

Diplôme national de master

Mémoire de master 2 / août 2023

Domaine – sciences humaines et sociales

Mention – histoire civilisation patrimoine

Parcours – cultures de l’écrit et de l’image

Les enjeux de transmission et de valorisation des patrimoines sonores en territoires : l'exemple du Centre des Musiques traditionnelles Rhône-Alpes

Laura Souillard

Sous la direction de Philippe Martin

Professeur d’histoire moderne - Université Lumière Lyon 2

Remerciements

Je remercie tout d'abord mon directeur de mémoire, M. Philippe Martin, pour son encadrement, sa disponibilité et sa bienveillance.

Je remercie ensuite Camille Frouin, pour son expertise et ses précieux conseils, ainsi que, pour leur accueil, mes collègues du CMTRA qui m'ont permis de me plonger dans leurs collections.

Je tiens également à remercier mes proches, pour leur soutien sans faille, leurs encouragements et leur patience.

Enfin, je remercie mes ami.e.s de l'Enssib, qui ont grandement adouci l'épreuve du Master.

Résumé :

Les patrimoines sonores sont des objets complexes à la définition plurielle, qui mettent en avant un caractère vivant, évolutif, et brillent par leur rapport tout aussi complexe à la notion de territoire, et leurs dynamiques sociales. Aujourd'hui constitués en archives, les patrimoines sonores englobent chants, musiques, témoignages, contes, légendes, récits de vie, et prises de son in situ. Une grande partie des collections actuelles date du mouvement folk revivaliste qui promouvait la recherche de répertoires dits traditionnels dans les territoires ruraux afin de les redécouvrir et d'y puiser de l'inspiration, pour se les réapproprier et les partager. Le Centre des Musiques Traditionnelles Rhône-Alpes (CMTRA) est directement issu de ce mouvement et dispose donc de fonds sonores qu'il s'attache à alimenter tout autant qu'à valoriser en le considérant dans sa pluralité et selon une volonté de donner à entendre la « polyphonie » de ces patrimoines sonores, et leur processus de patrimonialisation. Parmi les outils de valorisation se distingue notamment la cartographie sonore INFRASONS qui met en avant la notion de territoire et cristallise ce caractère pluriel des patrimoines sonores comme de leur patrimonialisation.

Descripteurs :

Patrimoine, patrimoines sonores, patrimoine culturel immatériel, archives sonores, tradition, territoire, Centre des Musiques Traditionnelles Rhône-Alpes, valorisation, transmission.

Abstract :

Sound heritages are complex, multi-faceted subjects that emphasize their living, evolving nature, and their equally complex relationship with the notion of territory, and their social dynamics. Now constituted as archives, sound heritages include songs, music, testimonies, tales, legends, life stories and in situ sound recordings. Many of the current collections date back to the folk revivalist movement, which promoted searching for so-called traditional repertoires in rural areas in order to rediscover them and draw inspiration from them, so as to reappropriate and share them. The Centre des Musiques Traditionnelles Rhône-Alpes (CMTRA) directly comes from this movement, and has a collection of sound resources which it is committed to both supplying and promoting, taking into account the plurality of these resources and the desire to give voice to the "polyphony" of these sound heritages, and their process of heritage preservation. The INFRASONS sound cartography is one of the tools used for this purpose, highlighting the notion of territory and crystallizing the plural nature of sound heritages.

Keywords :

Heritage, sound heritage, intangible cultural heritage, sound archives, tradition, territory, Center of Rhône-Alpes traditional musics, valorisation, transmission.

Droits d'auteurs

Droits d'auteur réservés.

Toute reproduction sans accord exprès de l'auteur à des fins autres que strictement personnelles est prohibée.

Cette création est mise à disposition selon le Contrat :
« **Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-Pas de Modification 4.0 France** »
disponible en ligne <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.fr> ou par
courrier postal à Creative Commons, 171 Second Street, Suite 300, San Francisco,
California 94105, USA.

Sommaire

INTRODUCTION.....	6
PARTIE I : DU TEMOIGNAGE A L'ARCHIVE : HISTOIRE ET ENJEUX DES PATRIMOINES SONORES.....	12
<i>I. De l'oral à l'écrit et de l'écrit à l'oral : histoire d'une réhabilitation</i>	12
<i>II. L'oralité comme source : archivisation et patrimonialisation du son</i>	19
<i>III. Politiques de la tradition.....</i>	28
PARTIE II : LES ARCHIVES SONORES DU CENTRE DES MUSIQUES TRADITIONNELLES RHONE-ALPES	35
<i>I. Le mouvement folk revivaliste en France.....</i>	35
<i>II. Le Centre des Musiques Traditionnelles Rhône-Alpes</i>	39
<i>III. Les fonds sonores numérisés du CMTRA :</i>	43
PARTIE III : VALORISATION ET TRANSMISSION DES PATRIMOINES SONORES, PISTES DE REFLEXION.....	49
<i>I. La transmission : des usages, des publics.....</i>	49
<i>II. Entre conservation et valorisation : l'exemple d'INFRASONS.....</i>	53
<i>III. Le territoire : écueils de la carte</i>	58
CONCLUSION	66
BIBLIOGRAPHIE.....	72
ANNEXE.....	77
<i>Exemples de description d'archives sonores lors de la mise en ligne sur INFRASONS.....</i>	77

INTRODUCTION

Le patrimoine désigne « l'ensemble des biens hérités des ascendants ou réunis et conservés pour être transmis aux descendants », et « ce qui est transmis à une personne, une collectivité, par les ancêtres, les générations précédentes, et qui est considéré comme un héritage commun »¹. Ainsi, héritage ancestral, transmission intergénérationnelle, la notion de patrimoine se conçoit dans un certain rapport au temps qui envisage l'avenir par rapport au passé, et la persistance du passé dans l'avenir. En cela, le patrimoine sollicite largement les processus de la mémoire, c'est-à-dire la faculté à conserver et restituer des souvenirs². On peut donc considérer le patrimoine comme ce « souvenir » du passé que l'on constitue en héritage pour le faire perdurer dans l'avenir. Le choix de ces souvenirs, de ces objets transmis, les critères quant à les *considérer*, ou non, comme constitutifs d'un patrimoine, sont déterminés par leur potentiel de représentation, c'est-à-dire leur capacité à incarner une idée. Ainsi, tel objet se voit investi d'une valeur, et donc d'un pouvoir d'évocation, après quoi il est doté d'une fonction mémorielle et devient patrimonial, donc digne d'être légué. Cette valeur, cette représentation se définissent selon des dynamiques sociales, à la fois individuelles et collectives, qui façonnent les manières d'appréhender, de vivre, d'habiter l'espace, le *territoire*. Celui-ci désigne une « étendue de terre, plus ou moins nettement délimitée, qui présente généralement une certaine unité, un caractère particulier »³. Cette « unité », ce « caractère particulier », selon une approche patrimoniale, résident, donc, dans cette reconnaissance d'éléments comme étant constitutifs d'une mémoire et d'une identité, résonnant aussi bien à l'échelle individuelle que collective. Ainsi le patrimoine suppose non seulement un ancrage géographique, mais également une délimitation, et donc une façon de se considérer soi-même par rapport à l'autre. Le patrimoine s'articule donc selon des logiques identitaires et d'appartenance, résultat d'un dialogue, permanent, entre les générations, entre l'individu et le collectif, entre le passé, le présent et le futur, où la mémoire apparaît comme une forme de langage, et d'où émerge un territoire, selon un rapport intime et de propriété, plus ou moins

¹ Définition CNRTL.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

exclusif. En effet, « collectivité » et « commun », font partie intégrante de la définition du patrimoine. Un objet transmis, et donc sa valeur, sont certes communs à la personne qui les transmet et à celle qui les reçoit, mais jusqu'où s'étend cette « collectivité », ce territoire dans lequel le patrimoine trouve son sens et son ancrage ? A quel point un patrimoine peut-il être partagé ? Par le biais des monuments, des paysages et de tout ce qu'il y a de grandiose et de largement reconnu comme tel, l'UNESCO va jusqu'à étendre le patrimoine à l'ensemble de l'humanité, et donc à proposer une mémoire unanime et globale. En outre, derrière le patrimoine se cache la notion de matérialité, car si l'on conçoit aisément l'existence et la persistance d'un monument, ou bien la transmission, de main en main, d'un objet familial, par exemple, le constat est tout autre lorsque ce que l'on transmet est « immatériel ». Effectivement, qu'en est-il des connaissances et des savoir-faire, des gestes, des récits, des contes, des chants et des musiques ? Bien qu'ils ne soient pas palpables, et souvent perçus comme plus ordinaires – plus « communs » –, ces éléments font tout autant l'objet d'une transmission. Ils ne sont pas moins partagés, et n'imprègnent pas moins la mémoire et ce, d'autant plus lorsqu'on les englobe dans l'acception de la « tradition », qui, complexe, suggère la transmission intergénérationnelle et immémoriale d'un savoir, et figure donc ces notions d'« ancêtres », d'« ascendants » qui transmettent aux « descendants ». Ainsi, la notion de patrimoine comprend aussi bien ce qui est tangible que ce qui ne l'est pas, et, instituant la matérialité en critère de classification patrimoniale, l'UNESCO crée la catégorie des « patrimoines culturels immatériels ». Objets et monuments, trouvent donc leurs pendants immatériels dans le geste et la parole, et, ainsi émerge notamment la notion de patrimoines sonores. La patrimonialisation par l'UNESCO de la Place Jemaa-el-Fna à Marrakech (2008), « lieu majeur d'échanges culturels »⁴, semble cristalliser cette dualité matériel-immatériel tout comme cette définition plurielle du patrimoine et, en particulier, des patrimoines sonores, à la fois reflet et définition d'un lieu ainsi que d'un rapport au monde et au temps⁵. En effet, c'est bien le lieu qui ici est patrimonialisé pour ce qu'il porte de patrimoines culturels immatériels, et notamment sonores.

⁴ UNESCO. Patrimoine culturel immatériel, « L'espace culturel de la place Jemaa el-Fna », [en ligne] <https://ich.unesco.org/fr/RL/l-espace-culturel-de-la-place-jemaa-el-fna-00014>, consulté le 18/08/23.

⁵ FUENTES Carlos, « Patrimoine oral », in : *Horizons maghrébins – Le droit à la mémoire*, n°39, 1999, p13-14.

Mais la patrimonialisation du son est loin d'être évidente et constitue le dénouement d'une longue histoire houleuse de légitimation, devant beaucoup au cas fait du « témoignage », qui apparaît comme une manière de concilier mémoire, tradition et scientificité. Le témoin désigne en effet la personne « qui certifie ou qui peut certifier ce qu'elle a vu ou entendu »⁶. Derrière cette expression c'est donc le concept de vérité que l'on recherche, et, par extension, celui de l'authenticité. Par là le témoin s'inscrit dans l'Histoire et c'est le point de départ vers la lente patrimonialisation de sa parole, étroitement liée à la redécouverte des folklores, tout autant qu'à un décloisonnement progressif des disciplines issues des sciences sociales, qui permettent, en effet, ensemble, d'étirer la perception de l'oralité. Ainsi, du témoignage oral, la patrimonialisation sonore englobe désormais tout ce qui peut être entendu et écouté selon une typologie élargie aux chansons, airs instrumentaux, contes, légendes, récits de vie, et même bruits environnants. Mais l'immatérialité du son inquiète, elle traduit l'insaisissable, le volatile, et le danger de sa disparition. Ainsi, les patrimoines sonores sont fragiles, menacés, il semble nécessaire de les préserver, de les sauvegarder, parfois dans l'urgence, afin que soit assurée leur transmission. Emergent donc des problématiques d'ordre technique car, longtemps traduit par une mise en écrit, de fait limitée, le sauvetage de l'oral et du son ne se concrétise qu'avec la possibilité d'en produire une trace, sur support physique, et, surtout, de les réécouter. Aussi paradoxale qu'elle puisse paraître, c'est donc bien leur fixation qui permet la conservation de l'oralité et du son, et donc leur patrimonialisation. En effet, c'est par ce biais que l'immatériel peut devenir tangible, que les sons peuvent exister physiquement et être constitués en archives, c'est-à-dire en documents, en l'occurrence sonores, « hors d'usage courant, rassemblés, répertoriés et conservés pour servir à l'histoire d'une collectivité ou d'un individu »⁷.

Mais, conséquence d'une préoccupation mémorielle et identitaire, symptomatique de nos sociétés globalisées, désormais tout semble potentiellement sujet à la patrimonialisation, ou, en tout cas, tout peut y prétendre, du moment que sont conjointement sollicités et mis en avant perception, représentation, continuité temporelle, et une certaine matérialité. C'est ce que dénonce l'historien Pierre Nora

⁶ Définition CNRTL.

⁷ *Ibid.*

(1931-), en parlant, pour la France, d' « obsession compulsive du “tout-conserver” », et, pour les patrimoines sonores de « mémoires enregistreuses qui délèguent à l'archive le soin de se souvenir »⁸. Selon lui, la France cède à une crainte de perte de mémoire et d'identité, dans laquelle les patrimoines sonores ne jouent un rôle que très limité et discutable : peu utiles car difficilement exploitables, et possiblement biaisés et altérés par leur caractère subjectif. En effet, l'on assiste aujourd'hui à une véritable inflation des archives sonores, ce qui vient poser un regard réflexif sur les dynamiques de leur conservation. Car l'on ne peut se contenter de conserver pour conserver ces voix et ces sons, qui, ne pouvant passer de main en main, n'en sont pas moins des patrimoines, qu'il s'agit donc de transmettre. Or, la notion de patrimoine sonore est complexe, voire paradoxale, et suscite de multiples interrogations, notamment en termes de sens. Les patrimoines sonores brillent en effet par leur subjectivité et leur propension au changement, qui, de fait, complique grandement leur appréhension patrimoniale. Car si la matérialisation des sons semble nécessaire à leur patrimonialisation, force est de constater qu'elle ne l'est pas totalement à leur transmission, et, en effet, paroles, chants, musiques, récits et sons se diffusent, circulent, et évoluent et ce, perpétuellement, avant, après et même pendant leur processus de patrimonialisation. Il peut alors sembler vain de s'attacher à leur fixation, sans laquelle, pourtant, ne peut s'envisager leur conservation. Ainsi émergent les enjeux de la valorisation, qui, à l'issue de la chaîne documentaire, vise à mettre en lumière ce que portent les archives sonores, leur caractère pluriel, selon des logiques de transmission.

