de ceux·celles que la majorité n'entend pas ? Ou comment éviter de les écraser dans des identités figées et prédéfinies ? Comment permettre à tous·tes d'expérimenter la diversité des cultures par les arts, les langues et les musiques ? Et dans cet élan pour le partage d'un monde bigarré, comment éviter de fabriquer des différences artificielles ? Que signifie dans les faits de mettre en œuvre les droits culturels des personnes ? Sachant que les variations d'une même langue s'ajoutent encore à la pluralité des langues, comment réussir à s'entendre ? Et alors, comment fêter la diversité des cultures humaines tout en rappelant l'unité de l'être humain ?

Ces questions ouvertes en plénières ont été ensuite déclinées en six ateliers de discussion autour de questions plus précises : les représentations scéniques et les formes de légitimités, les dimensions esthétiques et politiques de la création, la transmissions des patrimoines des familles, l'enseignement d'une diversité de musiques et de langues, la notion d'hospitalité, la valorisation cartographique des patrimoines sonores et linguistiques... Quelques-uns des ateliers ont fait l'objet de comptes-rendus retracés ici. Ils invitent à poursuivre ce dialogue interprofessionnel autour d'expériences, de réflexions et de perspectives diverses afin de tisser des relations qui articuleraient musiques, diversités, langues et identités de manière vivante, lucide et constructive.



Plénière de Modal : Musiques, Langues et Interculturalité

Avec :

Chems Amrouche | Chanteuse – musicienne

Clara Bierman | Anthropologue de la musique (Université Paris 8)

Myriam Suchet | Chercheuse en langues et littératures françaises et francophones
(Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3)

Laetitia Dutech | Chanteuse – musicienne (La Mal Coiffée)

Pierre Janin | Ancien chargé de mission pour le plurilinguisme au ministère français de
la Culture

Temps animé par Anais Vaillant | Anthropologue

Les domaines d'activités des intervenants sont divers : les artistes opèrent des choix esthétiques, les chercheuses analysent les pratiques et le chargé de mission institutionnel a pu expérimenter une mise en œuvre de politiques publiques. Pour autant, toutes et tous ont, au cœur de leurs préoccupations, la richesse des cultures et des langues. Ainsi, et pour commencer, les intervenant·es ont présenté leur travail et les problématiques que ce lien aux langues engendre. Elles et il rappellent ainsi l'importance de leurs expériences propres pour leurs réflexions. Leurs pensées sont donc ancrées dans le concret d'une vie professionnelle, et illustrées par des anecdotes. Le lien à la langue est différent selon les biographies individuelles et parcours de vie, de même que ce rapport est modifié selon leurs pratiques professionnelles et leurs visions politiques. Les échanges font donc émerger un lien assumé entre histoires intimes, professionnelles et positions politiques.

Le rapport entre le français et les autres langues parlées sur le territoire a été au centre de cette discussion. Et pour aborder ce sujet, trois thématiques ont été convoquées : celle des arts, celle du rapport à l'institution et celle de l'éducation (et de la transmission).

Les arts ont été abordés tout d'abord à travers la musique, cœur du métier de Laetitia Dutch et Chems Amrouche. La première chante en occitan, la seconde en arabe.

Bien que leurs langues diffèrent, leurs deux récits font émerger de nombreuses accointances. Dans les deux cas, il leur est demandé de justifier leur choix des langues dans leur pratique musicale. Elles témoignent de la nécessité récurrente de légitimer l'emploi de ces langues qui, pour elles deux, est ancré dans leur histoire intime et familiale, correspondant presque à un « non choix ». Elles analysent cette demande constante d'explication par le fait qu'il s'agit de langues minoritaires, et par le regard plutôt négatif porté sur ces idiomes. Ce qu'elles souhaitent avant tout mettre en avant est leur travail musical, cependant, chanter en arabe et en occitan est devenu pour elles deux une affirmation politique du fait des difficultés qu'elles ont rencontrées et ce à quoi elles ont été renvoyées.

Il y a aussi pour elles deux, la liberté d'utiliser une langue qu'elles qualifient de « laissée pour compte » et de la valoriser, de la transmettre, de continuer à la faire vivre là où elles sont. Ce sont des langues qui ne sont que peu étudiées en France, elles peuvent pourtant se nourrir des diverses archives ou des rencontres et participent ainsi de redécouvertes fertiles pour la création.

La littérature a aussi été souvent citée et utilisée comme outil de démonstration. Myriam Suchet est d'ailleurs venue avec une pile de livres en expliquant qu'il s'agissait « d'outils à penser ». Mobiliser la littérature lui permet ainsi de sortir des cadres rigides imposés par le mythe d'une langue unique et idéalisée, celle qu'on apprend à l'école. Laetitia Dutch a conclu sur une citation du vieux guerrier de Patrick Chamoiseau, auteur qui a particulièrement travaillé sur la question des langues et des rapports de dominations qui leur sont liés.

Chems Amrouche et Leaticia Dutch ont dénoncé une forme d'« exotisation »¹ auquel elles sont renvoyées. Elles le décrivent comme un outil ambivalent de puissante fascination pour l'altérité mais qui crée aussi une forme de non-appartenance. Cet « exotisme » ressenti constitue pour elles une mise en catégorie² assignant leur art, leur histoire, leur culture, voire leur personne à des idées préconçues.

Clara Bierman, a raconté l'une de ses expériences de terrain de recherche en anthropologie, située à Montevideo en Uruguay, en reprenant ces questions d'exotisme et de catégorisation. Elle a décrit comment, dans l'industrie musicale, une population afro-descendante tirait son épingle du jeu entre exotisme et promotion des catégories dites non majoritaire. En Uruguay la question de la langue pose moins question que le rapport à l'histoire coloniale. En effet elle observe dans les archives ce mécanisme de mépris et de fascination des colons quant aux pratiques africaines.

¹ Staszak Jean-François. *Qu'est-ce que l'exotisme ?*. In: *Le Globe. Revue genevoise de géographie*, tome 148, 2008. L'exotisme. pp. 7-30

² Louis Quéré, « La valeur opératoire des catégories », *Cahiers de l'Urmi*, 1 | juin 1995

Une ambivalence qui peut être tournée à l'avantage de ces populations dans certaines circonstances, notamment dans la pratique artistique (et spécifiquement musicale). Mais elle rappelle le pouvoir de l'assignation qui renvoie sans cesse à une forme d'altération, autrement dit une mise à distance de l'autre, qui favorise une mise à l'écart par des particularismes construits comme non-légitimes.

Cette question des catégories prégnante dans le domaine musical rejoint le rapport aux institutions.

Le lien aux institutions a été un fil rouge de la discussion. La place des institutions et des pouvoirs publics dans la prise en charge du respect des diversités linguistiques a été interrogé. S'emparer de la question de la diversité linguistique et de sa promotion induit une catégorisation nécessaire à la mise en place d'actions. Cependant dans quelle mesure cet encadrement est-il porteur de limites délétères pour le travail de création ?

Les catégories dites « musique du monde » ou « musiques traditionnelles » sont utilisées dans la production musicale. Selon Laetitia Dutch et Chems Amrouche toutes les musiques qui ne sont pas chantées en français et en anglais se retrouvent dans ces catégories. Cette remarque met en avant l'importance de la langue et la perception d'une forme de hiérarchisation. Sans se conformer à ces catégories institutionnelles, il est difficile pour les artistes d'avoir accès à certaines subventions, à certaines programmations, et il leur faut donc accepter cette étiquette et les déséquilibres de traitement entre les différents styles de musique. Ainsi y a-t-il une certaine inadéquation entre les processus de catégorisation institutionnels et la réalité artistique, et de ce fait il est délicat de s'affranchir tout à fait de ces classifications sous peine d'invisibilisation.

