

Les enjeux de la collecte, du traitement et de la valorisation des chants d'exilés

L'expérience du Centre des musiques traditionnelles Rhône-Alpes (CMTRA)

Robert Caro *

Préambule Ecoute de deux chansons (*traduction*)

MA IHANINA (Maman chérie)

*Laissez-moi, laissez-moi, laissez-moi
Oh mon Dieu, ne me saoulez pas
Mes yeux pleurent la séparation
D'avec mes amis
Mais celle que je languis le plus
C'est ma mère chérie
J'en souffre encore plus
Tendre maman, je suis à Paris
Mon cœur souffre de notre séparation,
Mon esprit est troublé
Depuis que je t'ai quittée
Mes ennuis et mes chagrins
Ne font que s'accroître, maman chérie,
Mon cœur n'est plus en paix
J'attends ta réponse
Pour panser mes blessures
Je me suis entiché de Paris, maman
Je fréquente les cafés
Je ne suis ni marié, ni fait des enfants
J'ai quitté mon pays
J'ai quitté mes amis,
L'exil dure
Et mes tourments augmentent
De l'exil ma mère, moi j'en ai marre
Les ennuis ne cessent de se multiplier
J'ai trop supporté !*

*L'exilé ma mère
Que Dieu le ramène au pays
Qu'il voie enfin son pays*

*Qu'il voie ses amis
De l'exil, ma mère
Moi je n'en peux plus
Les souffrances se multiplient
Que n'ai-je enduré !*

Paroles et musiques : OMAR EL MAGHRIBI
CD MUSICIENS DU MAGHREB À LYON
CMT011, distribution CMTRA

COLUK COGIUK

Femmes et enfants sommes mêlés aux inconnus.
Notre vie parfois agitée, parfois calme.
Les années sont passées, que puis-je faire ?
Nos mariages et fêtent se passent à l'étranger,
Ceux qui nous voient nous prennent pour des
bohèmes,
Alors que nos blessures saignent de jour en jour.
Mais les années sont passées, que puis-je faire ?
Mon ami Suleyman, ce chagrin ne cessera
jamais.
Père, Mère, n'attendez plus que votre fils vous
revienne !
Ma vie va s'éteindre dans le pays des autres.
Et les années sont passées, que puis-je faire ?

Paroles et musiques SULEYMAN DUMLU
CD LES PENTES DE LA CROIX ROUSSE
CMT017 distribution CMTRA

C'est un des moments forts dans les témoignages recueillis par le CMTRA dans le cadre de ses recherches, collectage et productions - récits de l'exil - dureté du voyage, souffrance - éloignement - séparation...

Autant de témoignages exprimés dans une dynamique singulière du langage et finalement assez positive où les conditions de l'exil, le fatalisme, l'acceptation des difficultés sociales et économiques, forment un récit écoutable, un récit que j'appellerais d'accompagnement (presque consensuel) des situations de l'exil.

Ces conditions d'épreuves qui peuvent sembler à priori normales pour une personne immigrée, il faut tout de même les relier aux conditions épouvantables d'hébergement, de pénibilités des conditions de travail et des professions, de discriminations, de xénophobie... Il faut donc avoir du courage pour les surmonter mais également déceler un ou plusieurs lieux symboliques dans lesquels s'expriment ces souffrances. Un de ce lieu est le texte chanté : la chanson maghrébine.

Celui-ci exprime d'une façon condensée ces souffrances, les nostalgies, les regrets, les larmes de l'éloignement et la colère contre la société d'accueil.

On remarque que ces textes formulés dans la langue d'origine sont empreints d'une grande liberté d'expression et sont d'une grande portée poétique. Ils constituent des œuvres fortes, révèlent des univers d'une grande intensité dramatique, racontent et expriment comme une forme d'exutoire, le déchirement de l'exil, la séparation d'avec la famille, le pays d'origine, l'éloignement des enfants d'immigrés de la culture d'origine vers celle du pays d'accueil, le rapport dramatique à l'idée de retour au pays, dont on caresse toujours l'espoir mais qui est toujours reporté, l'aveu autocrédit du rêve

initial du candidat à l'émigration et la quasi certitude de mourir loin du pays natal...