La complexité et la densité des patrimoines sonores ne les empêchent pas, loin s'en faut, d'être au cœur de questionnements politiques, sociaux, et culturels, qu'ils entraînent inexorablement dans leur sillage. En effet, ils sont l'expression de cette « tradition », terme galvaudé qui, par son étroit lien avec cette figure d'autorité de l'*ancêtre*, suggère une forme de passation solennelle. Or, nous avons vu que le patrimoine ne se limite pas à un simple legs, mais qu'il fait au contraire s'articuler des dynamiques intimes, identitaires, collectives, et territoriales. Il forge, par la représentation, la détermination de l'individu et du groupe, ainsi que leurs relations internes et externes. En cela, et pour l'appréhender dans sa globalité, le patrimoine

⁸ DESCAMPS Florence, *L'historien, l'archiviste et le magnétophone. De la constitution de la source orale à son exploitation*, Paris : Comité pour l'histoire économique et financière. Ministère de l'Economie, des Finances et de l'Industrie, 2001, p117.

peut être perçu comme un processus. C'est en tout cas selon cette acception que le Centre des Musiques Traditionnelles Rhône-Alpes (CMTRA) décide d'approcher les patrimoines sonores. Le CMTRA est une association pluridisciplinaire qui « œuvre à la valorisation des traditions musicales et des patrimoines culturels immatériels de la région Auvergne-Rhône-Alpes »⁹ (on constate, là encore, la prégnance de ces notions de « tradition », d'immatérialité, et d'ancrage territorial, propres aux patrimoines sonores, ainsi que leurs enjeux de valorisation). Ainsi le CMTRA dispose-t-il d'un fonds d'archives sonores, constitué dès ses débuts, et en perpétuelle alimentation. De la collecte exclusivement musicale, la typologie s'est peu à peu ouverte aux récits de vie et aux paysages sonores, jusqu'à former un tout interdépendant. Car, si la musique est en effet très présente au sein des préoccupations du CMTRA, elle n'est jamais envisagée seule, en tant que telle, mais selon un contexte, une narration, avec lesquels elle se définit et évolue. Et c'est cette définition plurielle, mouvante, « vivante » que le CMTRA cherche avant tout à rendre visible. Le patrimoine en tant que processus prend alors tout son sens, englobant aussi bien l'objet patrimonial que tout ce qui l'a amené, l'amène et l'amènera à être considéré comme tel. Par-là, le CMTRA tend à prendre en compte toutes les expressions culturelles relevant des patrimoines sonores, quelle que soit leur prétendue légitimité d'un point de vue artistique, historique, scientifique ou sociétal, quelle que soit leur visibilité, dans l'optique, certes de les conserver, mais surtout de les faire vivre et résonner. Car l'envisager en processus suppose d'observer le patrimoine *en train* de se faire, en considérant passé, présent et futur, non comme trois temporalités distinctes, mais comme une continuité, établie selon une relation d'influences. Cette observation s'applique également au territoire où sont ancrés ces patrimoines sonores, à la fois lieu de collecte et d'expression, dont les frontières semblent tout aussi floues et poreuses. Ainsi, à travers la gestion et la constitution d'archives sonores, dans le cadre de projets d'action culturelle et interdisciplinaires, le CMTRA contribue, certes à la transmission des patrimoines sonores, mais surtout à leur compréhension et à leur réappropriation, reconnaissant par-là leur caractère éminemment mouvant, changeant, vivant, et questionnant « tradition » et territoire.

⁹ CMTRA. « Le CMTRA. Centre des Musiques Traditionnelles Rhône-Alpes », *Nous connaître*, [en ligne] https://cmtra.org/Nous_connaître/Lassociation/3_LE_CMTRA.html, consulté le 10/08/23.

Dès lors, reflets de dynamiques sociales et territoriales, entre matériel et immatériel, circulation et fixation, tradition et création, comment et pourquoi conserver et transmettre les patrimoines sonores ?

Pour répondre à cette question, il s'agira de revenir, dans un premier temps, à travers l'exemple de la France, sur la progressive reconnaissance académique et scientifique de l'oralité – et du son – en tant que source historique et objet de recherche, étroitement liée au processus de sa constitution en archive sonore. En outre, cet exposé historique sera l'occasion d'interroger les dynamiques politiques qui gravitent autour des archives sonores, et plus généralement, de la notion même de « patrimoine culturel immatériel ». Dans un second temps, nous nous pencherons sur le mouvement folk revivaliste français et ses collectes de musique traditionnelle avant de présenter le Centre des Musiques Traditionnelles Rhône-Alpes (CMTRA), s'inscrivant dans leur continuité. Exemple d'acteur.ices œuvrant pour les patrimoines sonores, le CMTRA, ses archives sonores, ainsi que ses outils et principes quant à leur appréhension et leur exploitation, constituent en effet le terrain du présent mémoire. Enfin, à travers ce corpus, nous étudierons les dynamiques de la transmission et de la valorisation d'archives sonores, en interrogeant tout particulièrement la notion de territoire et les façons de le donner à entendre, à travers l'exemple plus spécifique de la cartographie sonore.

PARTIE I : DU TEMOIGNAGE A L'ARCHIVE : HISTOIRE ET ENJEUX DES PATRIMOINES SONORES

La notion de témoignage est prise en compte dans la constitution de l'Histoire dès l'Antiquité avec des historiens comme Hérodote (484-425 av. J-C), Thucydide (470-395 av. J-C), Polybe (208-216 av. J-C), ou les historiens de la Rome antique tels que Tite-Live (64-17 av. J-C), ou encore Tacite (56-120). En effet, ces historiens font systématiquement appel aux témoignages oculaires ou auriculaires de leurs contemporains, les plaçant ainsi comme des porteurs d'histoire tout en ayant conscience de leur subjectivité, et en les intégrant dans un contexte précis, explicité. Cependant, la place du témoignage, et, plus précisément, du témoignage oral en histoire est loin d'être évidente. En effet, toujours envisagé par rapport à l'écrit, l'oralité semble inexorablement questionnée, sinon critiquée. Ainsi, au cours du temps, elle se voit tantôt prônée, tantôt reniée et décrédibilisée, tantôt redécouverte et revendiquée.

I. De l'oral à l'écrit et de l'écrit à l'oral : histoire d'une réhabilitation

La façon d'envisager, en France, l'oral en histoire est, de fait, intrinsèquement liée aux façons d'envisager l'histoire elle-même. Ainsi, au passage de l'Antiquité au Moyen Âge, les perceptions changent, les repères se brouillent, oscillent entre fiction et réalité, se teintent d'une conception apologétique, et « l'histoire devient un genre mineur, servante en quelque sorte de la théologie et de la monarchie »¹⁰. L'on s'émancipe cependant peu à peu de ces modèles, notamment aux XVI^e et XVII^e siècles avec la redécouverte de l'humanisme antique et la Réforme protestante, pour se diriger de plus en plus vers une approche critique visant à établir la vérité en opposition au merveilleux chrétien, aux mythes, légendes et autres croyances issues de la tradition populaire : c'est ce que l'on appelle le modèle de l'érudition. Le témoignage oral n'échappe pas à cette approche critique. Si on l'admet encore, on s'assure cependant qu'il soit bien « digne de foi »¹¹, qu'il soit authentique, et l'on ne le considère plus comme une source de premier choix, lui préférant bien plus

¹⁰ DESCAMPS Florence, *op.cit.*, p13.

¹¹ D'après Mabillon (1632-1701), dans DESCAMPS Florence, *op.cit.*, p14.

volontiers l'écrit. Allant de pair avec les premiers dépôts à la fin du XVII^e et au début du XVIII^e siècle, la notion d'archive entre en effet en scène. Au XIX^e siècle, sont créées les Archives nationales, puis départementales, et, avec elles, le métier d'archiviste. Mais, « la culture écrite dominante est plus forte que le respect d'une tradition orale pourtant à la source d'une connaissance et d'une identité originales »¹², et cette archivisation exclue la transcription de l'oralité. Ainsi celle-ci se voit-elle repoussée « sur des marges folkloriques » et réservée « aux récits enflammés des romantiques ! »¹³. Effectivement, au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles, émergent, en parallèle de ces mouvements critiques d'érudition, et s'inscrivant dans une pensée romantique, des questionnements relatifs à la constitution et l'appréhension des notions nouvelles de nation et d'identité nationale. La « tradition populaire » et la ruralité apparaissent alors aux yeux de certains – notamment les Romantiques – comme de véritables viviers où collecter récits et chants populaires et paysans, dans l'optique de les ériger en porteurs fantasmés de ce qui fait l'essence d'une nation. C'est donc dans une perception folkloriste que s'envisage alors l'oralité. S'inscrivant dans ce mouvement romantique, Jules Michelet (1798-1874) contribue au « roman national » en écrivant l'Histoire sur la base de témoignages auriculaires et oculaires mêlés à ses propres souvenirs, et complétés par des sources écrites (*Histoire de la Révolution française* 1847-1853, *Le Peuple* 1846). Et, pour « écouter les hommes du peuple et leur donner la parole », Michelet s'attèle, pendant 10 ans, à la collecte de témoignages oraux sur la condition ouvrière, constituant ainsi une véritable « enquête orale avant l'heure »¹⁴. Cependant, l'oralité n'a alors, non seulement qu'une visée compréhensive – bourgeoise – des classes populaires et de leur vécu, mais elle fait également l'objet de remaniements et de réécritures qui en modifient le propos originel, et la dépouillent de son caractère documentaire.

Au tournant des XIX^e et XX^e siècles, critique de l'oral et prééminence de l'écrit se confirment avec l'avènement de l'Ecole méthodique. Désormais, il s'agit « d'établir une histoire-science à l'image des sciences de la nature »¹⁵, c'est-à-dire de tendre le plus possible à l'objectivité et à l'impartialité dans la constitution et

¹² DESCAMPS Florence, *op.cit.*, p60.

¹³ *Ibid.*, p16.

¹⁴ *Ibid.*, p17.

¹⁵ *Ibid.*

l'écriture de l'Histoire. Le témoignage oral n'est pas totalement rejeté de cette approche historique, mais, de même qu'aux siècles précédents, il est abordé avec méfiance, en particulier vis-à-vis de sa propension à être transformé :

« L'écriture fixe l'affirmation et en rend la transmission fidèle ; au contraire l'affirmation orale reste une impression sujette à se déformer dans la mémoire de l'observateur lui-même, en se mélangeant à d'autres impressions ; en passant oralement par des intermédiaires, elle se déforme à chaque transmission, et comme elle se déforme pour des motifs variables, il n'est possible ni d'évaluer ni de redresser la déformation. La tradition orale est par sa nature une altération continue ; aussi dans les sciences constituées n'accepte-t-on jamais que la transmission écrite. »¹⁶

Ainsi, les historiens Charles-Victor Langlois (1863-1929) et Charles Seignobos (1854-1942) l'envisagent comme un dernier recours en cas de lacunes des sources écrites. De même, les deux historiens réduisent le témoignage oral à la légende et à l'anecdote, et le cantonnent encore davantage au domaine du folklore. La source orale fait alors l'objet d'une « triple réfutation » : en tant que mode de transmission, instable, en tant qu'objet d'étude, dépourvu d'intérêt et relevant de l'anecdote, et en tant que source, dépourvue de scientificité¹⁷.

L'oralité peine donc à trouver sa place en tant que source historique, et ce sont les Etats-Unis d'Amérique qui, les premiers, la réhabilitent, par le biais de la sociologie et de l'*oral history*. En effet, dès la fin du XIX^e, les Etats-Unis font la part belle aux témoignages contemporains à travers des entreprises de collectes. Ceci s'explique par la nature même du pays, nouvellement colonisé, qui manifeste un réel besoin d'histoire et d'identité, ne disposant pas, comme en Europe, de nombreuses sources historiques écrites s'inscrivant dans une continuité chronologique. Aux tournants des XIX^e et XX^e siècles, émergent alors deux écoles, parentes de l'*histoire orale*, qui mettent en avant la parole des témoins-acteur.ices, ainsi que l'histoire de vie : l'Ecole de Chicago et l'Ecole de Columbia. En 1893, le directeur de l'Université de Chicago, John Harper, crée un département autonome de sociologie qui rencontre rapidement un important succès menant à la légitimation et à l'institutionnalisation de la discipline. Dans un contexte d'explosion démographique, de forte immigration, et de redéfinition des centres urbains, « le champ de recherche de ce nouveau département de sociologie est la vie elle-même

¹⁶ LANGLOIS Charles-Victor, SEIGNOBOS Charles, *Introduction aux études historiques*, Paris : Ed. Kimé, 1992 (1^{ère} éd. 1898), p151. Cité dans DESCAMPS Florence, *op.cit.* p18.