C'est donc à travers ce lien aux institutions que la question de la langue dominante et des langues dominées a été abordée. L'histoire de France a été évoquée, avec l'importance de l'unité linguistique (la fameuse expression « une nation, une langue ») qui a conduit à voir les autres langues comme un danger pour le pouvoir central. La question de l'hégémonie linguistique est directement reliée à la centralisation et à la colonisation des régions puis des pays étrangers. La langue française a été utilisée comme un outil d'unité de la nation, elle est perçue comme l'instrument de la culture dominante.

Tous·tes les intervenant·es ont déploré la non ratification de la charte européenne des langues régionales et minoritaires³, avançant soit une méconnaissance de la part des politiques, soit une véritable volonté d'écrasement selon les points de vue.

³ Charte européenne des langues régionales ou minoritaires Strasbourg, 5.XI.1992, Série des traités européens - n° 148 - Conseil de l'Europe

Myriam Suchet construit des mots tel que « Hétérolinguisme » qu'elle définit par « les différences à l'intérieur même de ce qu'on croit être le même ». Ainsi invite-elle à sortir de la représentation que « la langue » existe comme entité une et indivisible et de révéler les différences qui la constituent. Cette approche amène à interroger les représentations de soi et de l'altérité qui nous habite. Cela permet de remettre en question un français unique, une vision politique erronée, qui ne fonctionne pas dans la réalité de la diversité des manières de parler et de concevoir la langue française.

Ce rapport à une langue institutionnelle unique et surplombante a pu engendrer des sentiments de honte en lien avec les autres langues parlées dans l'intimité. Un désaccord dans la conversation portait sur les origines de cette honte et de la non-utilisation de certaines langues minoritaires en France⁴. D'un point de vue institutionnel, Pierre Janin rappelait qu'aucune loi n'avait formellement interdit l'usage d'une langue régionale en France, cependant on trouvait de nombreux documents sur la recommandation de l'utilisation du français. Il évoquait donc une certaine autocensure qui conduisait à l'abandon de certaines langues maternelles. D'un autre côté, les artistes, dont le rapport à leur langue d'origine a souffert du système français, ont réagi vivement pour souligner la puissance symbolique du français et ses effets de prédation qui empêchent le développement d'une véritable diversité linguistique. Ce phénomène d'effacement des langues minoritaires a souvent lieu par la perte des moments de transmission de la langue au sein de la famille.

Puis la question de la transmission et de l'éducation a émaillé la fin de la séance. Abordé sous le prisme de la transmission familiale ou bien à travers des types d'éducation plus institutionnels, cet axe de réflexion était étayé par les récits de vie des participants.

Les deux chanteuses ont raconté qu'à la fin de leurs concerts, lorsque les conversations sur les langues s'engagent, toutes deux entendent des récits souvent semblables au leur : ceux d'une histoire familiale où l'on a mis de côté une langue au profit du français avec l'idée que parler la langue d'origine serait un obstacle à l'ascension sociale. Il existe un phénomène de refoulement de la transmission linguistique au sein des familles lié à la honte. Ces récits intimes et nombreux démontrent un rapport systémique d'autocensure des personnes qui, en France, parlent des langues qui ne sont pas le français. Ces récits permettent de faire des liens entre langues régionales et langues issues de l'immigration: des langues maternelles non transmises, oubliées pour laisser place uniquement au français sous prétexte qu'il serait l'unique langue de la réussite.

⁴ En dehors du contexte scolaire à la fin du XIXe siècle et au début du XXe siècle.

L'apprentissage de la langue au sein de l'institution scolaire a été critiquée par tous·tes les intervenant·es qui ont pointé un manque d'ouverture à la diversité linguistique. Le principe d'intercompréhension⁵ a été mis en avant comme un outil pour apprendre de nouvelles langues mais aussi s'ouvrir aux autres cultures. Ce mode d'apprentissage est utilisé dans les calandrettes, écoles privées occitanes qui promeuvent cette pluralité linguistique. Myriam Suchet propose même d'aller plus loin en promouvant le principe de l'incompréhension. Autrement dit, chaque individu a une façon de parler particulière et a priori personne ne se comprend à moins d'acter les différences et de reconnaître cette incompréhension, provoquant ainsi une dynamique d'ouverture pour entrer en relation. Les artistes, selon elle, sont passés maîtres dans le jeu sur les incompréhensions qui font lien.

L'axe de discussion sur les langues à l'école a largement été repris lors des questions et échanges avec la salle. De nombreuses personnes se sont interrogées sur la place donnée aux langues minoritaires au sein de l'éducation nationale, surtout pour pointer des dysfonctionnements.

Les mondes de l'éducation, de la culture, de la recherche, des institutions culturelles et politiques sont parfois en décalage et ne communiquent pas suffisamment. C'est le problème majeur sur lequel se sont accordé·es tous·tes les invité·es. Enfin, cette séance plénière a été une forme de plaidoyer pour une meilleure connaissance et place faite aux langues minoritaires. Pas seulement pour favoriser le savoir, mais aussi parce que le respect de la diversité linguistique est un outil primordial pour faire société.

⁵ L'intercompréhension est une pratique de communication qui consiste à parler ou à écrire dans sa langue maternelle avec un·e locuteur·trice d'une autre langue. Cette dernière, sans répondre dans la langue de l'autre, la comprend et répond dans sa langue. Aujourd'hui elle devient une méthode d'apprentissage des langues qui permet d'apprendre à comprendre à l'oral et à l'écrit plusieurs langues de la même famille linguistique, en faisant des progrès très rapidement. L'apprentissage prévoit le travail en parallèle sur plusieurs langues, nationales, régionales ou créoles. Définition [Université lumière Lyon 2](#)



Langues en musique et sur scène : choix, représentations, diffusions et légitimités

Intervenant·es :

Talia Bachir Loopuyt | Anthropologue de la musique (Université de Tours)

Fouad Didi | Musicien

Rebecca Roger | Chanteuse – musicienne

André Falcucci | Président de l'association « Villes des Musiques du Monde »

Maël Hougron | Directeur du Nouveau Pavillon – Référent de la FAMDT

Temps animé et rédaction de la note par Alfonso Castellanos | Ethnomusicologue
(Centre Georg Simmel/EHESS)

1. Introduction

Les participant·es présent·es (musiciens, danseurs, programmeurs, producteurs, chargés de diffusion, médiateurs culturels, référents de la FAMDT et du CMTRA) ont eu l'opportunité de parler de leurs domaines d'action et de préciser leurs motivations dans le choix de ce parcours. Les musiques représentées sont bretonnes, arabes, occitanes, gasconnes, sud-américaines, sibériennes. Les opérateur·rices qui les défendent les inscrivent dans des genres musicaux tels que le « bal trad », le « folk » ou les « musiques traditionnelles », et les discours qui les sous-tendent sont liés à la valorisation du patrimoine culturel immatériel. De manière globale, les sujets et les regards embrassés par la thématique du parcours touchent aux relations de pouvoir (formes de domination historiquement construites à l'échelle nationale et internationale, mais aussi plus particulièrement dans le monde professionnel artistique), aux possibilités de revendication et de résistance autour des usages des langues. Les discussions ont fait ressortir l'importance des univers intimes des locuteurs (histoire personnelle, héritages familiaux, formes complexes d'appartenance dans des contextes migratoires). Pour autant, la défense d'une langue et les revendications des attachements à celle-ci ne prennent pas nécessairement une orientation militante.

Questions saillantes :

- Quelle est la légitimité sur la scène pour les locuteurs non natifs ? Quels sont les enjeux créatifs, identitaires et économiques lorsque l'on chante dans une langue qui n'est pas la sienne ? Pourquoi le faire et pourquoi ne pas le faire ? Les problèmes principaux évoqués concernent la perte d'un héritage culturel familial, la non-appartenance à la culture dont est issue une pratique langagière et musicale, et en conséquence, le manque de compréhension notamment des morceaux chantés. Que cherchent à transmettre ou à provoquer les artistes : mettre de l'ambiance, faire danser, passer un message ?
- Y a-t-il des modes de diffusion spécifiques à privilégier en fonction des publics ? Comment aborder et sensibiliser un public qui est étranger à l'horizon culturel des artistes ? Est-il possible de questionner les stéréotypes associés aux pratiques représentées ou y a-t-il un risque en promouvant la diversité de les reproduire sans le vouloir ? Quelles étiquettes sont utilisées et quels sont les effets néfastes ou bénéfiques qu'elles peuvent entraîner ?
- Quels dispositifs et quels formats scéniques conviennent le mieux ? Quelles stratégies sont développées par les différents acteurs pour revoir ou adapter les dispositifs et formats scéniques habituels ? Comment mettre en place des espaces alternatifs de performance et d'interaction avec le public ?