Ces textes ne sont pas destinés à être compris par tout le monde et ne s'adressent pas à priori à la population d'origine culturelle française, ils relèvent de la sphère de l'intimité communautaire et s'adressent avant tout à sa propre communauté ou la communauté immigrée prise dans sa globalité et vivant dans les mêmes conditions de difficultés. Ces dernières constituent la toile de fond de ces chansons qui ne peuvent être comprises que par ceux qui les éprouvent.

Leur analyse immédiate est souvent rendue laborieuse par la barrière linguistique, par l'émotion qui surgit à leur lecture et à leur écoute.

Ces dimensions rendent l'accès à ces œuvres très difficile pour la population d'origine culturelle française et ce d'autant plus qu'elles sont peu diffusées et médiatisées.

Ce sont les raisons pour lesquelles - en résumé lapidaire - il est nécessaire de collecter, de traiter et de valoriser ces chants d'exilés. Ce sont des enjeux de société qui doivent contribuer à une meilleure connaissance réciproque des populations de cultures différentes qui vivent et partagent un territoire commun.

À travers une rapide présentation du CMTRA, de son expérience, de sa trajectoire historique et de son actualité brûlante, vous allez, j'en suis certain, saisir les enjeux de la question qui nous réunit ici aujourd'hui. Je vous précise également que mon intervention de ce jour a fait l'objet d'une communication orale lors d'un colloque à la BNF. Je m'excuse - auprès de certaines personnes présentes ici et qui en ont déjà pris connaissance - de l'effet partiellement redondant de certains des chapitres abordés.

Le Centre des musiques traditionnelles Rhône-Alpes (CMTRA) a été créé en 1991

- je parlerais volontairement de ce Centre au passé - puisque les pouvoirs publics viennent de lui signifier une amputation considérable de ses moyens d'intervention pour 2008 et 2009. Il était jusqu'à quelque temps encore labellisé par le ministère de la Culture et organisé en réseau national avec les autres centres de musiques traditionnelles en France, il remplissait avec une compétence régionale, un objectif global de valorisation des musiques traditionnelles. Il assurait également une mission de délégation de service public en faveur des musiques traditionnelles et musiques du monde.

Ses principales missions étaient la mise en réseau par la Lettre d'information notamment aujourd'hui disparue - un site internet interactif et abondamment consulté ... -, l'aide à la création, la diffusion - Les Jeudis des Musiques du Monde -, la formation et la transmission - une quinzaine d'ateliers regroupant 150 élèves en pratique instrumentale et vocale -, l'information, la recherche, l'édition, la publication et la documentation - le Centre documentaire regroupant près de 7000 documents et une unité de traitement des archives sonores et des corpus des collectes - sont aujourd'hui fermés.

Ce vaste cahier des charges lui a permis - durant 17 années - d'accompagner et de générer de nombreux projets artistiques dans un souci de valorisation égale d'un patrimoine ouvert à toutes les expressions, inscrit au cœur de la création musicale

contemporaine et regroupé autour de la notion de mémoire musicale.

Les musiques traditionnelles, les musiques du monde figurent aujourd'hui parmi les secteurs essentiels de la vie musicale d'une ville, d'une région. Elles sont le marqueur d'identités multiples, qui se fondent en m o u v e m e n t s culturels et sociaux forts, capables de fédérer des origines et des générations différentes. Le CMTRA s'était volontairement situé au carrefour de ces avancées culturelles.

Les missions de la recherche et de l'édition et de la publication ont été fondées sur une démarche de recherche ethnographique et de collectage musical. Cette mission est menée par des collaborateurs professionnels. Chaque chantier de recherche, d'une durée variable (entre quelques mois et 4 ans), est essentiellement conçu sur un état des lieux des pratiques musicales d'un territoire, sur le recueil de témoignages et leur valorisation. Les résultats de ces recherches sont analysés, classés et comportent des éléments sonores, audiovisuels, iconographiques et textuels. Les dix-neuf chantiers menés à ce jour par le CMTRA couvrent les huit départements de la région Rhône-Alpes.