¹⁷ DESCAMPS Florence, *op.cit.*, p20.

conçue comme un “laboratoire” de recherche et d’expérimentation sociale »¹⁸. Avec des figures comme William Thomas (1863-1947), Robert Park (1864-1944), ou encore Florian Znaniecki (1882-1958), se développent des méthodes d’enquête de terrain, fondées sur l’immersion, ainsi que des méthodes relatives à l’autobiographie, visant à atteindre le plus près de la réalité vécue tout en tenant compte de la notion de perception, de subjectivité des regards et témoignages, de parcours de vie, et de ce qu’implique l’interaction même de l’enquête. Ce sont les problématiques sociales des classes les plus populaires et les plus marginalisées qui intéressent l’Ecole de Chicago, et l’on parle ainsi « d’histoire orale vue d’en bas », en opposition à « l’histoire orale vue d’en-haut » propre à l’Ecole de Columbia. Plus tardive, l’Ecole de Columbia, se manifeste à travers la création du département d’histoire orale de l’Université de Columbia en 1948 par Joseph Allan Nevins (1890-1971) et Louis M. Starr (1917-1980), en réponse à un constat frustré de Nevins quant aux lacunes des archives écrites par rapport à l’histoire du président Cleveland (1837-1908) dont il souhaite établir la biographie. Très étroitement liée à la mise au point du magnétophone à bandes en 1948 qui facilite sa fixation, l’Ecole de Columbia envisage encore différemment l’oralité. Ainsi, elle entame ses premières *interviews* en 1949, et développe très tôt une méthodologie propre au traitement des archives ainsi créés, qui, systématiquement transcrites, ne sont pourtant jamais pensées indépendamment de l’écrit, dont elles ne forment encore que le complément. Si, comme à Chicago, c’est le modèle de l’autobiographie qui est choisi, c’est la parole des élites politiques, culturelles, économiques, militaires et scientifiques que l’on recherche, et « il s’agit davantage d’une approche patrimoniale de création archivistique que de résoudre une quelconque question sociale »¹⁹. Ces deux conceptions semblent sans cesse entrer en conflit : engagement social contre collecte distanciée, prise en compte de la subjectivité et de la réalité vécue contre la recherche de l’objectivité, approche qualitative contre quantitative, témoignage contre archive. Les deux modèles américains se diffusent ainsi dans le reste du monde et notamment en Europe en conservant leurs distinctions :

¹⁸ *Ibid.*, p28.

¹⁹ *Ibid.*, p33.

« Les promoteurs de l’histoire orale en Europe puis en France se rattachent d’une façon ou d’une autre à l’un ou l’autre de ces deux pôles, Chicago ou Columbia, et vont puiser dans ces deux expériences d’histoire orale américaine une partie de leur inspiration, de leurs références théoriques ou méthodologiques, tout en les combinant à des traditions scientifiques et historiographiques nationales propres. »²⁰

En France, nous le verrons plus tard, c’est de la fusion des deux modèles que va apparaître la notion d’archive orale, décisive pour la réhabilitation de l’oralité en tant que source. Cependant, dans un premier temps, il convient d’aborder les dynamiques de cette diffusion européenne, où, s’inscrivant dans la continuité des mouvements contestataires des années soixante, l’*histoire orale* semble étroitement liée à des problématiques sociales, et un certain militantisme, en opposition à l’histoire académique et institutionnelle²¹.

Accueillant en 1978 le 2^e Congrès international d’histoire orale, l’Angleterre apparaît comme chef de file de l’histoire orale européenne, d’autant qu’y émerge dès les années 1930 puis 1950, « le premier courant ruraliste et ouvriériste »²², qui devient une discipline universitaire avec notamment les figures de Richard Hoggart (1918-2014) et de Edward Thompson (1935-). Ce dernier prône une approche qualitative basée sur la prise en compte du contexte social, s’intéressant à la réalité vécue et à la façon dont les dynamiques d’appartenance à une classe donnée « se traduisent en termes culturels et s’incarnent dans des traditions, des systèmes de valeurs, des idées et des formes institutionnelles »²³. Il est également intéressant d’évoquer l’exemple de l’Italie où l’histoire orale se développe en réponse aux interrogations et incompréhensions engendrées par l’expérience fasciste, et selon, donc, une visée compréhensive et militante²⁴. Cette approche italienne met en lumière la place du silence dans les témoignages oraux et donc dans l’expression de la mémoire, à travers notamment les travaux de l’historienne Luisa Passerini (1941-)²⁵. De même, en Allemagne, l’histoire orale émerge en réponse au traumatisme du passé nazi, selon une fonction compréhensive, politique et sociale, mais aussi un besoin de déculpabilisation et de reconstruction. De plus, après la Chute du Mur de

²⁰ *Ibid.*, p41.

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*

²³ THOMPSON Edward P., *La formation de la classe ouvrière anglaise*, Paris : Gallimard, 1988, p13-14. Cité dans DESCAMPS Florence, *op.cit.* p42.

²⁴ DESCAMPS Florence, *op.cit.*, p44.

²⁵ *Ibid.*, p45.

Berlin c'est tout un questionnement autour de la mémoire qui s'établit avec la réunification des deux mémoires de la RFA et de la RDA.

« Par rapport à cette histoire orale européenne qui se met en place progressivement, la France accuse un certain retard, dû à la force des principes de l'école historique française. »²⁶

En effet, nous l'avons vu, en France, la critique et la méfiance vis-à-vis de la source orale persistent et contribuent à retarder l'émergence de l'histoire orale, de même que de l'histoire récente ou immédiate qui lui sont étroitement liées. Le recours à l'oralité est bel et bien présent, mais il relève plutôt de l'ethnographie que de l'histoire. Au sein de ces approches, l'on peut tout de même citer Arnold Van Gennep (1873-1957), qui, dans son *Manuel de folklore français* (1939-1957), fait émerger un questionnement sur la prise en compte de la durée dans la contemporanéité, préparant ainsi le terrain à l'histoire du temps présent et donc à une nouvelle manière d'envisager la mémoire et l'oralité, moins ancrées dans le passé. Mais, quelles que soient les disciplines, « l'acteur observé n'a pas encore totalement acquis le statut de témoin-source », et c'est en psychologie que s'élabore, en premier, « une réflexion sur le témoignage, la parole et l'entretien »²⁷, avec notamment la figure de Jean Piaget (1896-1980) et ses travaux sur l'enfance. Outre la méfiance, c'est donc un cloisonnement des disciplines qui freine l'entrée en histoire de l'oralité. Il faut attendre les années 1930 pour que l'Ecole des Annales, portée par Marc Bloch (1886-1944) et Lucien Febvre (1878-1956), fasse non seulement émerger des ponts entre les différentes disciplines des sciences humaines et sociales, mais aussi l'histoire immédiate et l'histoire des mentalités. On prend alors bien plus volontiers en compte l'influence du contexte global sur les faits ainsi que la notion de représentation, et, le caractère subjectif et les « défauts » attribués à l'oralité ne sont plus source de méfiance mais d'étude :

« L'erreur ne se propage, ne s'amplifie, ne vit enfin qu'à une condition : trouver dans la société où elle se répand un bouillon de culture favorable. En elle, inconsciemment, les hommes expriment leurs préjugés, leurs haines, leurs craintes, toutes leurs émotions fortes. »²⁸

Mais la guerre coupe court aux débats naissants autour des problématiques historiographiques mémorielles, et fige l'évolution du statut de la source orale. Le

²⁶ *Ibid.*, p47

²⁷ *Ibid.*, p68.

²⁸ BLOCH Marc, *Histoire et historiens*, Paris : Armand Colin, 1995, p150. Cité dans DESCAMPS Florence, *op.cit.* p74.

mouvement ne reprend que dans les années 1970, dans la continuité de Mai 68, où s'exprime une forte critique à l'égard de l'approche dite « positiviste » héritée de l'Ecole méthodique : quelle que soit la volonté d'objectivité, toute écriture de l'histoire ne peut être que subjective, interprétée, expression d'un point de vue, puisqu'il s'agit toujours d'une science de l'esprit. Ainsi sont ébranlés les fondements même de l'Ecole méthodique, et, avec eux, la prééminence de l'écrit, qui, au même titre que l'oral, n'est porteur que d'une vérité et non de *la* vérité²⁹. « Gigantesque prise de parole à la fois individuelle et collective »³⁰, Mai 68 apparaît comme une porte d'entrée de l'*oral history* américaine en France. Si c'est d'abord le domaine de la sociologie qui est impacté, le lien avec l'histoire est immédiatement établi par la traduction en « *histoire orale* ». En outre, les années 1970 correspondent également à une autre forme de libération de la parole, bien spécifique. *Le Chagrin et la pitié* (1969), film documentaire réalisé par Marcel Ophüls (1927-), et l'ouvrage de Robert Paxton (1932-) *La France de Vichy, 1940-1944* (1973) constituent effectivement un véritable choc pour la société française en introduisant le collaborationnisme et en brisant le mythe d'une France totalement résistante. Il devient alors nécessaire de rétablir la vérité historique par le biais du vécu, tout en se réconciliant avec elle et en veillant à ce qu'on ne l'occulte plus jamais. Le ressenti fait irruption dans la conception historique, en même temps qu'est réhabilitée la parole du témoin. Les années 1970, en France, sont donc marquées par un besoin d'enracinement, conséquence du traumatisme des deux guerres mondiales et du renouvellement des modèles industriel et économique désormais fondés sur la mondialisation et le capitalisme. C'est donc un nouveau regard qui se porte sur l'individu et, par extension, son vécu, sa parole. Divers travaux et enquêtes voient le jour, et peu à peu l'oralité s'insère en tant que source dans la discipline historique. L'on peut ainsi citer l'enquête d'histoire orale menée par Philippe Joutard pour *La légende des Camisards* (1977), étroitement liée au Centre de Recherches et d'Etudes sur l'Histoire Orale et les Parlers Populaires (CREHOP), fondé à la fin des années 1970. Cristallisation des relations complexes d'interdépendance entre l'oral et l'écrit, le CREHOP introduit la notion d' « ethnotextes » qui désigne :

²⁹ VEYNE Paul, *Comment on écrit l'histoire*, Paris : Ed. du Seuil, 1971, p40. Cité dans DESCAMPS Florence, *op.cit.* p94.

³⁰ DESCAMPS Florence, *op.cit.*, p98.

« l'ensemble des "discours culturels" qu'une communauté tient sur elle-même, sur son passé, sur ses activités, ses permanences et ses mutations, et qui constitue un "corpus limité de textes oraux littéraires et non-littéraires" pouvant prendre des formes différentes et des supports variés, y compris l'écrit. »³¹

Enfin, emblématique de ce moment historiographique, l'Institut d'Histoire du Temps Présent (IHTP) voit le jour en 1978, et devient « le chef de file en France de la défense de la source orale »³². Mais ce n'est qu'au tournant des années 1980 qu'émerge véritablement la notion d'*archive orale* et, avec elle, la reconnaissance académique de cette source, quels que soient les supports qu'elle emprunte.

II. L'oralité comme source : archivisation et patrimonialisation du son

En effet, l'étape décisive quant à l'institutionnalisation de l'oralité en tant que source historique est son intégration dans la typologie des archives, étroitement liée à son évolution matérielle. Mais ce processus s'inscrit dans un temps long, et dès avant cette reconnaissance, divers travaux se fondent déjà sur la constitution en corpus de l'oralité, sur le territoire français.

Tout d'abord, nous l'avons vu à travers l'exemple de Philippe Joutard, l'oralité semble étroitement liée à l'écriture de la mémoire protestante. Ceci s'observe dès le XVIII^e siècle et la fin de la Guerre des Camisards, où l'on entreprend d'ores et déjà la collecte de témoignages qui sont alors consignés par écrit. L'on peut notamment citer le travail du Pasteur Antoine Court (1695-1760) qui, dès 1715, constitue, *a posteriori*, le premier fonds d'archives provoquées en France, en récoltant des témoignages croisés de Camisards. Cependant, et cela reste prégnant lorsque l'on pense aux archives et aux patrimoines oraux et sonores, c'est à travers une approche folkloriste plus ou moins revendiquée et conscientisée que s'établissent bons nombres de projets d'enquête précurseurs relatifs à l'oralité. En effet, depuis la révolution culturelle de l'Europe des XVIII^e et XIX^e siècles, l'oral est étroitement lié à « une conception romantique du monde rural »³³, et les exemples ne manquent

³¹ BOUVIER Jean-Claude (dir.), *Tradition orale et identité culturelle, problèmes et méthodes*, Marseille : CNRS Editions, 1980, p33-34 et p116-118. Cité dans DESCAMPS Florence, *op.cit.* p106.

³² DESCAMPS Florence, *op.cit.*, p137.