2. Retours d'expériences

Rebecca Roger parle de son parcours, qui s'est construit parallèlement dans le chant classique et dans les musiques traditionnelles du Venezuela et de la Colombie. Dans le chant classique et les musiques anciennes, il est tout à fait courant de chanter dans une langue qu'on ne parle pas. Or, pour elle, il a toujours été important d'apprendre les langues dans lesquelles elle chante. Elle voit dans la musique elle-même une langue qui parle par la mélodie et les émotions, il n'en demeure pas moins que la langue est inéluctablement porteuse de sens. Le fait de la maîtriser permet sans doute d'aller plus loin dans son interprétation. Mais la question de la langue est complexe et il existe beaucoup de nuances à prendre en compte, y compris au sein d'une même langue. Les musiques vénézuéliennes et colombiennes sont toutes les deux chantées en espagnol, et ont même un accent qui est assez proche, mais les univers de sens évoqués dans les paroles peuvent différer significativement. Ceux-ci font constamment allusion à des lieux, à une gastronomie, à des événements particuliers de l'histoire nationale et régionale, et mobilisent des expressions qui peuvent être très marquées, car elles sont ancrées dans des territoires et des sensibilités poé-

tiques singulières. Ce retour d'expérience et de pratique invite à l'approfondissement des langues chantées : d'où viennent les expressions, qui transmet quoi, quel est le message du projet. À ce titre les passeurs locaux peuvent être des personnes-ressources à mobiliser et à valoriser.

Fouad Didi, quant à lui, évolue depuis très jeune dans le domaine des musiques arabo-andalouses. Il s'agit d'un ensemble de pratiques très anciennes (IX-XV siècles) qui relie le Machrek et le Maghreb, les catégories « savante », « classique » et « néoclassique » avec celles de « spirituelle », « sacrée » et « populaire ». Puisque les différentes formes de chant reposent sur la poésie, la parole a une place centrale. La base des musiques arabes est fournie par les modes musicaux appelés maqam. Ces modes permettent aux musiciens de créer des passerelles pour aller à la rencontre d'autres musiques méditerranéennes, voire du monde entier. En Andalousie, des juifs, des chrétiens et des musulmans ont, par le passé, chanté ensemble ces musiques en langue arabe, et le problème de la légitimité de la langue ne se posait pas. En regard de cette histoire, une participante regrette le manque de reconnaissance de l'importance des musiques arabes dans la culture musicale classique, voire dans une histoire « universelle » de la musique. Les liens historiques entre la langue française et la langue arabe ne sont pas reconnus non plus, ce qui a pour conséquence que cette dernière se trouve très généralement exclue du domaine de l'éducation en France. Pour les mêmes raisons, l'enseignement du chant arabe n'est pas vulgarisé et son accès reste difficile. Fouad Didi remarque que la demande dans le domaine des musiques dites « arabes » est forte et le public, qui n'est pas constitué des seuls Maghrébins mais réunit une grande diversité de personnes, reste fidèle.

En France, les artistes arabophones peuvent encore aujourd'hui pâtir d'un certain nombre de discriminations : notamment des pressions politiques liées à des amalgames et idées reçues à propos de la religion musulmane. Comment alors ne pas se laisser contaminer par les pensées nationalistes ? Fouad Didi invite à prendre en compte des échanges constructifs qui émanent des communautés, par exemple en matière de transmissions pour lesquelles il existe des espaces et des programmes suffisamment bien conçus.

André Falcucci fait un retour d'expérience sur le festival « Villes des Musiques du Monde », qui, depuis sa création, se donne pour objectif de mettre en valeur la diversité des origines des habitant-es de la ville d'Aubervilliers, et d'autres villes voisines du département de Seine-Saint-Denis. Son parti pris est de renverser les représentations en mettant l'accent sur la richesse culturelle que crée cette diversité afin de contrer les discours qui la représentent comme un « malheur ». Pour cela, ils imaginent des dispositifs de sensibilisation, transmission et cocréation axés sur la rencontre d'horizons générationnels, sociaux et culturels différents qui favorisent la

découverte de pratiques invisibilisées dans les villes de la petite couronne parisienne. Tel est le cas du dispositif appelé « La cité des marmots », qui consiste à apprendre à des enfants des répertoires variés dans différentes langues dans les écoles, et de faire un concert qui réunit plus de 400 enfants et les artistes dans un temps fort du festival. Le but n'est pas d'enseigner d'autres langues aux enfants, mais de les sensibiliser et leur faire découvrir d'autres musiques, d'autres visions du monde. Dans cette démarche, la question de la légitimité ne s'est jamais posée, car dans toute action menée dans le cadre de ce festival, les artistes qui y participent sont invités à être les acteurs d'une relation et non de simples acteurs d'un spectacle. En effet, une réflexion centrale du festival a été menée au fil des ans sur les manières dont les musiques pouvaient être partagées à un public, notamment à travers la mise en place d'espaces qui permettent les échanges. Le cas de « Villes des Musiques du Monde » invite à réfléchir à l'inclusion des musicien·nes issus de la diversité dans différents dispositifs de la vie du territoire, notamment dans les formations aux musiques dites « d'ailleurs », ce qui contribuerait à élargir leur transmission non seulement en France, mais surtout vers d'autres secteurs de la société.

3. Regard des sciences sociales

Talia Bachir-Loopuyt note que le problème des discussions sur la légitimité est qu'elles tendent à se dérouler sur des plans différents. La question de la légitimité ne se pose évidemment pas à propos de l'existence d'une musique, mais des codes et contraintes présents dans les mondes professionnels et institutionnels dans lesquels elle s'insère ou tente de s'insérer. La focale du panel est celle des choix des langues par rapport aux scènes et aux publics particuliers, il s'agit d'inviter à penser ces problématiques depuis la diversité des contextes de production et de réception. Cette approche permet de comprendre plus finement les enjeux qui déterminent les choix des artistes. Quelles sont les contraintes qui leur sont imposées dans les milieux institutionnels dans lesquels ils évoluent ? Comment cela résonne-t-il avec des pratiques ou des représentations politiques qui peuvent les desservir ?

Si des programmateur·rices et d'autres opérateur·rices tiennent souvent un rôle central en tant que « traducteurs » ou « légitimateurs » des artistes et des pratiques auxquels ils donnent une visibilité, comment nuancer, voire restreindre ce rôle déterminant pour la légitimité artistique ? Ainsi, ce n'est pas toujours aussi simple de dire que le problème vient d'en haut. L'exemple des « musiques du monde » témoigne des paradoxes existants entre les discours sur le foisonnement des pratiques et la reconnaissance de la diversité culturelle, et les essentialismes portés autant par les médiateur·rices que par les artistes eux-mêmes. Le constat des analyses anthropologiques est que les acteur·rices d'un monde professionnels accordent souvent une re-

connaissance aux artistes qui ont construit une réflexion forte à partir de leur problématique concrète. Pour autant, le travail n'est pas seulement à faire par les artistes. Quand il s'agit de rendre compte aux partenaires publics de la diversité culturelle représentée dans les événements culturels, la responsabilité des médiateur·rices est considérable. Cependant, les chercheur·euses en sciences humaines et sociales invitent tous les acteur·rices à se demander comment juger et démontrer une notion aussi floue que celle de « diversité ». À partir de quels critères (musicaux, linguistiques, sociaux, de genre) ? Cependant, face aux partenaires publics qui demandent à ces médiateurs-partenaires de montrer comment ils s'inscrivent dans cette ouverture, il y a toujours un risque que ces derniers tournent les arguments de manière à assurer qu'ils défendent une certaine « diversité » dans leur programmation, quelle qu'elle soit.