Le CMTRA édite plusieurs collections : documents sonores patrimoniaux, collection « Atlas sonore Rhône-Alpes » (19 titres à ce jour). Des productions et coproductions d'ouvrages sonores d'artistes régionaux au nombre de sept à ce jour, dont deux par d'artistes issus de l'immigration, parus sous des labels nationaux.

Nous avons toujours considéré que le



lien établi entre la recherche, la formation, l'enseignement, la création, la diffusion..., se devait d'être au centre de notre projet.

Enfin, l'organisme est financé de moins en moins par la DRAC Rhône-Alpes, voire plus du tout prochainement, toujours aussi modestement par le conseil régional RA, et généreusement par la ville d'accueil : Villeurbanne.

Il conduit encore ses projets avec l'aide de l'Agence nationale pour la cohésion sociale et l'égalité des chances (ACSE), des crédits spécifiques à la politique de la ville (aujourd'hui CUCS : contrat urbain de cohésion sociale), de la ville de Lyon, des différents conseils généraux de la Région.

Actuellement, il conduit 3 projets de recherches, chantiers de collectes et de valorisation des patrimoines oraux issus des populations immigrées :

- Lyon 8^e Arrdt : Projet CUCS

- Villeurbanne : Collectes en partenariat avec Le Rize - Centre Mémoire et Société / Projet Ville Villeurbanne

- Lyon & Agglomération : Réalisation d'un film documentaire sur les « cafés musicaux maghrébins » - témoignages, images d'archives, chants... - tels qu'ils existaient dans les années 60.

Méthode et démarche des Atlas sonores

La méthode élaborée au cours des divers chantiers de recherche s'articule à partir des étapes suivantes : le travail de terrain (entretiens, collectage, enregistrements de témoignages musicaux *in situ*) ; la conception et la réalisation d'outils de restitution de ces recherches ; la valorisation des sources et des ressources des cultures musicales et des interprètes, par la mise en œuvre d'opérations culturelles, de diffusion et de transmission ; enfin, la mise à disposition des fonds issus de ces

recherches. Cette méthode est aujourd'hui dynamisée par l'évolution des techniques de l'information.

L'expérience originale du CMTRA est d'ouvrir, par la recherche, les mémoires et les expressions musicales contemporaines aux espaces des créations à venir ou, plus précisément, de les inscrire dans l'espace public et dans le champ musical institué. Il s'agit de les mettre au service d'un processus de développement culturel et social local. Les résultats d'un travail de terrain portant sur les expressions culturelles sensibles des habitants sont replacés dans le champ plus global de l'évolution des pratiques et des expressions artistiques. Recherche, action, diffusion et création, sont au cœur de cette démarche, dans un rapport d'irrigation réciproque et dans une dialectique propre consistant à relier la création musicale à ses sources.

La recherche évolue au contact sensible des populations, et se fonde sur l'écoute, le recueil de témoignages, d'expressions mémorielles et des environnements sonores dans lesquels ces expressions s'inscrivent.

L'enquête permet de rencontrer de très nombreux acteurs et témoins ; sa durée permet aussi de faire comprendre l'intérêt local de ce type de travail, qui recherche une valorisation de faits culturels, jusqu'à présent, passés sous silence.

Ces formes musicales sont parfois reconduites et recomposées tant sur le plan de la mémoire sonore que des expériences créatives en dehors de tout lien physique, passé ou actuel, à un territoire.

L'approche subjective, ethnographique, permet de recueillir des récits relatifs aux trajectoires musicales des interprètes et porteurs de mémoire rencontrés dans le cadre de la recherche.

Ainsi, récits et expressions musicales entrent dans un rapport d'illustration

réciproque, ils témoignent ensemble de la mémoire constituée au fil du temps, des situations d'interactions sur lesquelles elle repose et qu'elle mobilise aujourd'hui dans les projections de créations individuelles et collectives.

La mise à jour des sources, les discours que l'on produit sur elles et la réunion des artistes à l'heure de la restitution et de la valorisation de la collecte créent de nouveaux champs d'intertextualité dans la ville et ouvrent des perspectives.