³³ ISNART Cyril, PEREIRA Tiago, « Archives musicales, mix et "culture nationale" au Portugal : Tiago Pereira et le projet "A musica portuguesa a gostar dela propria" », in : ATERIANUS-OWANGA Alice, SANTIAGO Jorge P (dir.), *Aux Sons des mémoires*, Lyon : Presses universitaires, 2016, p173-197.

pas pour parler des entreprises de collecte d'un patrimoine dit populaire et traditionnel, ainsi que des langues à travers lesquelles il s'exprime³⁴. Ces collectes sont généralement effectuées dans l'urgence, selon une volonté de sauvetage et de préservation. On pense ainsi en particulier au mouvement littéraire allemand du *Sturm und Drang*, porté par Goethe (1749-1832) et Herder (1744-1803), qui promeut un retour aux récits et langues issus de la tradition rurale, en opposition aux canons littéraires et artistiques d'une époque source de désenchantement : « tous les peuples encore incultes sont chanteurs [...] la Nature a créé l'homme libre, joyeux, chantant ; l'art et la société le rendent fermé, défiant, muet »³⁵. En ce qui concerne la France, l'on peut notamment évoquer l'Académie celtique, société savante d'histoire et d'archéologie, marquée par la celtomanie³⁶, qui, dès sa création en 1804, promeut la collecte systématique « des usages et des patois destinés à servir à l'histoire de France »³⁷, par la mise en place d'un questionnaire anthropologique³⁸. De même, l'on peut citer la publication du *Barsaz-Breiz, chants populaires de la Bretagne*, collectés par Théodore de la Villemarqué (1815-1895). En effet, de telles démarches jalonnent les XIX^e et XX^e siècles et se poursuivent avec la constitution de répertoires de chants et musiques traditionnels. Ainsi, le musicologue et compositeur Vincent d'Indy (1851-1931) puise dans les répertoires de sa région de naissance, le Vivarais (Ardèche), et publie *Chansons populaires recueillies dans le Vivarais et le Vercors* (1892). De même, le musicologue Julien Tiersot (1857-1936), publie, au terme de recherches sur le terrain, *Chansons populaires recueillies dans les Alpes françaises* (1903). Mais c'est le travail de Patrice Coirault (1875-1959) qui, brillant par son exhaustivité, formalise encore davantage ce type de répertoires et devient une référence dans le domaine de la chanson et musique traditionnelle en publiant, en cinq tomes, *Recherches sur notre ancienne chanson populaire* entre 1927 et 1933, ainsi que les quatre tomes de *Formation de nos chansons folkloriques* entre 1953 et

³⁴ La dialectologie est en effet qualifiée de « science complémentaire du folklore » par DESCAMPS Florence, *op.cit.*, p61.

³⁵ Citation de Herder [1772], dans DAVENSON Henri, *Le Livre des chansons ou Introduction à la chanson populaire française*, Neuchâtel : Editions de la Baconnière, 1943.

³⁶ Courant de recherche et littéraire focalisé, de manière obsessionnelle, sur la redécouverte des Celtes et de leur potentiel héritage sur la culture européenne, né du succès des *Poèmes d'Ossian*, publiés par l'écossais James Macpherson à la fin du XVIII^e siècle.

³⁷ DESCAMPS Florence, *op.cit.*

³⁸ OZOUF Mona, « L'invention de l'ethnographie française : le questionnaire de l'Académie celtique », in : *Annales*, n°36-2, 1981 p210-230.

1963, par exemple. L'on peut également citer les travaux du folkloriste Paul Delarue (1889-1956), et, dans son sillage, ceux de Charles Joisten (1936-1981) et de son épouse Alice, références quant aux récits et contes populaires français. Enfin, pour ce qui est de la danse traditionnelle, son histoire et ses pratiques, l'on distingue par exemple, les travaux de l'ethnologue Jean-Michel Guilcher (1914-2017) et de son fils Yves Guilcher (1941-). Ainsi, ces travaux dotent, par leur méthode, chants, musiques et danses d'une valeur scientifique et historique. Il en va de même pour l'abbé Louis Pinck (1873-1940) qui se consacre à la collecte des anciennes chansons lorraines, dans un contexte de redéfinition de la région, faisant suite à son annexion par l'Allemagne (1871-1918). Fervent défenseur de la langue allemande et de l'identité lorraine germanophone, Louis Pinck commence par transcrire les chansons de sa grand-mère, avant de véritablement se lancer dans une collecte qui fait l'objet de cinq publications de recueils de chansons populaires de la Lorraine thioise (germanophone), entre 1926 et 1939. Dès 1927, il commence à enregistrer les chansons ainsi collectées sur phonographe, puis sur disque, et jusqu'en 1933, il découvre plus de 2000 chansons, récoltées auprès de « plus de 100 chanteurs dans 80 localités »³⁹. Plus qu'une redécouverte de ce folklore lorrain, ce travail brille par la scientificité dont Louis Pinck parvient à le revêtir, en s'entourant de musicologues pour retranscrire la musique et faire le tri dans ses acquisitions. Cependant, en plus de cette reconnaissance académique immédiate, l'entreprise de collecte de Louis Pinck retient l'attention par la récupération politique dont elle fait l'objet, après 1918. En effet, le contexte dans lequel elle s'inscrit est celui d'un conflit, certes national, mais surtout international, lié à l'annexion allemande. Ainsi, si Louis Pinck affirme que tel n'était pas le motif de son projet, qu'il qualifie de régionaliste, celui-ci n'en est pas moins perçu comme relevant d'une démarche de propagande pro-allemande, favorable à une éventuelle réannexion, d'autant qu'il est soutenu financièrement par le Ministère des affaires étrangères d'Allemagne jusqu'en 1933. Ainsi apparaît en effet le caractère éminemment politique des patrimoines oraux et sonores, qui, dépassant largement le registre du folklore, s'incarnent tout particulièrement dans l'histoire du temps présent et l'histoire des représentations. Par cette entreprise, on constate également l'importance de la fixation matérielle de

³⁹ HIEGEL Henri, « L'œuvre du folkloriste lorrain Louis Pinck (1873-1940) », in : *Les Cahiers lorrains : organe des sociétés littéraires et scientifiques de Metz et de la Moselle*, n° 3, 1981, p252.

l'oralité, qui lui permet de s'émanciper de l'écrit et de se constituer en document propre. En effet, bien que cette pratique ne se systématisait qu'à partir du développement du magnétophone (1948), il est techniquement possible, par un procédé mécanique de gravure sur cylindre ou sur disque, d'enregistrer (et de réécouter) l'oralité sur support physique dès la fin du XIX^e siècle, avec, en particulier, l'invention du phonographe. Ainsi, entre 1911-1914 sont constituées, sous la direction du linguiste et philologue Ferdinand Brunot (1860-1938) et financées par Emile Pathé (1860-1937), « Les archives de la Parole », première collection institutionnelle d'enregistrements sonores en France, fondée sur l'étude et l'histoire des langues, qui comprend environ 300 enregistrements⁴⁰. Ce fonds, initialement dépendant de l'université de Paris, donne lieu à la création du Musée de la Parole et du Geste auquel il est intégré (1928), et les collections s'ouvrent peu à peu au « folklore musical »⁴¹. Alors seule institution en charge de la conservation du patrimoine sonore, le Musée de la Parole et du Geste organise une nouvelle campagne d'enregistrements sur les mêmes thématiques en 1931, lors de l'Exposition coloniale, auprès d'indigènes issus des colonies françaises d'alors, présents sur le territoire (346 enregistrements)⁴². La phonothèque d'organologie musicale du musée d'Ethnographie du Trocadéro est ensuite créée en 1932, puis la section musicale du musée Guimet en 1933. En 1938, est créé, au sein de la Bibliothèque nationale, le département de la Phonothèque⁴³, organe centralisateur, et :

« en 1939, au sein du nouveau musée des Arts et Traditions Populaires est ouvert un département d'Ethno-Musicologie qui lance dès le premier été sa première enquête en Basse-Bretagne sur le thème de la danse, de la musique, du chant et des cérémonies rituelles. »⁴⁴

Ainsi, l'on constate que des enjeux de patrimonialisation gravitent déjà autour de l'oralité. Pour autant, son archivisation n'est pas toujours systématique et surtout reste cantonnée à un domaine bien précis, relatif aux langues et au folklore. Comme

⁴⁰ BnF Gallica, « Archives de la Parole, Ferdinand Brunot (1911-1914), [en ligne] <https://gallica.bnf.fr/html/und/enregistrements-sonores/archives-de-la-parole-ferdinand-brunot-1911-1914?mode=desktop>, consulté le 10/08/23.

⁴¹ CORDEREIX Pascal, « Les enregistrements du musée de la Parole et du Geste à l'Exposition coloniale. Entre science, propagande et commerce », in : *Vingtème siècle. Revue d'histoire*, n°92, 2006, p47-59.

⁴² *Ibid.*

⁴³ Aujourd'hui les collections de la Phonothèque sont conservées par le département d'Audiovisuel de la Bibliothèque nationale de France, qui lui succède.

⁴⁴ DESCAMPS Florence, *op.cit.*, p64.

évoqué précédemment, la Seconde guerre mondiale fige les débats historiographiques des années 1930, et ce n'est qu'à partir des années 1970 que l'on se penche à nouveau sur la question de l'oralité, dans la lignée d'un mouvement global de revendications sociales. En effet, nous l'avons vu, cette dimension sociale est très présente lorsque l'on se penche sur le recours scientifique à l'oralité, tout particulièrement quant à l'histoire des classes ouvrières et marginalisées. A titre d'exemple, l'on peut évoquer l'enquête menée par Yves Lequin (1935-2020) et Jean Métral (1933-2002) dans les années 1980, sur la classe ouvrière de Givors, et, plus spécifiquement la mémoire de ses métallurgistes retraités⁴⁵.

Cette période, donc, marquée par de nombreux bouleversements politiques, économiques et sociaux, correspond à un véritable « moment-mémoire », dans lequel la demande sociale de mémoire se change en *devoir* de mémoire. Il s'agit en effet de comprendre le présent, de renouer avec son passé, et de se projeter dans l'avenir. Si ce mouvement s'observe à l'échelle globale de la société française, il est de fait tout aussi présent au sein de ses institutions, et notamment des entreprises et des administrations. Résultats de nouvelles enquêtes thématiques, les corpus oraux ainsi constitués n'ont, en entreprise, qu'un caractère palliatif aux lacunes de l'écrit, et c'est au sein de l'histoire des administrations qu'ils deviennent des sources à part entière. En effet, toujours dans cette quête de mémoire, à l'échelle de l'Etat et de ses administrations, se constituent, au tournant des années 1980, des comités d'histoire, « petites structures d'animation historique permanentes », nées du constat d'insuffisances en termes historiques, mémoriels, identitaires, ainsi qu'en termes scientifiques et universitaires⁴⁶. Ces comités d'histoire mettent donc en place des programmes relevant à la fois de notions patrimoniales et relatives à la recherche. Issue de ces comités, l'expérience pionnière quant à la reconnaissance de l'oralité en tant qu'objet patrimonial est celle de la constitution des archives orales de la Sécurité sociale, entre 1975 et 1980. Initiée par l'historien et haut fonctionnaire Guy Thuillier (1932-2019), cette opération s'effectue à la demande de Pierre Laroque (1907-1997), alors président de la section sociale du Conseil d'Etat, et aux commandes de la sociologue Dominique Aron-Schnapper (1934-). En effet, c'est Guy Thuillier qui, le premier en France, lance le concept d'*archives* orales, dont il

⁴⁵ LEQUIN Yves, METRAL Jean, « A la recherche d'une mémoire collective : les métallurgistes retraités de Givors », in : *Annales*, n°35-1, 1980, p149-166.

⁴⁶ DESCAMPS Florence, *op.cit.*, p154-155.

théorise les fondements, en cherchant à se démarquer de l'histoire orale qu'il juge trop interdisciplinaire et ancrée dans la sociologie. Cependant, c'est bien le travail mené par Dominique Aron-Schnapper qui concrétise cette approche, en constituant « l'une des plus importantes collections d'archives orales en France (363 entretiens, environ 400 heures d'entretiens, auprès de 200 témoins) », complétée d'articles-manifestes sur les archives orales⁴⁷. Selon Dominique Aron-Schnapper, l'histoire orale héritée des Etats-Unis relève davantage de la création d'archives que de la discipline historique en tant que telle. Ainsi, elle énonce que le témoignage oral, n'est, au même titre que l'écrit, qu'un document parmi d'autres, et non un fragment d'histoire. Effectivement, le travail de l'historien.ne réside dans la critique, l'analyse, et le croisement des sources, autrement dit, dans l'exploitation des archives. Ainsi formalisées, les archives orales relèvent bel et bien du registre patrimonial et d'une logique de conservation, à plus forte raison lorsqu'elles sont destinées à entrer dans les collections des Archives nationales et constituer un « bien public », commun. En cela, cette terminologie s'oppose, selon Dominique Aron-Schnapper, à l'histoire orale qui « exploite, en général immédiatement, des témoignages oraux collectés le plus souvent individuellement en vue d'un projet déterminé »⁴⁸. Car c'est bien selon une volonté de pluralité des points de vue que se créent, selon elle, les archives orales, pour fournir le plus d'informations possibles, le moins orientées possibles. Ainsi, Dominique Aron-Schnapper, par son approche et son travail de théorisation et de méthodologie des archives orales :

« a contribué à faire la synthèse entre les acquis de l'histoire méthodique et les nouveaux thèmes de l'histoire orale, préparant le chemin à une normalisation qui tardait un peu. »⁴⁹

A partir de là, et notamment pendant les années 1990, s'entame la reconnaissance académique, institutionnelle et patrimoniale des archives orales. Or, il est intéressant de constater que cette conceptualisation est née d'un projet de recherche historique centré sur la genèse du système de Sécurité sociale en France. Ainsi, cette première prise en compte purement archivistique de l'oral et du son s'inscrit dans le domaine de l'histoire des institutions, des organisations, et de l'administration. Dans la même lignée, l'on peut par exemple également citer le

⁴⁷ *Ibid.*, p160.

⁴⁸ *Ibid.*, p162.