D'autre part, comme il a été mentionné lors de la plénière, Alfonso Castellanos invite à faire attention à la catégorie trop englobante de « langue », car il y a des effets pervers liés à l'essentialisation des langues, des cultures, des pratiques. Pour éviter les écueils du réductionnisme et la prolifération des clichés, il suggère de recentrer la focale de la discussion sur la pluralité de déclinaisons existant dans ce qu'il convient de nommer des « pratiques langagières ». Celles-ci sont profondément liées à des manières de vivre dans des territoires et lieux particuliers, ainsi qu'à des formes d'appartenance qui se situent à des niveaux différents (populations au sein d'une nation, groupes et sous-groupes professionnels, classes sociales). Ces considérations devraient aider à nuancer les idées trop simplistes qui reposent sur l'équation « langue = culture » et à mettre en relief la complexité des mécanismes d'appropriation. À partir de quand peut-on dire qu'il y a appropriation ou pas ? Une des préoccupations majeures des participant·es de ce parcours concerne les enjeux éthiques et économiques dans l'appropriation de « traditions », de « cultures » auxquelles les acteurs·rices n'appartiennent pas. Jusqu'où un artiste peut-il s'approprier des pratiques et les capitaliser dans des contextes globaux complètement étrangers à ceux d'origine ? Quels sont les bénéficiaires et qui sont les bénéficiaires ? Comment éviter les rapports de prédation nord-sud encore trop souvent constatés ? En effet, très généralement, ce sont les musicien·nes « occidentaux » qui s'intéressent à des pratiques extraoccidentales et qui terminent par s'insérer dans un marché qui les positionne, malgré eux, comme concurrents des musicien·nes locaux. Or si ces musicien·nes peuvent être vus à tort ou à raison comme des représentants d'un système qui a contribué activement à détruire les particularités culturelles, il n'en demeure pas moins qu'il est nécessaire de s'affranchir des étiquettes et des conditionnements territorialistes cherchant à circonscrire les artistes à leurs seuls lieux d'origine.

4. Conclusion

Durant l'après-midi, il y a eu beaucoup d'interventions sur les musiques et langues arabes/latino-américaines et cela a fait émerger des interrogations parmi les acteurs-rices qui se disent du domaine français. Pour une de ces participantes, l'industrie musicale en France continue à avoir un regard particulièrement tourné vers les « musiques du monde », et ce à tel point qu'elle peut parfois se demander où se trouvent les musiques françaises. Les musiques en langues minoritaires de France, qui paradoxalement n'ont que rarement été incluses dans la catégorie « musiques du monde », ont été largement absentes des scènes nationales jusqu'à l'avènement du revivalisme. Mais encore aujourd'hui, un certain malaise pèse parmi ces artistes qui continuent leur lutte pour la reconnaissance. Aussi, les dialectes régionaux qui sont porteurs d'une richesse culturelle restent encore sous-représentés dans le paysage festivalier français. Comment créer alors une solidarité entre tous ces acteurs discriminés dans le paysage musical et linguistique français au-delà des spécificités territoriales ?

Si ce qui est transmis sur la scène ne se restreint pas à un message chargé de sens, quelles sont les clés de compréhension qui peuvent être proposées par les artistes au public ? Est-il nécessaire de tout expliquer à propos de ce qui est présenté ? Au-delà de la compréhension factuelle, quelle est « la part de magie » qui peut être laissée par les artistes lors d'une performance ? Les auditeur-rices qui développent un intérêt pour un-e artiste, un style, une expression culturelle, peuvent-ils toujours faire leurs propres recherches pour aller plus loin dans la compréhension d'un contexte ? Une forme d'incompréhension des textes chantés ne peut-elle pas justement donner envie de mieux comprendre ?

Pour terminer, le constat général est que la discussion aurait pu encore être approfondie à plein de niveaux, notamment dans la compréhension des publics. En effet, dans les processus de légitimation, les avis des auditeurs influencent toute la chaîne de diffusion musicale qui sous-tend le marché. Comment les musicien·nes ressentent-ils et elles les retours des publics ? Les prennent-ils en compte ou non ? Et quelles sont les relations qu'ils construisent avec eux ? Ces questionnements déplacent la problématique vers les dispositifs scéniques et les formes de relation qui se construisent dans la performance. De nombreux acteur-rices du parcours ont manifesté leur inquiétude à propos des lieux et des formats qui ne sont pas tout à fait adaptés aux répertoires des artistes. Certains artistes ont besoin d'une proximité avec le public qui n'est pas possible dans le format classique du concert sur scène, ni même au sein des SMAC dont l'orientation consiste, tout au plus, à valoriser le format « bal folk » auquel

d'autres musiques dites « traditionnelles » ne collent pas.

Des éléments d'inspiration intéressants sont apportés par le festival « Villes des Musiques du Monde », notamment en ce qui concerne l'idée de déplacer les efforts non sur ce qui se fait sur la scène, mais autour d'elle. De plus en plus de programmeur·rices se posent la question de repenser la scène pour proposer des espaces de diffusion différents pouvant favoriser le partage d'une expérience plutôt que de continuer à reproduire le modèle du concert conventionnel dans la « cage noire » comme produit de consommation. Enfin, autant les artistes que les opérateur·rices culturels restent souvent tributaires d'un « marché », ce qui les incite à se positionner face à une demande qui privilégie largement les musiques actuelles, dansantes, des lieux de diffusion. Ainsi les formats scéniques alternatifs apparaissent comme deux points clés à être étudiés en profondeur pour toutes ces musiques qui sortent des cadres standardisés.



Hospitalité : langues et musiques en migration

Intervenant·es :

Claude Cortier | Sociolinguiste et sociodidacticienne (Laboratoire ICAR)

Cédric De La chapelle | Musicien

Clément Simonneau | Coordinateur aux Oiseaux de Passages (guide de voyage alternatif)

Vincent Veschambre | Directeur du RIZE, centre culturel fondé par la municipalité de Villeurbanne dédié à la « mémoire ouvrière, multiethnique et fraternelle des villes du 20e siècle » ;

Tom, musicien, et Camara, poète guinéen | Studio Hirundo, projet rassemblant des « personnes exilées et des personnes locales pour créer ensemble un album musical interculturel ».

Temps animé par Sebastien Escande | Coordinateur au Réseau Traces

1. Introduction

Le parcours « Hospitalité : langues et musiques en migration » s'est tenu dans le petit auditorium de la MJC de Villeurbanne en présence d'une dizaine d'intervenant·es et participant·es. Les intervenant·es se sont appuyé·es sur leurs expériences concrètes et académiques pour réfléchir à la façon dont les musiques et les langues pouvaient être mobilisées pour créer des espaces d'hospitalité, tournés en particulier vers les personnes ayant vécu la migration.

Sébastien Escande a initié la discussion en faisant l'hypothèse que les projets de création artistique collective incluant des personnes ayant vécu la migration constituent des espaces de rencontre où il est possible pour les artistes-participant·es de dépasser leur condition de « migrant·es », de laisser de côté leur « casquette exilé·e », pour « rentrer dans une sphère collective, universelle ». Les moments de restitution des créations, en public, deviennent des temps de médiation lors desquels les participant·es peuvent porter une parole libre et légitime. L'art devient

alors un outil pour accueillir l'autre chez soi, un vecteur d'hospitalité. Partant de cette hypothèse, les intervenant·es ont soulevé les questions suivantes, et y ont apporté des éléments de réponse :

- La pratique musicale collective peut-elle permettre aux personnes en situation de précarité de dépasser leur condition pour devenir des membres à part entière du collectif ?
- Comment la musique donne-t-elle naissance à des espaces d'hospitalité permettant d'accueillir la diversité des langues et des cultures ?
- La musique peut-elle permettre de dépasser les supposées barrières linguistiques et culturelles pour atteindre l'intercompréhension ?
- Comment trouver des terrains d'entente artistique lorsque l'on vient de cultures linguistiques et musicales différentes ?