En 1991, le CMTRA publiait son premier *Atlas sonore*. Cette collection, consacrée à l'édition des recherches et des collectages effectués sur l'ensemble du territoire régional, s'est ouvert très tôt aux musiques urbaines et communautaires. En 15 ans, dix-neuf *Atlas sonores* ont été réalisés, dont cinq consacrés à la mémoire musicale issue des populations migrantes.

Il s'agit toujours d'un travail d'enquête mené sur un espace géographique ou une réalité culturelle, localisée ou transversale. Chacun des *Atlas* adopte une démarche territorialisée : un quartier populaire du centre ville de Lyon, une vallée industrialisée, une communauté de communes, une zone culturelle interrégionale, un parc naturel régional...

Prise en compte de la dimension multiculturelle

Les premiers chantiers de recherche, centrés sur les mémoires rurales, ont amené dès sa fondation, le CMTRA à mettre en œuvre des objectifs de préservation et de valorisation du patrimoine musical des sociétés rurales. Dès 1993, la direction du CMTRA prenait conscience que l'inventaire des cultures musicales en région ne se limitait pas aux seuls territoires ruraux et aux expressions ancrées de longue date, mais devait également inclure les expressions musicales urbaines et « déterritorialisées »,

selon l'expression de Gilles Deleuze.

À partir de 1995, des chantiers de recherche s'élargissent à la mémoire musicale des populations issues de l'immigration. Les études menées sur les cultures musicales, présentes sur le territoire régional, du Maghreb, d'Espagne, du Moyen-Orient, ou sur des territoires spécifiques comme le quartier de la Croix-Rousse à Lyon, vont restructurer profondément les objectifs initiaux du CMTRA.

Vont surgir alors un certain nombre d'interrogations liées à des problématiques de définition, de collectage, de transmission, d'appropriation de la « mémoire musicale des populations issues de l'immigration ». Pour qui ? Pourquoi ? Pour quelles fonctions ? Que fait-on des fonds d'archives constitués ? Des questions qui interrogeaient également le lien que ces musiques entretenaient avec le pays d'origine et les fonctions sociales, rituelles et de réconfort dans une situation d'exil.

En 1993, Éric Montbel, cofondateur et directeur artistique du Centre, initiateur de la collection *Atlas sonore* écrivait :

« *La musique traditionnelle est, pour toute communauté, un bien culturel à la fois artistique, patrimonial et identitaire. À l'image des traditions musicales régionales, qui sont une part incontestée du patrimoine culturel national, les traditions musicales des populations issues de l'immigration, d'une abondance et d'une variété insoupçonnées, sont source de richesse culturelle pour la communauté nationale dans son ensemble (...). Par leur action structurante sur les mémoires individuelles et la dimension de plaisir qui accompagnent leur exécution, elles permettent une relation équilibrante avec le pays d'origine qu'il y ait ou non-projet de retour.*

Elles sont un vecteur puissant et dynamique de communication entre toutes

les générations. Elles peuvent être un outil efficace de désignation et d'objectivation de la réalité multiculturelle de notre société, un éclairage puissant, révélateur de la complexité des réseaux culturels imbriqués qui composent la société contemporaine ».

En 1996, après la parution du premier album, consacré à ces musiques, il poursuivait ainsi⁽¹⁾ :

« L'Atlas sonore consacré aux musiciens maghrébins en Rhône-Alpes est venu d'un constat : l'espace musical en milieu urbain est fortement marqué aujourd'hui par les cultures et les musiques de l'émigration. Les précédents numéros de l'Atlas sonore rendaient compte des musiques traditionnelles rurales et des paysages sonores propres aux campagnes des départements de Rhône-Alpes : musiques et chansons de la Bresse, des Baronnies ou des Cévennes ardéchoises, par exemple. L'enquête en milieu urbain, suite logique de notre inventaire régional, fait apparaître des pratiques musicales elles aussi peu visibles, mais pourtant riches et diversifiées, qu'il s'agisse de Lyon, de Grenoble ou de Saint-Étienne : ainsi pour les communautés d'origine espagnole (flamenco), arménienne ou portugaise, la musique tient un rôle social et identitaire très fort. Les musiciens du Maghreb sont nombreux en Rhône-Alpes. Tunisiens, Algériens ou Marocains sont venus en France pour des raisons diverses, économiques, politiques ou religieuses. Les musiques qu'ils pratiquent sont très différenciées, révélatrices de classes sociales, et de préoccupations diverses : une improvisation de oud classique se situe bien loin d'une chanson de "rai", qui elle-même a peu de choses en commun avec un prélude arabo-andalou ou une chanson "engagée" kabyle ».