⁴⁹ *Ibid.*, p165.

projet de collecte de témoignages oraux effectué à la mairie de Chartres en 2000, afin de constituer, dans un souci de postérité, une « mémoire orale de l'administration communale »⁵⁰. En effet, dans ce contexte, l'oral apparaît comme un outil essentiel, voire incontournable, par la possibilité qu'il offre aux organisations de « rassembler des matériaux pour entreprendre ou nourrir leur propre histoire »⁵¹. Ainsi, désormais considérées comme des sources, les archives orales intègrent le domaine historique, notamment l'histoire du temps présent, ainsi que l'histoire des représentations, « polymorphe et diffuse »⁵², qui, par sa nature transversale, touche plus ou moins à tous les autres domaines de l'histoire et des sciences sociales. En effet, cette discipline étudie les « formes de représentation au sein d'un groupe humain dont la nature peut varier [...] et qui en analyse la gestation, l'expression et la transmission »⁵³ : témoignages contemporains et mémoire y occupent, de fait, une place centrale. A travers la notion d'archives orales, c'est donc bel et bien cette dynamique interdisciplinaire qui se poursuit, au sein de laquelle se côtoient toutes les sciences sociales, tant au niveau des objets et thématiques étudiés, que de la méthodologie.

A partir des années 2000, les débats quant aux sources orales commencent à s'estomper, les méthodes et pratiques s'affinent, et le « “témoin digne de foi” [retrouve] ses racines historiographiques et [se réinsère] dans une histoire pluriséculaire remontant jusqu'à l'Antiquité »⁵⁴. Un point terminologique s'impose tout de même afin de faire la différence entre « histoire orale », « archives sonores » et « archives orales », et « sources orales ». En effet, l'histoire orale relève aujourd'hui davantage de la sociologie et consiste en un recours massif aux témoignages oraux comme palliatifs de l'écrit. Les archives sonores, quant à elles, désignent tout document (supports confondus) relevant du son, et les archives orales en sont une sous-catégorie relative à la parole et au verbe. Cependant, les Archives nationales tiennent à faire la distinction entre « archives orales » et « témoignages oraux », les seconds mettant en avant un caractère provoqué. Aucune de ces deux

⁵⁰ PORTE Corinne, « La collecte des témoignages oraux à la mairie de Chartres », in : *Gazette des archives*, n°188-189, 2000, p93-100.

⁵¹ DESCAMPS Florence, *Archiver la mémoire, de l'histoire orale au patrimoine immatériel*, Paris : EHESS, 2019, p67. Florence Descamps parle d'ailleurs « d'adoption massive du concept d'archives orales par les organisations publiques et privées ».

⁵² DESCAMPS Florence, *L'historien, l'archiviste et le magnétophone*, *op.cit.*, p231.

⁵³ SIRINELLI Jean-François, *Histoires des droites*, dans DESCAMPS Florence, *op.cit.*, p115.

⁵⁴ DESCAMPS Florence, *L'historien, l'archiviste et le magnétophone*, *op.cit.*, p232.

terminologies ne semble pour autant satisfaisante puisqu'avec « témoignages oraux » se perd le caractère patrimonial et archivistique, et qu'avec « archives orales », les conditions préalables de constitution tombent dans l'oubli. Mais de telles considérations semblent quelque peu superflues puisque quelle que soit la volonté d'objectivité, toute campagne de collecte de l'oralité est, de fait, provoquée, et s'inscrit dans un projet bien défini. Le terme de « sources orales », enfin, s'applique aux sciences et suppose une exploitation de ces sources, un travail d'analyse et de critique.

« En réalité, les trois termes relèvent de trois registres différents : le terme “archives orales” nous entraîne dans le champ du document et du patrimoine ; le terme “sources orales” nous mène vers le royaume de l'information et de la connaissance historique, tandis que le troisième, “témoignages oraux”, nous introduit dans une relation à la preuve et à la vérité. »⁵⁵

Aujourd'hui, les frontières disciplinaires tendent à devenir poreuses, et histoire orale, sources et archives orales ou sonores tendent à se rejoindre, voire se confondre, dans une relation de complémentarité. On constate ainsi la prise en compte, au même titre que les témoignages, des musiques et récits, qui ne sont plus relégués au seul domaine du folklore. L'on peut par exemple citer les recherches contemporaines de Jorge P. Santiago qui s'est penché sur les orchestres de gafieira au Brésil, ou Guillaume Samson et son travail sur le séga réunionnais, ou encore Alice Aterianus-Owanga qui a étudié les musiques afro-américaines au Gabon. De ces trois exemples ressort l'intrication mémoire-musiques et patrimoines sonores en général, qui apparaissent comme véritablement constitutifs d'une identité collective, brillant par leur longévité et leur capacité d'évolution et d'adaptation dans le temps⁵⁶. De même, sont archivés et patrimonialisés aujourd'hui ce que l'on appelle « les paysages sonores », c'est-à-dire l'enregistrement de tous les sons que l'on peut entendre en un lieu donné à un instant donné. De telles archives sont particulièrement utilisées dans les projets d'urbanisme afin de comprendre comment se définit tel ou tel quartier relativement aux sons – et potentielles nuisances sonores – qu'il porte. Mais on retrouve également cette dimension en histoire, où l'on tend à appréhender les périodes et territoires à travers leur identité sonore, tel qu'en témoigne le travail de l'archéologue des paysages sonores Mylène Pardoën, qui a

⁵⁵ *Ibid.*, p236.

⁵⁶ ATERIANUS-OWANGA Alice, SANTIAGO Jorge P (dir.), *Aux Sons des mémoires*, Lyon : Presses universitaires, 2016.

notamment contribué à reconstituer le paysage sonore de Paris au XVIII^e siècle⁵⁷. On constate alors la place prépondérante qu'occupent perception et représentation dans l'approche patrimoniale.

Ainsi, pour conclure sur cet historique, les archives orales ou sonores sont « nées du croisement des pratiques de l'entretien en sciences sociales et de la tradition archivistique d'érudition française »⁵⁸. Elles brillent par le rapport complexe qu'elles entretiennent avec l'histoire, auquel la redéfinition des objectifs et des temporalités étudiées semble avoir apporté un apaisement. Ce rapport s'illustre en outre par la façon dont est envisagé l'oral par rapport à l'écrit, en relation tantôt d'opposition, tantôt de complémentarité, et souvent comme si l'oral représentait une menace moderne pour la pratique séculaire de l'écrit. Ainsi, s'il est vrai que la possibilité de fixer et d'écouter, telles quelles, « ces voix qui nous viennent du passé »⁵⁹ est encore récente, l'on semble oublier qu'elles résonnaient déjà dans les écrits. La relation entre l'oral et l'écrit paraît donc davantage relever d'une interdépendance, où l'écrit se fait le relais de l'oral, et où l'oral nourrit l'écrit. Allant du témoignage, issu d'une démarche d'enquête plus ou moins strictement établie, à la collecte du folklore, chants, récits, musique, pratiques et gestes, en passant par la prise de son pure et simple *in situ*, les patrimoines sonores se manifestent à travers tout autant de formes qu'il existe de sons. Cependant, quelles que soient la diversité des motivations de tous ces projets de collecte et de patrimonialisation de l'oral, des éléments semblent se dégager de manière systématique imbriquant social et politique.

En effet, la notion de patrimoine, et, à plus forte raison, de patrimoines oraux et sonores, par le lien étroit qu'elle entretient avec le présent, la mémoire et l'identité individuelle et collective, semble intrinsèquement lié au politique. Ainsi, lorsqu'ils ne sont pas directement issus d'une demande de l'Etat, les patrimoines sonores font fréquemment l'objet de récupérations, pour servir ou illustrer une idéologie. De même, ils démocratisent la prise de parole en la donnant « à ceux qui ne la prennent jamais »⁶⁰, et en s'attachant à multiplier les points de vue. Ils réhabilitent

⁵⁷ CAILLOCE Laure, « Ecoutez le Paris du XVIII^e siècle », *CNRS Le journal*, 16/06/15, [en ligne] <https://lejournel.cnrs.fr/articles/ecoutez-le-paris-du-xviii-e-siecle>, consulté le 10/08/23.

⁵⁸ DESCAMPS Florence, *L'historien, l'archiviste et le magnétophone*, *op.cit.*, p242.

⁵⁹ D'après Philippe Joutard (1983).

⁶⁰ DESCAMPS Florence, *L'historien, l'archiviste et le magnétophone*, *op.cit.*

l'humain et l'individu dans les différentes strates de la société, et notamment au sein des entreprises et des administrations. Ils participent de « la purgation de la mémoire individuelle et collective »⁶¹ par l'expression et le dépassement d'événements traumatiques. Enfin, outils de transmission, ils constituent des passerelles intergénérationnelles. Ainsi, les patrimoines sonores ne sauraient se cantonner ni à l'histoire des institutions et organisations, ni à celle des classes populaires, ni au folklore, ni au domaine linguistique ou musical : il s'agit, plus globalement, de se pencher sur la cohésion sociale, en s'intéressant à ce sur quoi elle s'appuie, se constitue, se définit⁶².

Toutes ces problématiques semblent se cristalliser dans la notion de « patrimoine culturel immatériel » portée par l'UNESCO.

III. Politiques de la tradition⁶³

Nous l'avons vu, l'archive revêt un caractère patrimonial par sa vocation à être conservée dans le temps, et à porter, dans le cas des archives sonores, des voix ou des sons ancrés dans un espace-temps bien défini. Or, cette question de conservation, et, par extension, de transmission, par sa propension à créer du lien social, relève du politique. Dans une relation d'interdépendance, mémoire et patrimoine apparaissent comme fondamentaux, constituant de nouveaux mots d'ordre à l'échelle de la société et de l'Etat, déterminants d'un point de vue national comme international, tel qu'en témoigne notamment l'exemple de l'UNESCO.

En effet, en 1945, dans l'optique d'instaurer une paix durable entre les Etats selon des dynamiques de coopération internationale, en « [unissant] les peuples, par le dialogue des cultures et la compréhension mutuelle », l'UNESCO (Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture) voit le jour. Parmi ses préoccupations émerge rapidement la notion de patrimoine, et, en 1972, est créée la Convention du patrimoine mondial, visant à la reconnaissance et la préservation de « sites présentant une valeur universelle exceptionnelle », relevant du « patrimoine

⁶¹ *Ibid.*, p242-243.

⁶² *Ibid.*

⁶³ Expression empruntée à l'ouvrage éponyme de HERTZ Ellen, GRAEZER BIDEAU Florence, LEIMGRUBER Walter, Munz Hervé : *Politiques de la tradition. Le patrimoine culturel immatériel*, Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes (PPUR), 2018.

culturel et naturel »⁶⁴, et s'appliquant à des éléments tangibles. Tout *monument*, naturel ou issu de la création humaine, reconnu comme « bien universel » par les Etats parties, devient alors susceptible d'être patrimonialisé et de devenir un objet de mémoire pour l'ensemble de l'humanité. L'étape suivante se situe dans l'acceptation d'une nouvelle dimension du patrimoine, impalpable, et en 2003 est créée la Convention pour la sauvegarde du patrimoine immatériel, après une soixantaine d'années de questionnement et d'actions menées dans ce domaine⁶⁵. Cette nouvelle expression désigne « les pratiques, représentations, expressions, connaissances et savoir-faire transmis de génération en génération au sein des communautés », et englobe donc :

« traditions et expressions orales, arts du spectacle, pratiques sociales, rituels et événements festifs, connaissances et pratiques concernant la nature et l'univers ou les connaissances et le savoir nécessaire à l'artisanat traditionnel. »⁶⁶

Ainsi, et dans la continuité de son archivisation, l'oralité est-elle désormais considérée comme constitutive d'un « patrimoine culturel immatériel » (PCI), à travers l'appellation « traditions et expressions orales ». S'il n'est pas sans rappeler l'approche folkloriste relativement semblable à celle des Romantiques du XIX^e siècle, le concept de PCI s'attache cependant à matérialiser de nouvelles conceptions, « dont l'UNESCO se fait la porte-parole sur le plan mondial »⁶⁷. En effet, dans cette optique de pacification, le PCI prend notamment place dans un cadre normatif défini par rapport « aux instrument existants relatifs aux droits de l'homme, ainsi qu'à l'exigence du respect mutuel entre communautés, groupes et individus, et d'un développement durable »⁶⁸, auxquels, donc, doivent correspondre les pratiques et expressions soumises à patrimonialisation. L'organe souverain de la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel est l'Assemblée générale des Etats parties, qui œuvre essentiellement dans le cadre du Comité intergouvernemental composé de membres de 24 Etats parties, élus pour quatre ans, « selon une logique de répartition géographique équitable »⁶⁹, basée sur des

⁶⁴ UNESCO, « Histoire de l'Unesco », [en ligne] <https://www.unesco.org/fr/history>, consulté le 23/06/23.

⁶⁵ HERTZ Ellen, GRAEZER BIDEAU Florence, LEIMGRUBER Walter, MUNZ Hervé, *Politiques de la tradition. Le patrimoine culturel immatériel*, Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes (PPUR), 2018.

⁶⁶ UNESCO. Patrimoine culturel immatériel, « Texte de la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel », [en ligne] <https://ich.unesco.org/fr/convention>, consulté le 30/06/23.

⁶⁷ HERTZ Ellen, GRAEZER BIDEAU Florence, LEIMGRUBER Walter, MUNZ Hervé, *op.cit.*, p9-10.