2. Retours d'expériences

A travers leurs projets de création musicale collective interculturelle ou de mise en valeur des patrimoines musicaux, les intervenant·es ont pu constater le rôle moteur de la musique pour créer des liens humains au-delà des supposées frontières linguistiques ou culturelles. Les projets relatés avaient en commun la participation de personnes ayant connu la migration, sans papiers pour certaines, et avaient comme objectif, au-delà de l'aspect artistique, de créer des espaces d'inclusion et de cohésion pour ces personnes souvent exclues de la vie citoyenne et culturelle.

Cédric de la Chapelle a raconté sa collaboration musicale avec Obi Bora, artiste nigérian sans papiers. Son récit montre comment la création artistique peut non seulement être un point de départ pour tisser des liens d'amitié au-delà des différences de statut social et d'origine, mais aussi constituer un tremplin pour sortir de la précarité. Cédric rencontre Obi en 2019 au squat Maurice Scève à Lyon, alors que la troupe de théâtre de Cédric s'y était installée dans l'idée de co-construire une œuvre artistique avec les exilés habitant le squat. Obi, en France depuis un mois, commence alors tout juste à composer de la musique électronique sur un ordinateur fraîchement acheté. Cédric l'accompagne dans son processus de création. Il raconte comment la conjonction de leurs deux univers musicaux a permis l'émergence d'une création artistique singulière et innovante. Cédric explique comment il a d'abord dû se départir de certains cadres normatifs pour accepter le caractère non académique de la musique d'Obi : « j'essayais de mettre mon nez dedans, puis à la fin je me disais, non mais pourquoi tu l'obliges à garder une grille d'accords, on pourrait très bien ne pas mettre d'accords ». Les deux artistes, tous deux novices dans la pratique de la musique électronique, ou

musique « à clics », découvrent un terrain d'expérimentation commun au sein duquel ils peuvent mêler leurs cultures musicales, même si Obi reste leader des créations. Cédric raconte aussi sa fascination pour les mélanges linguistiques présents dans les paroles écrites par Obi, qui jongle entre le nigérian pidgin (ou « broken english »), l'igbo et le français. Ce projet artistique a aussi constitué une façon pour Obi de sortir de la précarité administrative et économique dans laquelle il se trouvait alors. Bien qu'il n'ait toujours pas pu obtenir de papiers, son producteur lui paye la location d'un appartement et les frais de démarches administratives. Grâce à la médiatisation de son histoire et de sa musique, il a été reconnu par des élus locaux, et avec l'aide de ses soutiens il espère obtenir le « passeport talent » qui lui permettrait de vivre de sa musique en France. Obi a été présenté comme un exemple de « migration positive », ayant réussi, par son travail artistique, à sortir de la précarité. Cependant, Cédric rappelle comment, bien que son statut de migrant ait assurément constitué un facteur de médiatisation, Obi souffre de son étiquette d'exilé qui le ramène sans cesse à son passé douloureux. L'exemple d'Obi montre que la musique peut constituer un tremplin pour sortir de la précarité, mais soulève aussi le risque pour les structures culturelles et les publics qui accueillent des artistes exilé·es de voir le·la migrant·e avant de voir l'artiste, et ainsi de reproduire une distinction de statut entre les artistes d'ici et ceux d'ailleurs.

Le projet de création musicale collective et interculturelle « Studio Hirundo » a lui aussi fait le pari de la musique comme vecteur d'inclusion et de compréhension dans une diversité de langues et de cultures. Ce projet a été développé par quatre étudiant·es dans le cadre d'un projet de fin d'études. Tom, l'un des fondateurs du projet, raconte que l'objectif était de composer et d'enregistrer un album avec des exilé·es. Le projet a pu se concrétiser grâce au studio Jack Jack à Bron qui leur a offert quatre sessions de répétitions et d'enregistrement. Les organisateur·rices ont alors publié un appel à participations sur les réseaux sociaux et un groupe rassemblant une dizaine de nationalités et différentes langues s'est constitué. Camara, jeune Guinéen qui écrit des textes poétiques, a répondu à l'appel et a proposé certains de ses textes au groupe qui a accepté de les inclure dans l'album. Tom et Camara racontent que chacun·e a pu trouver sa place au sein du projet. Pour Tom, si l'une des difficultés a été de gérer les écarts de niveau en termes de pratique musicale, la diversité culturelle et linguistique des participant·es n'a pas posé de problème particulier. Pour Camara, cela a plutôt constitué une richesse, les participant·es étant « tous unis autour de la musique et de la poésie ». L'album issu de cette création collective contient des textes en différentes langues : chaque artiste y conserve ainsi sa spécificité, tout en se trouvant intégré à un ensemble cohérent. En réponse à Sébastien Escande qui interrogeait Camara sur la difficulté de se rendre disponible pour de tels projets lorsqu'on est sans

papiers et que l'on doit effectuer de nombreuses démarches administratives, ce dernier raconte que, bien que parfois « [sa] tête était ailleurs » à cause de sa situation précaire, l'art et la création « lui faisaient oublier tout le stress de la vie ». La création musicale collective apparaît alors comme une respiration, un espace où certain·es peuvent oublier un instant leur condition et leurs difficultés, pour être pleinement ensemble.

Le Rize, institution culturelle municipale fondée par la ville de Villeurbanne, fait également de l'hospitalité l'une de ses missions, à travers sa vocation de conservation de la mémoire locale, de valorisation du patrimoine multiculturel local, et de transmission. Vincent Veschambre, directeur du Rize, a présenté différents projets qui ont permis de partager le patrimoine linguistique et musical de Villeurbanne. Par exemple, le projet « Musiques : Voyages sonores à Villeurbanne », initié en 2010 en partenariat avec le CMTRA, a permis de collecter les pratiques musicales des habitant·es de Villeurbanne. Le Rize continue aujourd'hui les projets de mise en valeur de l'histoire de migrations et de la diversité culturelle et linguistique de Villeurbanne. Ainsi, le projet « Mi-parcours », initié en 2021 en partenariat avec l'association Tillandsia et le Théâtre National Populaire de Villeurbanne, a consisté en la création d'une œuvre littéraire et théâtrale à partir d'une trentaine de témoignages en différentes langues ayant trait aux expériences de migration vécues par des habitant·es lorsqu'ils étaient enfants. Les œuvres créées à partir des témoignages ont permis de raconter différentes expériences d'exil et de chercher à en tirer des similarités. Vincent Veschambre a également évoqué l'exposition « Instruments voyageurs » mise en œuvre au Rize en 2020-2021, qui a consisté à collecter des instruments auprès des habitant·es de la ville. Il raconte comment les instruments, présents chez pratiquement tout le monde, constituent « un liant pour faire du commun », et comment les participant·es au projet ont « fait communauté autour de ces objets ». Pour V. Veschambre, la question de l'hospitalité est omniprésente dans ces projets, et constitue un travail à renouveler sans cesse. Pour lui, de tels projets permettent aux habitant·es de se constituer un réseau de lieux ressources où ils peuvent se sentir à leur place et rencontrer d'autres habitant·es, de se sentir légitimes dans leur participation à la vie publique et culturelle, et de favoriser le vivre-ensemble.

Enfin, Clément Simonneau a présenté la coopérative « Les oiseaux de passage », qui regroupe des hébergeurs touristiques, des collectif d'habitant·es, des prestataires de loisirs, des producteur·rices locaux, des artistes, etc. La coopérative vise à proposer des manières alternatives de voyager, qui placent l'hospitalité au centre. Elle cherche également à fédérer des lieux d'hospitalité qui sortent du cadre de l'accueil touristique et sont de ce fait invisibilisés. Il s'agit par exemple d'auberges de jeunesse

qui accueillent des personnes victimes de violences, de foyers de jeunes travailleurs, ou de résidences d'artistes. La coopérative cherche à mettre en avant des valeurs de l'accueil qui diffèrent de celles habituellement mises en avant dans le tourisme, comme le « réconfort » plutôt que le confort, ou les dimensions sensibles et poétiques de l'accueil.