Il est d'ailleurs important de noter, qu'à ce jour, ces musiques n'ont pas le statut

d'œuvres artistiques à part entière, qui les feraient éventuellement émerger au chapitre des aides publiques au même titre, par exemple, que les musiques savantes ou contemporaines. Elles relèvent souvent de financements de type « politique de la ville », précaires, aléatoires et en prise directe avec l'actualité sociale. Ce type d'intervention accentue plus encore leur marginalisation, voire leur discrimination.

Or, la prise en compte de cette diversité, proclamée de toutes parts, comme le fondement futur de la politique culturelle nationale – notamment après la ratification par l'État français des conventions de l'Unesco relatives à la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles et à la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel – reste totalement opaque dans l'exposition des politiques publiques, notamment sur le plan budgétaire.

La construction des outils de la mémoire et leur évolution

La démarche des premiers *Atlas sonores*⁽²⁾ consacrés aux musiques de l'immigration – « *Maghreb à Lyon* », « *Flamenco à Lyon* », « *Pentes de la Croix-Rousse* » et « *Lyon orientale* » – relevait davantage d'une valorisation des groupes ou musiciens porteurs d'un projet artistique (professionnel ou semi-professionnel). Forme qui relève plus de ce que l'on appelle aujourd'hui *world music* ou musiques du monde. Même si celles-ci demeurent liées essentiellement à une appellation de classification commerciale, très fortement ancrée dans des projets artistiques exogènes, dans notre cas, hors France, mais « exportables ». Elles s'appliquent à des formes musicales « mises en scène », déritualisées et dé-contextualisées, plus ou moins éloignées de la source, plus ou moins transformées par le métissage, la fusion, et

qui répondent le plus souvent à l'esthétique des musiques actuelles, acceptables et supportables par les fragiles « oreilles » occidentales. Néanmoins elle révélait un répertoire éclectique et très large allant du traditionnel à la musique « fusion » en passant par celles interprétées lors de rituels de mariages ou de fêtes communautaires.

La prise en compte équitable des mémoires musicales de toutes origines culturelles mais également des formes mineures, non-reconnues, liées à des fonctions sociales, présentes sur un même territoire, va empreindre profondément les dimensions et questionnements sur la multiculturalité, l'interculturalité et la transculturalité. Les procédures vont désormais s'inscrire dans la perspective de développement du dialogue interculturel, et élargir considérablement le champ d'investigation de la recherche et de son objet.

Cette tendance sera confortée ces dernières années par les dispositifs d'intervention des pouvoirs publics dans les quartiers dits sensibles, dans les buts de développement territorial et d'amélioration du lien social, notamment par le déploiement de crédits spécifiques à la politique de la ville (CUCS).

Les projets de recherche ont dû articuler des enjeux et des préoccupations propres aux centres de musiques traditionnels (travail sur les sources et leur conservation, la création artistique...) et ceux de ces dispositifs. En effet, nous avions d'une part, des préoccupations premières, de nature musicologique, portant sur les répertoires, leur traitement et leur valorisation ; les techniques de jeu instrumental ou d'interprétation du chant traditionnel (des pratiques vocales et instrumentales spécifiques) ; les ornements, modes, esthétique particulière de chaque culture musicale ; le sujet en tant qu'interprète,

dépositaire de savoirs et « artiste » ; la transmission, l'évolution des répertoires, la création artistique. D'autre part, des préoccupations d'ordre « socioculturelles » : dresser une cartographie de la diversité culturelle d'un territoire par un état des lieux des pratiques musicales traditionnelles ; mobiliser la participation des habitants (*exigence de quantité*) ; croiser des publics, produire, construire de l'interculturalité plus ou moins mythifiée par l'expression musicale propre à chaque groupe d'individus ou de communautés.