⁶⁸ UNESCO. Patrimoine culturel immatériel, *op.cit.*

⁶⁹ *Ibid.*

principes de rotation. Les actions de la Convention se concentrent principalement autour de l'établissement de deux listes : la « liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité » ainsi que « la liste du patrimoine culturel nécessitant des mesures de sauvegarde urgente »⁷⁰. Effectivement, le PCI se manifeste selon une volonté de dialogue et de cohésion sociale, tout autant qu'il forme un élément de réponse aux problématiques posées par les phénomènes sociaux dus à la mondialisation, qui, quand ils ne contribuent pas directement à leur destruction (crises environnementales, conflits, nationalisme, ...), tendent à homogénéiser les expressions et abolir la diversité culturelle. Chaque Etat Partie doit donc préalablement dresser un inventaire des PCI sur son territoire, avant de les soumettre à la Convention pour que ceux-ci soient inscrits sur l'une des deux listes⁷¹. Ainsi, cette convention « contraint le monde globalisé à interroger le rôle que peuvent avoir le passé et la diversité culturelle dans l'élaboration d'un avenir commun »⁷², et comprend :

« les pratiques, représentations, expressions, connaissances et savoir-faire – ainsi que les instruments, objets, artefacts et espaces culturels qui leur sont associés – que les communautés, les groupes et, le cas échéant, les individus reconnaissent comme faisant partie de leur patrimoine culturel. »⁷³

Une spécificité du PCI s'exprime ainsi par le discernement octroyé aux groupes qui en sont tributaires, de même que par l'attention portée à la réalité des pratiques, car ne relèvent du PCI que les « patrimoines » ayant encore un sens selon un référentiel contemporain. En effet, pratiques et expressions culturelles font l'objet d'un tri, car tout ne peut – et ne doit pas nécessairement – être sauvegardé et conservé, et ce sont là les principales applications de la Convention pour la sauvegarde du PCI que de procéder à la définition des patrimoines éligibles. Pour ce faire, la Convention cherche à donner la parole aux populations directement concernées, jugées les plus aptes à déterminer ce qui constitue leur mémoire et leur identité, leur patrimoine. Par ce caractère participatif, éminemment démocratique, et l'acceptation de sa dimension « vivante », le PCI semble se démarquer des dynamiques folkloristes et des injonctions mémorielles précédemment évoquées, ainsi que du patrimoine

⁷⁰ UNESCO. Patrimoine culturel immatériel, « Objectifs des Listes du patrimoine culturel immatériel et du Registre de bonnes pratiques de sauvegarde », [en ligne] <https://ich.unesco.org/fr/objectifs-des-listes-00807>, consulté le 23/06/23.

⁷¹ UNESCO. Patrimoine culturel immatériel, « Inventaire : identifier pour sauvegarder », [en ligne] <https://ich.unesco.org/fr/inventaire-du-patrimoine-immateriel-00080>, consulté le 30/06/23.

⁷² HERTZ Ellen, GRAEZER BIDEAU Florence, LEIMGRUBER Walter, MUNZ Hervé, *op.cit.*

⁷³ *Ibid.*, p12.

mondial. Cela dit, si la distinction existe entre PCI et patrimoine mondial, les deux notions sont tout de même étroitement liées et même interdépendantes, puisque :

« Pour être un tant soit peu perceptible, tout patrimoine immatériel doit nécessairement être associé à des lieux, des formes ou des objets matériels. [...] A l'inverse, aucun patrimoine matériel, aussi grandiose ou modeste soit-il, n'a de valeur s'il n'est doté de signification par les êtres humains qui le contemplent, le visitent ou le manipulent. »⁷⁴

Ainsi émerge la matérialité *a priori* paradoxale du PCI, de même que la notion complexe, plurielle et centrale de territoire, à la fois cadre et produit de ces processus de patrimonialisation.

Le PCI s'attache donc à protéger et valoriser la diversité culturelle, selon une démarche participative, basée sur le dialogue et l'écoute, aussi bien à l'échelle nationale (inventaires) qu'internationale (inscription sur les listes). Cependant, ces dynamiques qui gravitent autour du PCI et de sa Convention, ne vont, en pratique, pas de soi, et suscitent des questionnements, voire des tensions. Tout d'abord, cette recherche de la diversité peut sembler paradoxale au regard des objectifs d'unité et de cohésion globales, car s'il semble effectivement essentiel de reconnaître ce qui fait l'identité de chaque groupe, il n'en ressort pas moins que ce sont donc la différence et la distinction que l'on a tendance à rechercher et à valoriser, en opposition à l'*autre*. La diversité culturelle « apparaît ainsi comme le résultat recherché de création de différences entre populations [...] et non pas comme un état originel », et le PCI comme « un instrument de création de cette diversité »⁷⁵, allant potentiellement à l'encontre de l'unité initialement recherchée. De même, le PCI se fait le reflet d'inégalités, et l'on constate, en 2018, une surreprésentation des pays les plus riches sur les listes de la Convention, que l'on peut notamment expliquer par les critères et coûts que supposent la constitution des dossiers d'inscription⁷⁶. De même, le PCI divise quant aux façons de penser les objets culturels. En effet, essentiellement envisagés par et au regard des sociétés occidentales, c'est cette perception qui anime les politiques culturelles mises en place, dans une « conception de la diversité humaine issue du colonialisme occidental ». Ainsi, l'on a tendance à concevoir le monde comme divisé en deux avec d'un côté les sociétés dites « traditionnelles », et de l'autre les sociétés « modernes », selon des rapports de

⁷⁴ *Ibid.*, p15.

⁷⁵ *Ibid.*, p28-29.

⁷⁶ *Ibid.*, p52-53.

force « qui ont créé les conditions pour la prospérité moderne des [sociétés colonisatrices] en maintenant [les sociétés colonisées] dans des configurations dites “traditionnelles” »⁷⁷. Il arrive alors que certaines pratiques soient jugées passéistes et rejetées par les sociétés dont elles sont issues, tandis que, de l’extérieur, on les perçoit comme emblématiques d’une identité fantasmée et que l’on cherche à les préserver. L’ambition participative de la Convention fondée sur la définition de ce qui fait patrimoine pour une communauté donnée au regard de la réalité vécue, est en effet très limitée. Chaque Etat partie est libre de la traduire comme il l’entend sur son territoire, et l’on observe que, selon les pays, la constitution des inventaires ne fait pas toujours l’objet d’une large consultation des populations, et encore moins de discussions et de débats. Traduction de dynamiques technocrates, la décision finale quant au choix des pratiques inventoriées et patrimonialisées est, dans les faits, souvent laissée à des « experts »⁷⁸. Ainsi persistent des dynamiques proches du folklorisme, nourries du mythe du « bon sauvage », sans réelle prise en compte des communautés détentrices de PCI. Cependant, depuis 2005 (entrée en vigueur en 2011), la Convention-cadre du Conseil de l’Europe sur la valeur du patrimoine culturel pour la société (Convention de Faro), vise à la considération du patrimoine culturel en tant que droit fondamental. Le rôle et la perception des groupes détenteurs de PCI tend donc, selon cette conception, à se fortifier, en même temps que l’on met l’accent sur l’aspect participatif, et ce dans l’optique de « faire communauté », et de lutter contre le communautarisme. En outre, un paradoxe s’établit également quand une certaine « nostalgie pour ce qui est détruit »⁷⁹ se confronte au principe pourtant clé de patrimoine vivant. C’est là le biais induit par le terme de « traditions vivantes », qui suggère de se tourner vers le passé plutôt que vers l’actualité. Pourtant, le composant « vivant » du PCI traduit sa propension à se recréer en permanence. Il ne s’agit donc pas réellement d’un passé bien défini qui communique avec le présent, mais plutôt d’une continuité entre les deux, résultat de mutations et d’évolutions perpétuelles qui forment un tout. Ainsi, certaines pratiques *a priori* « ancestrales » ne deviennent réellement patrimoniales que dans un certain contexte potentiellement très éloigné de leurs origines. C’est notamment le cas, par exemple, pour la musique et danse merengue en République dominicaine qui « puise

⁷⁷ *Ibid.*, p24-26.

⁷⁸ *Ibid.*, p131.

⁷⁹ *Ibid.*, p26.

ses origines dans les échanges culturels et le ferment révolutionnaire du XIX^e siècle », et qui « a vécu ses meilleures années dans les milieux urbains des décennies 50 et 60 du siècle dernier »⁸⁰. De même, au XIX^e siècle, la Suisse voit ressurgir des pratiques oubliées, par une volonté bourgeoise d'acheter la paix sociale d'une part, de créer une vitrine touristique d'autre part. En témoigne l'exemple de la fête d'Unspunnen, créée en 1805 dans un contexte de tensions entre les villes et les campagnes, à l'initiative de la bourgeoisie et de la noblesse, qui se réapproprient et valorisent des pratiques, certes issues de la ruralité, mais alors obsolètes, tel que le cor des Alpes⁸¹, pourtant bel et bien constitutif de l'identité suisse actuelle. Ainsi se voit questionnée la notion d'authenticité, déjà chère aux folkloristes du XIX^e siècle, et inhérente à l'appréhension de la « tradition ». Egalement, toujours en suivant l'exemple de la Suisse, l'on peut encore davantage pousser cette dimension « factice » du traditionnel, avec la patrimonialisation du savoir-faire horloger et de la cueillette et culture des plantes sauvages. Tous deux se sont en effet vus réinvestis par le domaine de l'industrie qui, non seulement s'éloigne des « connaissances traditionnelles » originelles, mais qui va même jusqu'à les mettre en péril⁸². Ainsi, le PCI se fait emblématique d'enjeux économiques, étroitement lié au tourisme, mais aussi au secteur industriel, allant parfois jusqu'à constituer « le versant immatériel de biens marchands à haute valeur ajoutée, vendus par le biais d'images stéréotypées »⁸³. En effet, la marge de manœuvre de la Convention est très limitée et ne fait pas l'objet de lois et de mesures juridiques, politiques et économiques concrètes, quant à la préservation des communautés et/ou des territoires détenteurs de PCI :

« Aucun instrument contraignant en termes de valorisation économique ou de protection juridique n'est mis en place au niveau international, et les Etats parties ont toujours le dernier mot pour ce qui advient du PCI sur leur territoire. »⁸⁴

L'inscription, en 2011, sur la liste du PCI « nécessitant une sauvegarde urgente » du rituel du Yaokwa des Enawene Nawe, peuple indigène amazonien du Brésil, illustre bien ce paradoxe. Célébration de la biodiversité locale, le Yaokwa est pourtant

⁸⁰ *Ibid.*, p36.

⁸¹ HERTZ Ellen, GRAEZER BIDEAU Florence, LEIMGRUBER Walter, MUNZ Hervé, « L'invention de la tradition suisse », in : *Politiques de la tradition.*, *op.cit.*, p61-90.

⁸² HERTZ Ellen, GRAEZER BIDEAU Florence, LEIMGRUBER Walter, MUNZ Hervé, *op.cit.*, p137-138.

⁸³ *Ibid.*, p137-138.

⁸⁴ *Ibid.*, p52.

aujourd'hui grandement menacé par les divers projets de construction et/ou d'extraction qui détruisent leur territoire et qui ne font nullement l'objet de prescriptions particulières⁸⁵. On constate donc un véritable écart entre les ambitions de la Convention et leur mise en œuvre, conséquence et démonstration du caractère éminemment politique du patrimoine culturel immatériel, auquel, malgré tout, l'émergence et l'application des droits culturels semble apporter une réponse.

D'une part, inégalement compris et reconnu, et, d'autre part, animé par des dynamiques de représentativité, de diplomatie, de paix et de cohésion sociale, le patrimoine culturel est donc « la continuation de la politique par d'autres moyens »⁸⁶. A travers la notion de patrimoine culturel immatériel, dans laquelle elles s'inscrivent, les archives orales et sonores se voient investies de tous ces enjeux, mais aussi de questionnements relatifs à la matérialité. En effet, nous l'avons vu, le processus d'archivisation de l'oralité est étroitement lié à sa fixation physique qui lui confère un statut documentaire propre. Mais cette matérialité se manifeste également à travers les espaces et/ou objets auxquels sont intrinsèquement liés les patrimoines sonores, et donc, à travers la notion complexe de territoire qui articule lieux, mémoire, identité, représentations. Chaque territoire est ainsi défini selon la façon dont il est perçu, individuellement et collectivement. D'où l'intérêt, afin de mieux les saisir, de donner à entendre les « polyphonies » constitutives de chaque territoire. L'approche prônée par la Convention de Faro semble aller dans ce sens, recherchant l'égalité quant à la patrimonialisation et la valorisation des expressions et pratiques, aussi diverses soient-elles. Si cette Convention n'a pas été ratifiée par la France, cela n'empêche pas les acteurs nationaux d'adhérer à cette définition particulière du PCI, et d'agir en fonction.

⁸⁵ *Ibid.*, p57.

⁸⁶ D'après Clausewitz : « la guerre c'est la continuation de la politique par d'autres moyens. », dans HERTZ Ellen, GRAEZER BIDEAU Florence, LEIMGRUBER Walter, MUNZ Hervé, *op.cit.*, p53.

PARTIE II : LES ARCHIVES SONORES DU CENTRE DES MUSIQUES TRADITIONNELLES RHONE-ALPES

Le Centre des Musiques Traditionnelles Rhône-Alpes (CMTRA) est, depuis sa création en 1991, une association qui œuvre à la préservation et à la valorisation des traditions musicales et des patrimoines culturels immatériels, en particulier ceux issus de l'oralité, de la région Auvergne-Rhône-Alpes. Fondé par les collecteurs-musiciens Jean Blanchard et Eric Montbel, l'histoire du CMTRA est étroitement liée à celle du mouvement folk français qui a contribué à un « revivalisme » des patrimoines musicaux et de l'oralité dits « traditionnels » et « populaires ».