Au-delà de leur aspect artistique, les projets présentés revêtent une dimension politique, puisqu'il s'agit de s'engager à accueillir « l'autre » dans sa différence, et à lui donner une place à part entière au sein de la société. Cette dimension politique s'illustre dans les difficultés dont ont fait part les participant·es concernant l'obtention de financements régionaux pour de tels projets.

3. Regard des sciences sociales

Claude Cortier s'est appuyée sur son expérience en tant que sociolinguiste et sociodidacticienne pour situer les projets évoqués par les intervenant·es précédent·es dans un contexte historique. Elle a établi une comparaison entre ces projets et la démarche de « pédagogie interculturelle » mise en place en France dans les années 1980. C. Cortier a rappelé la démarche du gouvernement qui, dans un contexte de forte dynamique de regroupement familial, avait jugé bon de prévoir le retour dans leur pays d'origine – principalement des pays du Maghreb et de Yougoslavie – des enfants arrivant sur le territoire français. Il avait pour cela fait venir des enseignant·es de ces pays pour enseigner leurs langues et cultures à ces enfants. La « pédagogie interculturelle » pouvait également consister à faire venir les parents immigrés dans les écoles pour chanter ou conter. C. Cortier a expliqué comment cette approche avait ensuite été taxée de « folklorisation », et qualifiée de « pédagogie couscous ». Les débats suscités à son égard ont eu pour effet l'abandon du sujet de l'interculturalité dans le milieu scolaire, bien qu'il ait été repris par le milieu universitaire. C. Cortier considère pourtant la présence d'enseignant·es bilingues dans les écoles comme un atout considérable dans l'éducation publique, qui favorise l'accueil des enfants.

C. Cortier et Myriam Suchet, Maître de conférences en langues et littératures françaises et francophones à l'Université Sorbonne Nouvelle, ont alors discuté du concept « d'intercompréhension ». M. Suchet suggérait la possibilité de laisser place à « l'incompréhension » dans les échanges interculturels, plutôt que de chercher « l'intercompréhension ». Pour elle, chercher l'intercompréhension risque de reconduire une conception des langues comme des entités discrètes ou monolithiques. Elle souhaite, à la place, remettre en question « LA langue », en proposant un imaginaire autour de langues sans frontières étanches. Elle suggère ainsi d'accepter l'incompré-

hension dans les échanges, démarche qui suppose que la langue n'est pas uniquement utilisée pour délivrer un message. Illustrant la possibilité d'échanger grâce à la musique, malgré les supposées barrières des langues, Tom du Studio Hirundo raconte comment « quand il y a la musique, il n'y a plus forcément besoin [de se comprendre] ». Pour lui, face à cette possible incompréhension linguistique, « on bricole, ça se gère ».

Allant dans le sens d'une conception décloisonnée des langues, C. Cortier a rappelé que dans des régions plurilingues, notamment du Maghreb, les échanges de langues sont naturels, en particulier dans l'expression de la jeunesse. Par contraste, elle suggère que chez les plus âgées, l'enseignement normatif de la langue a banni l'usage de la diversité linguistique. C. Cortier a rappelé comment les langues sont toutes issues de mélanges, d'hybridations, d'emprunts, et comment elles s'enrichissent en permanence. L'exemple d'Obi Bora illustre cette conception des langues : il intègre dans les paroles de ses chansons les influences linguistiques des territoires qu'il a traversés, composant une œuvre linguistique fluide mais cohérente, et démontrant ainsi l'hybridité potentielle des langues en musique. Pour C. Cortier, construire des projets avec des migrant·es dans un univers plurilingue, comme ceux présentés par les intervenant·es précédent·es, permet de valoriser cette richesse linguistique, et de retrouver dans sa langue des traces des apports des autres langues.

C. Cortier est ensuite revenue sur l'enseignement des langues régionales en France au début du 20^e siècle, période pendant laquelle l'établissement de parallélismes et de comparaisons entre les différentes langues romanes était encouragé. Cette démarche a été balayée dans les années 1920, période depuis laquelle, selon C. Cortier, le français est enseigné comme une langue abstraite, détachée du contexte dans lequel elle s'est construite. Pour C. Cortier, le français a même pu constituer une langue coercitive, notamment dans les colonies où la mission « civilisatrice » de la France et l'expansion coloniale sont passées par l'imposition du français. S. Escande a alors rappelé la portée politique des langues en musique, en prenant l'exemple du chanteur Rachid Taha, un des premiers groupes à chanter en arabe non classique. C. Cortier a établi le parallèle avec les révoltes qui ont eu lieu en Algérie en 2019, pendant lesquels l'arabe dialectal a pris de l'ampleur dans l'espace public grâce aux chansons et aux slogans politiques. Ainsi, la musique peut constituer un vecteur d'hospitalité grâce aux espaces de création partagés qu'elle permet d'ouvrir, mais aussi un vecteur de reconnaissance politique, linguistique et culturelle grâce à sa portée universelle.

4. Conclusion

Les témoignages apportés par les intervenant·es ont permis d'affirmer le rôle de la musique comme vecteur d'hospitalité et d'inclusion. En effet, dans les projets présentés, la pratique collective de la musique a permis de créer une cohésion de groupe au-delà des supposées frontières linguistiques et culturelles. Parmi les nombreuses pistes de réflexion déroulées lors de l'atelier, nous retiendrons les points clé suivants :

- La musique peut constituer un tremplin pour sortir de sa condition de précarité économique, administrative et sociale en créant des espaces d'échange et de partage, mais aussi en apportant une reconnaissance institutionnelle et publique.
- Les exemples de pratique musicale collective ont permis de montrer qu'en musique, la question de l'intercompréhension ne se pose plus : dès lors que le collectif est rassemblé autour d'un objectif commun de création, les échanges se produisent même si la compréhension linguistique n'est pas atteinte.
- Les expériences présentées confirment l'hypothèse selon laquelle les langues ne sont pas des entités figées et monolithiques, mais offrent des espaces de perméabilité permettant d'échanger et de partager sans nécessairement se comprendre.
- La pratique musicale collective et interculturelle suppose un bricolage artistique et linguistique résultant en des œuvres hybrides qui font la synthèse des cultures individuelles.

Ainsi, les expériences relatées lors de cet atelier montrent comment des militant·es et des artistes à l'échelle individuelle, mais aussi certaines associations et institutions comme le Rize, placent l'hospitalité au centre de leurs préoccupations, que ce soit un objectif consciemment affiché, ou que cela découle de leurs actions. Pour finir, nous soulevons la question de la façon dont les institutions publiques et les acteurs économiques pourraient se saisir eux aussi de la notion d'hospitalité pour favoriser l'émergence d'un vivre-ensemble multiculturel au sein de la vie publique.



intraS@ms
Patrimoines sonores d'Auvergne-Rhône-Alpes

intraS@ms
Patrimoines sonores d'Auvergne-Rhône-Alpes

« Territorialiser » des phénomènes sonores, musicaux et linguistiques en mouvement : l'exemple des cartographies sonores numériques

Intervenant·es :

David De Abreu | Directeur de l'AMTA

Sarah Mekdjian | Géographe, Université Grenoble Alpes (dispositif « Cartographie traverses »)

Nicolas Prévôt | Ethnomusicologue, Université Paris Nanterre (carte sonore « INOUÏ »)

Yves Raibaud | Géographe, Université Bordeaux Montaigne

Nicolas Robinet | Géomaticien, Université Grenoble Alpes et UMR Pacte

Temps animé par Camille Frouin | Responsable de la documentation, CMTRA

1. Introduction

Le parcours « "Territorialiser " des phénomènes sonores, musicaux et linguistiques en mouvement : l'exemple des cartographies sonores numériques » s'inscrit dans la dynamique du réseau documentaire du CMTRA dédié aux archives sonores. Il s'articule autour de la valorisation des archives sonores sur l'Auvergne Rhône-Alpes, avec comme point de départ la création de la plateforme « INFRASONS ». Le parcours s'est tenu dans l'auditorium du CCO-La Rayonne en présence d'une vingtaine d'intervenant·es et participant·es. Les intervenant·es se sont appuyé·es sur leurs expériences concrètes et académiques pour réfléchir à la question de la valorisation des archives sonores (désormais pensée dès l'acte de conservation/documentation), et plus particulièrement au recours à la cartographie, illustration a priori évidente d'une notion complexe inhérente aux projets de collectage : le « territoire ».