La finalité de ces dispositifs est de contribuer au mieux vivre-ensemble. Les mémoires musicales migrantes sont bien évidemment des expressions musicales traditionnelles, c'est-à-dire dans ce cas, de tradition orale, liée à une fonction sociale, à la vie sociale et culturelle d'un groupe, adaptées à un nouveau contexte d'expression. Elles produisent des données sensibles sur les situations d'exil, de multiculturalisme, de la reconnaissance et de la richesse culturelle amenée par les migrations – chez une même personne, les appartenances culturelles qui se juxtaposent n'entrent pas obligatoirement en contradiction... La musique est un marqueur social déterminant dans l'affirmation ou la construction identitaires. Un lieu de mémoire et d'expressions de spécificités culturelles, un prétexte à la production sur les connaissances des cultures et enfin, révélatrice de pratiques et de fonctions « *accommadantes* » en situation d'exil.

Nous préférons souvent parler de musiques « migrantes » ou « diasporiques » plutôt que « musiques de l'immigration ». Cela permet de ne pas toujours assigner les personnes à leur statut d'étranger.

Nous avons également interrogé, à partir de ces outils « mémoriels », les phénomènes de translation intergénérationnelle, les processus de déculturation, de reculturation et

de réappropriation. Nous avons étudié le sens de la construction (ou de la revendication) identitaire qui apparaissait parfois comme une notion figée et qui pouvait, par voie de conséquence, contraindre ces expressions à une forme de « folklorisation » dans une volonté d'être restituées à l'authentique et dans une vision rêvée (fantasmée) du pays de provenance. Ce qui aurait pour conséquence de les soustraire à toute évolution naturelle, celle qui, de toute façon et inévitablement, aurait eu lieu dans le pays d'origine.

Le traitement des archives sonores et audiovisuelles issues des recherches et des collectes

Dans les années 1970, les musiques traditionnelles des régions de France ont été redécouvertes par une poignée de musiciens nourris à la contre-culture et investis par les grandes utopies soixantes-huitardes. Ils étaient alors en quête d'autres esthétiques musicales, mais plus globalement ils s'inscrivaient dans une recherche sur le sens de l'art et de son rôle social. Très vite, leur but a été alors de « *recueillir, pratiquer et transmettre* », pour revivifier des musiques, dont certaines avaient déjà disparu même de la mémoire des plus anciens. Plus précisément, cela a consisté dans un premier temps à inventorier, renseigner, nommer les airs et les chants, classer, fournir un travail d'analyse pour mieux comprendre le contexte des sociétés dans lesquels elles s'inscrivaient. Ils travaillaient avec les derniers témoins d'une société disparue avec la Première Guerre mondiale. Leurs archives sont devenues des éléments de reconstruction de pans entiers de traditions musicales presque éteintes et ont nourri un mouvement musical qui évolue encore aujourd'hui. Les outils de l'archivage se sont donc façonnés et ont évolué avec des objectifs liés à la pratique de musiques dont les usages et les modes de transmission avaient disparu.

Aujourd'hui, ces archives sont investies d'autres acceptations et utilisations, notamment d'ordre patrimonial et croisent les champs linguistiques, ethnologiques et historiques.

La nécessité de collecter les musiques de l'immigration correspond actuellement à un autre contexte social et historique.

Comment devons-nous réajuster nos outils et nos réflexions, pour pouvoir les prendre en compte de la façon la plus constructive ? Pourquoi recueillir, conserver et transmettre ces musiques ? Quels sens et quels enjeux pour la société ?

Les musiques de l'immigration font aujourd'hui partie de notre patrimoine culturel, il convient d'en connaître ses sources et le contexte de leur genèse, de leur évolution, de leur transformation. Une approche historique de ces musiques est donc nécessaire dans l'appréhension du cadre général de la recherche.