I. Le mouvement folk revivaliste en France

Dans la continuité de Mai 68, et s'inscrivant dans les mêmes modes de pensée, le mouvement folk venu des Etats-Unis parvient en France. Il s'incarne tout particulièrement auprès de la jeunesse estudiantine, engagée et militante, en faveur d'une libération et d'une démocratisation de la parole, mais aussi de la pratique musicale et instrumentale, dans le rejet d'un élitisme intellectuel et culturel. Ainsi émerge, de manière collective, un nouveau courant musical, ultérieurement qualifié de « traditionnel », conçu selon une volonté de sauvegarde mais aussi de réappropriation des répertoires traditionnels et populaires, ainsi que des langues et des danses à travers et avec lesquelles ils se manifestent. Si les musiciens du mouvement folk s'inspirent au départ des répertoires américains, ils se tournent rapidement vers les répertoires français, répondant aux recommandations prônées par Pete Seeger (1919-2014), dans sa lettre ouverte de 1972⁸⁷. Le musicien américain, pionnier du mouvement folk, enjoint en effet les musiciens du monde entier à s'intéresser à la musique traditionnelle populaire de leurs pays, et non pas seulement à celle des Etats-Unis, afin de lutter contre une homogénéisation, une « coca-colonisation du monde », envisageant la culture comme un écosystème, fondé, donc, sur la diversité et la pluralité des expressions. On assiste alors à une

⁸⁷ VASSAL Jacques (trad.), [SEEGER Pete], « Pete Seeger », *Agence des Musiques des Territoires d'Auvergne (AMTA)*, 28/01/14, [en ligne] <https://amta.fr/2014/01/pete-seeger>, consulté le 06/07/23.

véritable « vague de collectage »⁸⁸, dans les territoires ruraux, pour redécouvrir ces répertoires français et pallier aux lacunes des sources écrites préexistantes, issues des recherches et publications folkloristes du XIX^e et début du XX^e siècle. Ces collectes sont majoritairement effectuées par des musiciens et musiciennes, ces « folkeux », membres de divers groupes de musique et folk clubs. Ceux-ci, bien que dans leur continuité, se démarquent des groupes folkloriques qui émergent en Europe à la fin du XIX^e siècle, et qui visent à faire perdurer danses et musiques traditionnelles à travers des spectacles. En effet, les folk clubs des années 1970 recherchent la réappropriation et la transmission « horizontale », fondée sur le partage, et non sur la performance scénique⁸⁹. L'on peut par exemple citer les folk club *Le Bourdon* (Paris, 1969), *La Chanterelle* (Lyon, 1972), ou *Le Rigodon* (Grenoble, 1972) qui a donné naissance aux groupes *Mandragore* (1974-1989) et *Absinthe* (1975-1979), ou le groupe *Malicorne* (Paris, 1973-1989), ou encore *La Bamboche* (Lyon, 1972-1983). Ainsi, ces musicien.nes, seul.es ou à plusieurs, se rendent, généralement muni.es de magnétophones, dans les campagnes, à la rencontre de leurs habitants et habitantes. Ces collectes s'ancrent toujours dans une localité donnée, et selon une approche thématique, relative au domaine musical, qu'il s'agisse de récolter des airs instrumentaux et/ou chantés, comme de la littérature orale, ou encore des gestes et pratiques⁹⁰. Toutes les manifestations du mouvement folk revivaliste, allant du spectacle vivant, à la publication, en passant par la formation, gravitent autour de cette pratique du collectage, qui leur confère, en outre, une identité forte, car « [ancrée] dans une mémoire locale et dans les terroirs (territorialisés) »⁹¹. De telles approches ne sont, là encore, pas sans rappeler celles du folklorisme romantique du XIX^e siècle. Cependant, le mouvement folk revivaliste se distingue par le caractère vivant qu'il souhaite conférer à ses objets de recherche, là où la vision folkloriste romantique envisageait ses collectes comme constitutives d'une « vitrine » du passé. Ainsi, si l'on recherche le répertoire

⁸⁸ SIMONNET Jean-Pierre, « A la découverte des pratiques de collectage des musiques traditionnelles » [Conférence], Conservatoire Hector Berlioz CAPI, Bourgoin-Jallieu, 03/06/23, <https://conservatoire.capi-agglo.fr/agenda/conference-infrasons/>.

⁸⁹ GUILCHER Yves, *la danse traditionnelle en France, d'une ancienne civilisation paysanne à un loisir revivaliste*, Parthenay : FAMDT éditions, Maisons-Alfort : l'ADP, 2001 [1^{ere} éd. 1998].

⁹⁰ GINOUVES Véronique, BONNEMASON Bénédicte, « Les phonothèques de l'oral. Collecter, documenter et valoriser les musiques traditionnelles », in : *BBF*, t.47, n°2, Paris, 2002, p60-65.

⁹¹ CHARLES-DOMINIQUE Luc, « 1960-1970 et la naissance des revivalismes. Complément », *Cours-conférences filmés d'ethnomusicologie*, 2021, [en ligne] <https://jalonedit.univ-cotedazur.fr/ethnomusicologie/cours/5.-la-patrimonialisation-des-musiques-dites-traditionnelles-en-france-du-xixe-siecle-a-nos-jours-lethnomusicologie-de-la-france/1960-1970-et-la-naissance-des-revivalismes.html>, consulté le 10/07/23.

traditionnel, c'est dans l'optique de le faire vivre, tout autant que d'y puiser de l'inspiration et de le faire évoluer. On mélange d'ailleurs parfois volontiers les instruments, acoustiques comme électriques, de même que l'on modifie des paroles, voire que l'on crée de toute pièce des chansons, en reprenant les codes de la musique traditionnelle. Les « bals trad » apparaissent de manière concomitante à la redécouverte de ces répertoires, incarnant les mêmes motivations de reproduction et de réappropriation des pratiques, relativement à la danse. A travers ces bals, c'est également une vision participative et égalitaire de la pratique musicale qui est revendiquée, où les spectateur.ices sont autant acteur.ices que les musicien.nes. Comme l'énonce le leader du groupe *Malicorne*, Gabriel Yacoub, en 1975 :

« Le rêve de beaucoup de musiciens de folk, c'est de faire revenir cette musique populaire parce que tout le monde peut en jouer, peut chanter, peut l'écouter facilement. »⁹²

Avec ce mouvement revivaliste, on a donc affaire à un triple décroisement : social, générationnel et individuel. En effet, c'est un véritable dialogue qui s'établit, non seulement, entre les générations, avec la sollicitation des personnages âgées, détentrices de ce patrimoine, mais également entre l'urbanité et la ruralité. De même, et plus globalement, il s'agit de lutter contre l'isolement et de mettre en avant des dynamiques communautaires festives. Cette notion de convivialité est d'ailleurs toujours très présente aujourd'hui auprès des musicien.nes et danseur.euses traditionnel.les⁹³. Les principes du mouvement folk s'appliquent d'ailleurs également au domaine de la lutherie, et les « folkeux », non contents de développer et de partager des connaissances relatives à la fabrication d'anciens instruments, contribuent à leur redécouverte, voire leur sauvegarde⁹⁴. Bien qu'originellement caractérisé par son esprit autonome et alternatif, s'entame, à partir des années 1980, une institutionnalisation du mouvement et les folk clubs s'ouvrent au milieu associatif, actif dans le « domaine traditionnel », lui aussi, depuis les années 1970, et constitué de multiples acteurs et actrices : non seulement musicien.nes, danseur.euses, ou luthier.ères, mais aussi chercheur.euses, professionnel.les (et structures) de la documentation, production et diffusion musicale, enseignement, etc. En effet, à partir de 1981, le Ministère de la Culture mène une politique fondée

⁹² *Ibid.*

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ SIMONNET Jean-Pierre, « Mémoires d'un folk club », *Hypothèses. Musiques, Territoires, Interculturalité. Le carnet du CMTRA*, 16/11/21, [en ligne] <https://cmtra.hypotheses.org/5067>, consulté le 13/07/23.

sur la diversité des expressions, auxquelles il apporte son soutien, et, en 1983, est créé en son sein le Bureau des Musiques Traditionnelles. En 1985, le Ministère de la Culture contribue à la création de la Fédération des Acteurs et Actrices de Musiques et Danses Traditionnelles (FAMDT), représentation de « cet écosystème des musiques, danses traditionnelles/du Monde, ces initiatives culturelles et artistiques d'ici et d'ailleurs »⁹⁵, pour favoriser le partage des compétences et savoir-faire. Ainsi, les acteurs et actrices du mouvement folk, devenu.es des référent.es à l'échelle régionale, mènent des actions au sein d'un réseau interdisciplinaire, avec l'aide de l'Etat. En outre, en 1987, la Direction de la Musique et de la Danse du Ministère de la Culture permet aux musicien.nes traditionnel.les l'accès aux diplômes nationaux d'enseignement musical, contribuant à l'entrée de la musique traditionnelle dans de nombreux conservatoires et écoles de musiques. Enfin, en 1990, le Ministère de la Culture pousse encore davantage la structuration du mouvement en créant les Centres de Musiques et Danses Traditionnelles (CMT). Peu à peu, la collecte n'est donc plus seulement envisagée selon ses apports directs en termes de création, mais bien selon une conception patrimoniale, alors en plein essor, intrinsèquement liée à des problématiques de conservation. A noter tout de même que des enregistrements sont constituées en collections sonores dès les années 1970, au sein des associations de sauvegarde et de promotion de la culture populaire et traditionnelle, ainsi que des archives départementales et des musées. Mais, pour les collecteur.ices du mouvement folk, « la préoccupation documentaire n'est donc apparue qu'au bout de quelques années, une fois l'essentiel des fonds sonores constitué »⁹⁶. Au-delà des problématiques premières du mouvement folk, éloignées de celles de la patrimonialisation et de la documentation, ceci s'explique par l'attachement des collecteur.ices à leurs objets de recherche, empreints d'une importante dimension affective, par le moment qu'ils incarnent, les voix qu'ils portent. Pourtant, certain.es ont finalement entrepris de léguer leurs collections à des archives nationales, départementales ou municipales, ainsi qu'à des centres de documentation, comme c'est le cas pour le Centre des Musiques Traditionnelles Rhône-Alpes (CMTRA), par exemple.

⁹⁵ FAMDT, « Projet fédéral », [en ligne] <https://www.famdt.com/federation/projet-federal/>, consulté le 13/07/23.

⁹⁶ GINOUVES Véronique, BONNEMASON Bénédicte, *op.cit.*

II. Le Centre des Musiques Traditionnelles Rhône-Alpes

Basé à Villeurbanne, c'est en effet dans la continuité de cette institutionnalisation des pratiques issues du mouvement folk revivaliste que naît, en 1991, le CMTRA, l'un des premiers CMT. Il est à l'initiative de Jean Blanchard, multi-instrumentiste (violon, cornemuse, accordéon diatonique, banjo) et spécialiste de la cornemuse du Centre de la France, membre fondateur du groupe *La Bamboche*, et Eric Montbel, joueur de cornemuse, compositeur, et docteur en ethnomusicologie et musicologie, ayant notamment travaillé sur la pratique musicale en Massif Central. Les CMT regroupent des objectifs de recherche, préservation, valorisation, transmission et diffusion des musiques et danses traditionnelles des régions de France. Ils articulent ainsi des dynamiques d'éducation populaire, de mise en réseau des acteur.ices en région, d'ethnomusicologie appliquée et de mise à disposition de ressources, et englobent aussi bien les « sources du terrain » que la « création artistique contemporaine »⁹⁷. En adéquation avec les spécificités territoriales – culturelles comme politiques – les CMT apparaissent donc comme des fédérateurs, des intermédiaires, autour desquels gravitent en réseau toute une diversité d'acteur.ices (chercheur.euses, musicien.nes professionnel.les et amateur.ices, enseignant.es, représentant.es d'institutions culturelles). Membres de son Conseil d'Administration, les CMT sont eux-mêmes coordonnés par la FAMDT, qui, en outre, les représente à l'échelle nationale. En ce qui concerne le CMTRA, cette mise en réseau s'établit aujourd'hui autour de quatre grandes thématiques : pratiques amateur.ices, transmission, spectacle vivant, et patrimoine. Selon une approche croisée des compétences, motivations et méthodologies, il s'agit de « rendre complémentaires les démarches de l'ethnomusicologue, du collecteur, du musicien, de l'ingénieur du son, de l'acteur politique ou du producteur culturel »⁹⁸. Dès sa création, le CMTRA se fixe comme objectifs « d'identifier et de recueillir, sur l'ensemble des territoires urbains et ruraux de Rhône-Alpes, les pratiques et les mémoires musicales des habitants »⁹⁹. Pour cela, il adopte une approche thématique et géographique, se consacrant, pour chaque collecte, à un type de répertoire ou un

⁹⁷ CMTRA, « Ethnopôle. Musiques, Territoires, Interculturalité. Programme scientifique et culturel 2017/2019 », accessible via CMTRA, « L'Ethnopôle "Musiques, Territoires, Interculturalités" », [en ligne] https://cmtra.org/Nous_connaitre/Le_CA/5_LethnopAle_Musiques_territoires_interculturalitAs.html, consulté le 10/07/23.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ *Ibid.*

territoire bien défini. Ces collectes sont réalisées en étroite collaboration avec des musicien.nes et collecteur.ices de terrain, locaux.ales ou non, et donnent lieu à des publications, les « Atlas sonores », aujourd’hui au nombre de 26¹⁰⁰. Le travail de collecte relatif à ces publications a ainsi non seulement permis de constituer d’importants fonds sonores (musique, récits de vie et paysages sonores), mais aussi de donner à voir au grand public le patrimoine et la vie culturelle et sociale de divers territoires, aussi bien ruraux qu’urbains. Fort de ces collections, le CMTRA se constitue donc, dès le départ, en centre de documentation disposant de 6500 ouvrages, disques et fonds d’archives, auxquels s’ajoute la publication d’un journal trimestriel « La lettre d’information » donnant la parole à différent.es acteur.ices du secteur¹⁰¹. Ainsi s’ajoutent et se développent¹⁰¹ des compétences de documentation, conservation et valorisation d’archives aux activités du CMTRA. Suite à une crise institutionnelle, ce centre de documentation n’existe cependant plus depuis 2009, et si le projet de le rouvrir est présent, il n’a pas encore pu voir le jour. Malgré tout, en réponse à ce remaniement et au développement des politiques patrimoniales et archivistiques, le CMTRA se trouve, depuis 2015, au cœur d’un réseau documentaire régional interprofessionnel dédié aux archives sonores, gravitant autour du Portail régional du Patrimoine oral, base de données d’archives sonores organisée selon une classification par région.