A partir de la présentation du site « INFRASONS », un cas de valorisation d'archives sonores qui mobilise la cartographie numérique sur la région Auvergne Rhône-Alpes, le

CMTRA propose d'interroger une approche non seulement plus accessible et ludique, mais également plus sensible de ces archives. La cartographie, et plus spécifiquement les cartes interactives, en essor depuis les années 2010, semble constituer pour les médiateur·rices un outil évident pour faire découvrir des archives et donner à voir l'inscription des archives sonores dans le temps et dans l'espace, et donc dans le « territoire ». Ce dernier terme, de plus en plus utilisé depuis une trentaine d'années, suppose non seulement une spatialisation, mais également un nouveau rapport au lieu, plus sensible et peut-être plus collectif. Pourtant, en souhaitant donner à voir ainsi sur une carte le caractère circulatoire, pluriel et mouvant des archives sonores, l'outil les fige dans un même mouvement, que ce soit par la fixité du point sur la carte, ou par la terminologie choisie. En plus de cette notion de « territoire », c'est donc celle de « patrimoines sonores » qui est questionnée, dans sa globalité. Alors, comment pointer sur une carte des pratiques en mouvement tout en évitant les écueils d'une fixation des identités et d'une muséification des pratiques ? Comment alors organiser et penser la simplification nécessaire à toute représentation visuelle tout en conservant une part de la complexité sensible des réalités sociales, géographiques, musicales ou linguistiques ?

Partant de ces premières interrogations générales, les intervenant·es ont décliné des éléments de réponse à des questions spécifiques :

- Qu'entend-on par « territoire », et qu'est-ce qui fait territoire (dans le cadre des patrimoines immatériels) ?
- Comment la cartographie permet-elle de territorialiser les archives sonores, tout en participant de leur valorisation ?
- Quelles sont les limites de ce recours à la cartographie, comment les mettre en lumière et, éventuellement, les contrer ?

2. Retour sur des expériences concrètes

A travers leurs projets de valorisation et/ou leur expertise de géographe et cartographe, les intervenant·es ont pu constater les apports de la carte en termes de valorisation de projets patrimoniaux ou de recherche scientifique, mais aussi ses limites, en particulier lorsque l'on souhaite lui conférer une dimension mouvante et évolutive.

Ainsi, par son caractère accessible et sa dimension esthétique rendant l'interface ergonomique, la cartographie interactive « INFRASONS », co-construite par l'AMTA et le CMTRA, permet de toucher un public large. Elle invite les spectateur·rices à se positionner sur ce territoire et donc à y pénétrer. Cependant, cet outil pose immédiatement des questions de représentation. Comment, en effet, pallier aux limites qu'imposent les « frontières » par rapport aux réalités vécues ?

Ainsi, et ce, dès sa création, « INFRASONS » propose d’appréhender la région Auvergne Rhône-Alpes à travers de multiples points de vue : celui des départements, mais aussi des anciennes provinces, ou encore des « aires naturelles » et des « aires linguistiques ». La complexité de ces questionnements reste telle, notamment en ce qui concerne les langues, qu’ « INFRASONS » ne peut prétendre à l’exactitude. Pour déjouer la représentation figeante d’une frontière, « INFRASONS » met en lumière la diversité des conceptions de « frontière », et l’on peut d’ailleurs choisir de lire la carte sans aucune délimitation.

De même, la représentation géographique des collections dont disposent l’AMTA et le CMTRA révèle des zones « vides » et des zones « pleines » d’archives. Celles-ci suggèrent des espaces faiblement dotés en patrimoines sonores alors qu’elles ne sont que le reflet d’une démarche de collectage non systématique. Pour contrer ces représentations faussées, « INFRASONS » se voit étayée de ressources écrites qui permettent de replacer ces archives dans leur contexte avec plusieurs éléments de compréhension : les modes de collecte, les pratiques culturelles, le contexte social, ou bien les circulations et évolutions de telle danse ou chanson. Il est tout de même bon de rappeler que « INFRASONS » n’est pas un projet terminé, il est au contraire amené à être complété, et ce, notamment par des contributions extérieures à l’AMTA et au CMTRA. Cela permettra non seulement un enrichissement et une diversification des collections et de leurs contextes de production, mais aussi et surtout, une appropriation du dispositif par les différent·es acteur·rices territoriaux·ales, et donc la pérennisation de la plateforme et des patrimoines qu’elle valorise. Ainsi, c’est la médiation qui apparaît comme un enjeu majeur, aussi bien en direction des usager·es du site, contributeur·rices ou non, que des personnes qui pourraient être amenées à devenir elles-aussi des médiateur·rices des patrimoines sonores (personnel·les des écoles, médiathèques, conservatoires, musées, associations patrimoniales ...).

Pour illustrer cet apport de la cartographie, Nicolas Prévôt, à travers son projet universitaire de web-documentaire « INOUÏ » recueillant les voix et musiques de Nanterre sous forme de documents audiovisuels, s’est quant à lui davantage penché sur la notion de parcours d’habitant·es, plongeant ainsi d’autant plus dans le sensible et l’intime. Dans le cadre de ce projet, la musique traditionnelle apparaît comme un prétexte pour que les gens parlent d’eux-mêmes et définissent leur propre identité, d’autant que les enregistrements sonores ne sont pas documentés mais uniquement titrés du nom de la personne interrogée. Cette absence d’information constitue un réel parti pris visant à « ne pas tomber dans les catégories identitaires », l’acte de documentation supposant une catégorisation. Cependant, comme « INFRASONS », « INOUÏ » se compose d’autres ressources, écrites, qui

permettent elles aussi d'apporter des clés de compréhension des témoignages. La réponse à la problématique de la contextualisation s'illustre ici en outre par la visibilité des collecteur·rices à l'image (photos, films...), donnant à voir les « manières de collecter », moins visibles sur « INFRASONS » par exemple.

Entre simplification des informations et transparence des démarches, la valorisation des archives sonores révèle des problématiques d'accessibilité, allant de pair avec un rapport plus sensible et contextualisé. Ainsi, il apparaît essentiel de former des ponts disciplinaires, afin d'enrichir et d'étayer le regard porté sur les patrimoines sonores, tout autant que d'établir un dialogue autour de ces patrimoines (telles que ces rencontres MODAL).

Sarah Mekdjian, approfondit alors la complexité du recours à la cartographie, par le biais d'un projet qui ne touche que de loin aux patrimoines sonores, mais fait la part belle aux patrimoines immatériels dans leur globalité. La géographe s'attache à travailler avec des personnes sans-papiers, pour comprendre, d'une part, leurs réalités et, d'autre part, les accompagner dans leur lutte pour la citoyenneté. La cartographie qu'elle dessine avec des personnes en situation d'exil est ainsi dénuée de fonds de carte mais propose des calques multiples, pour former une narration, pas ou peu explicitée, de trajets et de moments vécus. Outre une déconstruction des modèles plus institutionnels et normalisés de la carte, ainsi que la mise en lumière d'une narration « trouée » et parfois peu compréhensible, ce sont les rapports entre « collecteur·rices et collecté·es » qui interrogent Sarah Mekdjian. Elle attire l'attention sur l'asymétrie de ces rapports, quelles que soient les intentions des collecteur·rices, la figure du sachant étant systématiquement plus reconnue que celle du témoin qu'il ou elle exploite. Émergent alors des notions de co-auctorialité dans lesquelles la géographe s'investit, faisant remarquer la brèche juridique qui permet, en France, de disposer du statut d'auteur·rice tout en n'ayant pas de papiers, le droit d'auteur n'étant pas un droit territorial. Cette co-auctorialité apparaît donc comme un moyen de lutter contre un certain « extractivisme » des pratiques de collecte de patrimoines immatériels, participant de la reconnaissance du témoin, tout autant, en l'occurrence, que de son inclusion dans un système qui le rejette. Ce sont également de nouvelles pratiques qui émergent, celles d'une enquête, qui, se voulant plus pudique, tend à devenir de plus en plus libre et de moins en moins guidée.