Elles devraient de notre point de vue être étudiées dans l'objectif d'être retransmises, suivant le credo des revivalistes : « *recueillir, pratiquer et transmettre* ». Recueillir, analyser la musique pour mieux la connaître et la réinjecter afin de revitaliser les mouvements musicaux d'aujourd'hui puisant à ces sources : d'où une approche d'ordre ethnomusicologique dans la mise en œuvre de la recherche, mais également dans la perspective de valorisation de l'expression de la diversité culturelle et de développement territorial.

Alors que la *world music* inonde de toutes parts et que les festivals de musique du monde se multiplient à foison. On accompagne ce mouvement d'accentuation des goûts et modes du grand public par la venue des stars internationales en continuant d'ignorer le grand musicien malien ou irakien – sans papiers parfois – maître de « N'goni » à Paris ou de Oud à Lyon. Paradoxe de l'exotisme des lointains : d'où

la nécessité d'une recherche qui prend en compte l'accompagnement artistique de musiciens.

Des groupes et des communautés immigrés de France, on ne sait que peu de choses. Les médias et l'actualité cristallisent les discours caricaturaux et les amalgames. La musique constitue une porte d'entrée dans l'histoire de ces groupes pour introduire des dimensions de légitimation, de valorisation dans l'espace public et médiatique, pour aider à l'émergence d'un discours collectif et à une meilleure prise en compte : d'où une recherche qui s'appuie davantage sur le caractère sociologique.

La constitution des fonds d'archives et le traitement documentaire des musiques migrantes doit faire l'objet d'une réflexion globale. À qui s'adressent-ils ? les historiens, les universitaires, les étudiants, les habitants, les populations concernées par leurs propres identités culturelles, les artistes... ? Pour quelles finalités ? la postérité, la réinterprétation artistique, la transmission intergénérationnelle, la construction identitaire... ?

Comment engager des actions de valorisation pour permettre la « réappropriation » et par qui, quels outils produire afin d'assurer leur restitution, leur diffusion, leur visibilité et leur mise en valeur ?

L'action du CMTRA a tenté d'apporter une réponse transversale à ces questions, réponse parcellaire et circonscrite à son territoire. C'est une réponse singulière visant essentiellement à réinjecter directement dans un territoire plus large (national) les sources et ressources musicales, issues de la recherche par le biais de l'action culturelle, de l'édition, de la publication et de la communication, d'où le principe avancé par le CMTRA de la « recherche-action ».

Cette démarche pose les termes d'une

réflexion plus approfondie et plus globale sur le sens et le sujet des collectes sonores et audiovisuelles, de leur usage, de leur utilité sociale, des actions qu'elles produisent et plus généralement de leur portée politique. Nous ne pouvons dissocier ces actes des valeurs qu'elles énoncent, des choix politiques qu'elles révèlent, qu'elles expriment et des modèles de représentations qu'elles publicisent.

Ces actes s'apparentent le plus souvent à des conceptions du monde, renvoient à une humanité commune, et participent à la fabrication des utopies sans lesquelles nous ne pourrions construire de projet de société.

Nous vivons dans un monde en perpétuelle mutation, en recherche de repères historiques référents, identitaires et marqueurs de notre civilisation en mouvement. De la pertinence de ces actes, de leur inscription et de leur acceptation dans l'espace public, dépendra la construction d'un avenir, d'un monde commun et d'une humanité en continue et inéluctable évolution ■

* Directeur du Centre des musiques traditionnelles Rhône-Alpes (CMTRA) ⁽³⁾

1. Atlas Sonore Rhône-Alpes N°11 - CMTRA - « Musiciens du Maghreb à Lyon » - 1996

2. Cf site web du CMTRA - www.cmtra.org

3. Avec l'aide et la collaboration de Yaël Epstein, chargée de recherche au CMTRA, de Péroline Barbet, documentaliste au CMTRA, des travaux d'Éric Montbel et Jean Blanchard, ex-directeurs artistiques du CMTRA, et de Valérie Pasturel chargée de recherche du CMTRA de 1999 à 2004, à partir de ses travaux de recherches ethnomusicologiques réalisés dans ce cadre.