Nicolas Robinet, par son expertise de géomaticien, observe un mouvement de déconstruction de la cartographie, qui devient alors militante en décroissant les usages et savoir-faire. Il a en outre rappelé que, malgré la scientificité qu'elles suggèrent, les cartes sont toujours imparfaites. Ainsi, par les choix de point de vue qu'elles sup-

posent, mais aussi leur propension à simplifier la réalité, il affirme que « toutes les cartes sont fausses ». Pour répondre à cette difficulté, il suggère la narration, illustrée dans la cartographie par le concept de « story mapping ». Celle-ci vient compléter les pratiques et modes de diffusion tout en matérialisant le besoin de questionner et représenter la notion de temporalité. En somme, une carte est toujours établie selon un protocole, qu'il est bon, voire nécessaire, de communiquer au lecteur. On rejoint à nouveau les problématiques de médiation qui ont animé toutes les interventions.

3. Regard réflexifs des sciences sociales

Dans le cas d'une valorisation des patrimoines sonores par la cartographie, la question de la « territorialisation » semble ainsi intrinsèquement liée à des considérations politiques, d'accessibilité, d'ouverture, de réappropriation, de représentation, et même de droit.

Yves Raibaud est revenu sur la terminologie des musiques traditionnelles, et surtout sur ses emplois, qui, lorsqu'ils sont péjoratifs (par exemple : « revivalisme »), servent à disqualifier certaines formes d'expressions des patrimoines et certaines cultures. Selon lui, il y a une tendance à invisibiliser les pratiques musicales amatrices, tout autant qu'à briser les communautarismes, qui, pourtant, sont autant de formes de « faire territoire ». Les dynamiques locales prennent alors toute leur importance dans la constitution du territoire et donc dans la manière de concevoir ce qui fait sens auprès des habitants. Ainsi, par le vocabulaire qu'elles emploient, mais aussi par leur encadrement, les institutions semblent instaurer -sciemment ou non- des rapports de pouvoir dans les projets de collecte et de valorisation des patrimoines sonores, ce qui n'est pas sans rappeler les problématiques de co-auctorialité évoquées par Sarah Mekdjian. Ainsi, la carte elle-même peut révéler une certaine forme de prise de pouvoir, par la façon qu'elle a de fixer, de délimiter et d'imposer une réalité, plus ou moins arbitrairement. En effet, si son protocole de fabrication n'est pas tu, il est rarement clairement communiqué, ce qui pourrait pourtant pallier cette perception faussée de scientificité exacte et exhaustive. Ainsi, pour démontrer qu' « INFRASONS » est un projet en cours, Sarah Medkjian propose d'en « donner à voir la fabrique », allant toujours vers plus d'horizontalité dans les rapports producteur·rices/lecteur·rices, vers des « connaissances situées ». Elle suggère ainsi l'abandon d'une posture d'expertise intrinsèque au statut des institutions qu'elles soient culturelles ou scientifiques. Pour appuyer cette vision, Camille Frouin, chargée des collections sonores du CMTRA, fait part de la difficulté d'encourager des acteur·rices non « spécialistes » (tels que les animateur·rices en médiathèques) à s'emparer des archives sonores : une certaine

pudeur et un sentiment d'illégitimité bloque parfois le processus d'appropriation de ces contenus. Les termes de « patrimoines » et « d'archives » suggèrent une posture technique qui peut entraver des processus de partage, de libre circulation des patrimoines sonores. Les patrimoines sonores peuvent donc s'inscrire dans un mouvement de redéfinition, voire de déconstruction des rapports entre collecteur·rices, témoins, médiateur·rices, et même archivistes.

Ainsi les réflexions sur les apports de la carte dans la valorisation des archives sonores rendent sensible la notion de « territoire ». Car si la carte permet littéralement de se positionner dans un espace, elle entretient un rapport complexe avec la temporalité, notion pourtant essentielle lorsque l'on souhaite contextualiser les archives sonores. Les patrimoines sonores évoluent perpétuellement dans le temps et l'espace, y compris lorsqu'on les traite et les étudie, et ainsi chercheur·euses et collecteur·rices semblent inexorablement en retard. Animés d'une angoisse et d'une injonction à la sauvegarde de ces patrimoines, ces musiques et contes « populaires » deviennent parfois patrimoine justement « lorsqu'ils cessent de l'être » dans la réalité vécue, constate l'un des participants. Le faire-vivre est effectivement central et c'est là qu'interviennent co-construction et collaboration dans un territoire donné, à une échelle locale. Ainsi les projets de collectages actuels révèlent une grande capacité à générer des liens entre les habitant·es et mettre en exergue des problématiques locales. Une question se pose alors : est-ce que collecter aujourd'hui des pratiques orales et des témoignages, relève plus de « l'action culturelle » que de l'action patrimoniale ? Toujours est-il qu'outre la sauvegarde, ce sont les dynamiques sociales qu'elles suggèrent qui semblent (re)définir les problématiques patrimoniales.

Enfin, au cœur de tous ces questionnements, le numérique apparaît comme un outil paradoxal, suggérant, de fait, un certain détachement du territoire, tout autant qu'il en constitue une nouvelle porte d'entrée, facilitant la décentralisation et le contact avec les localités. Rappelons que les archives sonores sont centralisées dans des institutions (archives, associations, musées...) souvent urbaines, et que le numérique apporte effectivement un moyen simple de diffusion. Il s'agit de trouver un équilibre et d'aller vers une « remédiatisation » et une « reterritorialisation » des archives sonores.

4. A retenir

La cartographie semble donc constituer, à première vue, un outil incontournable pour répondre aux évolutions actuelles quant à nos rapports aux lieux, aux « territoires », qui tendent à devenir de plus en plus intimes et sensibles. Cependant il existe des biais de compréhension et de représentation entre territoires vécus et territoires administratifs, et se pose la question de la place qu'occupe le collectif, le local, dans la constitution de ces territoires, de même que celle des institutions.

Ainsi, la médiation, aussi plurielle soit-elle, apparaît comme un enjeu majeur et central des patrimoines sonores et plus globalement des patrimoines immatériels. Il s'agit alors non seulement de contextualiser les archives, de leur donner du sens, mais aussi de questionner et redéfinir nos pratiques de collecte et de diffusion. Sans cette médiation, il ne peut y avoir de valorisation, puisqu'elle permet non seulement de faciliter l'appréhension des archives sonores, que ce soit par les ressources fournies, les métadonnées, ou encore leur mode de diffusion, mais aussi de contribuer à la pérennité de ces patrimoines, en les enrichissant et en les faisant circuler.

Une question subsiste tout de même quant au recours à la cartographie comme outil de territorialisation et de valorisation des archives sonores : comment y figurer le mouvement, dans le temps et dans l'espace, puisque, par définition, la carte fixe de façon normalisée une réalité à un moment donné ? Il s'agit donc désormais de déconstruire et d'explorer la cartographie pour peut-être en établir une forme nouvelle, et ce, potentiellement, avec l'aide du numérique.

CRÉDITS



Textes :

Aliéonor Wagner-Coubes (plénière),
Alfonso Castellanos (Atelier 1),
Sarah Cogos (Atelier 5),
Laura Souillard et Camille Frouin (Atelier 6)
pour les comptes-rendus des tables rondes et des ateliers

Julie Oleksiak pour la relecture

Photographies et mise en page : CMTRA

Pour en savoir plus :

Julie Oleksiak, coordinatrice de la recherche au CMTRA
www.cmtra.org