Ainsi, au sein du CMTRA, collecte, documentation, recherche, valorisation, action culturelle sont autant de domaines qui, bien que distincts, évoluent en interdépendance et participent de l’action patrimoniale du centre. Outre les divers projets de recherche-action, ateliers et rencontres interprofessionnels, l’une des actions phares du CMTRA est le festival des Jeudis des Musiques du Monde, qui depuis 1996, réunit tous les étés à Lyon des groupes aux influences musicales hybrides, exemples de réappropriations des musiques traditionnelles et du monde¹⁰². De même, en partenariat avec le Rize, centre mémoire et société (médiathèque, archives municipales, pôle culturel), le CMTRA mène un projet centré sur les pratiques et mémoires musicales des habitant.es de Villeurbanne, s’exprimant à travers des expositions et les soirées « Escales Sonores ». Ce partenariat, avec le

¹⁰⁰CMTRA, « Les atlas sonores. Collection de livres-disques du CMTRA », [en ligne], https://cmtra.org/Nos_actions/Ressources/1400_Les_Atlas_sonores.html, consulté le 15/08/23.

¹⁰¹ CMTRA, « Ethnopôle. Musiques, Territoires, Interculturalité. Programme scientifique et culturel 2017/2019 », *op.cit.*

¹⁰² Les Jeudis des Musiques du Monde sont cependant arrivés à leur dernière édition en 2023.

concours de l'École nationale de musique de Villeurbanne, a notamment donné lieu à la publication de l'ouvrage *Instruments voyageurs* (2023), à l'issue d'une entreprise de collecte de récits de vie et pratiques musicales à Villeurbanne. D'une certaine façon, bien qu'il n'en soit pas agent d'un point de vue institutionnel, le CMTRA participe ainsi de l'identification et du maintien – voire du développement – du PCI, sur lequel il fonde ses pistes de recherche et questionnements. Comme pour matérialiser son caractère transversal et pluridisciplinaire, depuis 2013, le CMTRA est labellisé ethnopôle, c'est-à-dire pôle national de recherche et de ressources en ethnologie. En effet, le projet d'ethnopôle a pour objectif de donner de la cohérence à ses multiples projets et :

« de faire en sorte que cette polyphonie de termes, de rhétoriques et de méthodes, ainsi que les écarts que l'on place communément entre l'art et la science, l'action culturelle et la recherche, ne constituent pas des freins, mais deviennent les moteurs d'une action coopérative pérenne et partageable auprès d'un public le plus large possible. »¹⁰³

Ce label est attribué à des institutions qui œuvrent dans les domaines de la recherche, de la médiation scientifique et de l'action culturelle, autour d'une thématique déterminée. En l'occurrence, l'ethnopôle est titrée : « Musiques, territoires, interculturalités », traduisant une volonté de « mener une réflexion sur la fabrique des identités culturelles d'un territoire, et sur les façons différenciées de l'habiter au quotidien », de :

« travailler collectivement à une meilleure compréhension des phénomènes interculturels, des pratiques musicales et des dynamiques de représentation territoriale en les envisageant toujours conjointement, au sein de cas concrets de projets culturels ou artistiques. »¹⁰⁴

En effet, les objectifs du CMTRA, et du réseau qu'il coordonne, quant à l'appréhension des patrimoines sonores, résident dans la prise en compte de la pluralité des cultures et des modes d'expression, présentés dans leur dimension mouvante, illustration du caractère « vivant » qui anime les politiques du PCI. Ainsi, si l'on constate, donc, que le CMTRA s'inscrit directement dans la lignée des problématiques du mouvement folk, il s'en éloigne par l'intérêt qu'il porte aux patrimoines sonores issus de l'immigration, et à ceux issus de la ville, qui, découpée en quartiers, apparaît comme autant de localités différentes pouvant faire territoire.

¹⁰³ CMTRA, « Ethnopôle. Musiques, Territoires, Interculturalité. Programme scientifique et culturel 2017/2019 », *op.cit.*

¹⁰⁴ *Ibid.*

Le CMTRA qualifie ce type de répertoire de « musiques migrantes », pour rassembler les « pratiques, mémoires et représentations musicales liées aux parcours migratoires des habitants d'un territoire »¹⁰⁵. Emerge alors un questionnement lié à cette notion centrale d'interculturalité, qui vient bouleverser les méthodes et conceptions originelles du domaine des musiques et danses traditionnelles. Au lieu de rechercher l'authenticité, le CMTRA s'attache au mouvement, il étudie la déterritorialisation et la reterritorialisation des traditions orales, prenant en compte les dynamiques de l'exil, de la globalisation culturelle, ainsi que de la professionnalisation quant à la musique et la danse traditionnelles, étendues à l'international, sous l'appellation « musiques du monde ». De même, les patrimoines sonores sont perçus et étudiés par rapport à leur rôle social, et l'on s'intéresse donc aux contextes de jeu et d'écoute : la « tradition » devient le reflet « des pratiques à partir desquelles des personnes énoncent leur appartenance à une culture, une famille, un pays, un territoire ou une époque »¹⁰⁶. C'est alors le caractère ordinaire, voire intime, des répertoires et pratiques étudiés qui est pris en compte, et non uniquement leur valeur esthétique, ou historique par exemple. Initialement conçus selon une optique de « revitalisation », les patrimoines sonores désormais envisagés sont ceux pratiqués par les habitant.es d'une ville, d'un quartier, d'une région, élargissant la notion de « répertoires traditionnels » à l'actualité et la réalité vécue des territoires. Il s'agit donc de faire entendre et de faire dialoguer les différentes voix, y compris celles dissonantes, qui constituent l'identité d'un territoire, et ce, selon une approche participative, conforme aux volontés mises en avant par la Convention pour la sauvegarde du PCI, et surtout la Convention de Faro. Ainsi, l'on observe, avec l'exemple du CMTRA, un mouvement qui, de la préservation urgente des répertoires en danger des territoires ruraux, est passé à une logique de valorisation de pratiques peu visibles en territoire.

Une fois énoncés tous ces objectifs relatifs aux patrimoines sonores, et, plus particulièrement, leur valorisation, se pose la question des moyens mis en œuvre. Ainsi, la Base Interrégionale du Patrimoine Oral (BIPO), point de départ à la valorisation de ces archives sonores, se voit-elle complétée, pour la région Auvergne-Rhône-Alpes, par la plateforme « INFRASONS ».

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ *Ibid.*

III. Les fonds sonores numérisés du CMTRA :

Le CMTRA a actuellement numérisé et mis en ligne 13 fonds sur la BIPO¹⁰⁷ :

- Musiques migrantes de Villeurbanne
- Le Fonds Sylvestre Ducaroy
- Le Fonds Jacques Bardot
- Le Fonds Rhône-Alpes du MuCEM (ex-MNATP)
- Le Fonds Charles Joisten
- Le Fonds des Amis du Vieux Saint-Etienne
- Le Fonds Quelle mémoire !
- Le Fonds Jean Blanchard
- Le Fonds Confréries alimentaires dans l'Ain
- Le Fonds André Julliard
- Le Fonds Patrice Lejeune
- Le Fonds Famille Bérard
- Le Fonds Sylvette Béraud-Williams

Parmi ces fonds, certains sont encore régulièrement alimentés par des enquêtes actuelles, tel que le fonds « Musiques migrantes de Villeurbanne » ou « Quelle mémoire ! ». D'autres n'ont pas encore été numérisés et mis en ligne dans leur totalité, tel que le fonds « Sylvette Béraud-Williams », par exemple. De même, certains attendent encore d'être établis tel que le fonds Christian Oller, collecteur dont les archives sont déjà très présentes dans les collections, notamment au sein du fonds « Patrice Lejeune », mais qui n'ont pas encore été constituées en fonds à part entière sur la BIPO. De manière générale, puisque les collectes continuent au sein du CMTRA et des partenaires du réseau documentaire, la BIPO vise à être complétée. Ces fonds comprennent aussi bien des récits de vie, que des contes, des enregistrements instrumentaux, des chants, et même des enregistrements d'ambiance et des paysages sonores. Afin de démontrer la diversité de ces fonds, tant dans leur composition que dans leur contexte d'élaboration, nous avons choisi ici de présenter

¹⁰⁷ Base inter-régionale du patrimoine oral. Rhône-Alpes, « Découvrir les collections », [en ligne] http://patrimoine-oral.org/dyn/portal/index.seam?page=page_fonds&req=68&fonds=8&menu=, consulté le 10/08/23.

plus précisément trois fonds : « Musiques migrantes de Villeurbanne », « Sylvestre Ducaroy », et « Charles Joisten ».

Le fonds « Musiques migrantes de Villeurbanne » regroupe à travers plus de 130 heures d'enregistrement, plus de 110 enquêtes menées depuis 2008 par le CMTRA, dans le cadre du partenariat avec le Rize. Ces enquêtes portent sur la pratique musicale, notamment celle issue de l'immigration, à Villeurbanne, et ont été réalisées auprès d'habitant.es enregistré.es à leur domicile, au cours d'événements publics, communautaires ou familiaux, ou encore d'ateliers de pratique musicale. A travers ce fonds, c'est un rapport tout particulier au territoire qui s'établit, donnant à entendre, en accord avec les questionnements et l'engagement du CMTRA, « la pluralité des mémoires culturelles »¹⁰⁸. Ce fonds rassemble musiques/chants et récits de vie, envisagés ensemble, permettant ainsi de questionner et de saisir la façon dont les patrimoines musicaux se transmettent et se voient investis d'une valeur particulière, constitutive d'une mémoire individuelle comme collective. De même, ambiances sonores et musicales, mettent l'accent sur les contextes d'expression et de jeu. De plus, par le choix du titre « Musiques migrantes », emprunté à l'anthropologue et ethnomusicologue Laurent Aubert, c'est bien la musique, les instruments, les répertoires, qui circulent et évoluent, inéluctablement, au gré du temps et des parcours, dont ils se font le reflet. Les personnes interrogées pour la constitution de ce fonds sont aussi bien des musicien.nes amateur.ices que professionnel.les, qui couvrent un répertoire très large, allant des berceuses et chants de l'enfance, aux chants liturgiques, ou festifs, en passant par des chants d'exil, et même des répétitions d'ensemble orchestraux, le tout parsemé de réappropriations toutes personnelles mêlant des influences diverses :

« ces collectes forment une mosaïque de récits sensibles nous invitant à envisager les identités culturelles individuelles et collectives comme des cheminements permanents »¹⁰⁹.

Ce fonds est le fruit d'une recherche de terrain de type ethnographique, menée sur plusieurs années, avec l'aide de structures locales : écoles, services municipaux, espaces socioculturels, lieux de culte, commerces, conservatoires et écoles de

¹⁰⁸ EPSTEIN Yaël, JOUVE-VILLARD Laura, « “Musiques migrantes de Villeurbanne”. Présentation d'une démarche de collectage, d'archivage et de la valorisation patrimoniale », in : *Bulletin de l'AFAS. Sonorités*, n°44, 04/09/18, [en ligne] <http://journals.openedition.org/afas/3157>, consulté le 10/08/23.

¹⁰⁹ *Ibid.*

musiques, associations communautaires. Il a été conçu dans le cadre d'un projet bien défini envisageant une valorisation immédiate, à travers les « Escales sonores », mais aussi le montage, en 2010, de l'exposition « Musiques ! Voyages sonores à Villeurbanne ». Le contexte de création de ce fonds, cette intrication enquête-projet de valorisation, met en lumière une démarche professionnelle, que traduisent la qualité des enregistrements, effectués par des personnes formées et équipées selon ces objectifs, ainsi que la précision de leur description, immédiatement intégrée au processus.

Il n'en va pas de même pour le fonds « Sylvestre Ducaroy » qui, à l'instar du fonds « Jacques Bardot », par exemple, n'a pas bénéficié des mêmes capacités techniques, ni des mêmes contextes d'élaboration. En effet, ce fonds, constitué de 26 heures d'enregistrement, s'inscrit dans les « vagues » de collectes des années 1970-1980 et du mouvement folk revivaliste. Ainsi, Sylvestre Ducaroy commence, dès 1975, par mener des enquêtes à titre individuel accompagné d'amis musiciens, tels que Eric Montbel ou Christian Oller par exemple, et ce, principalement dans le Cantal. Il œuvre ensuite au sein de l'Association des Musiciens Routiniers (université rurale Bressanne), en Bresse et en Petite Montagne du Jura, accompagné de sa femme Agnès Guillot-Ducaroy. Il s'agit donc d'une démarche de sauvegarde et de préservation, ainsi que d'une démarche créative, motivée par la recherche de l'inspiration et la réappropriation. Ses collectes portent notamment sur la tradition des conscrits, ainsi que sur les répertoires musicaux et chansonniers issus de territoires ruraux et des musiciens routiniers. Les musiciens routiniers sont des musiciens qui jouent de « routine » des répertoires transmis de génération en génération, souvent sans avoir appris la musique à proprement parlé, mais plutôt en ayant reproduit les gestes de leurs prédécesseurs. Ces musiciens bénéficient en outre d'une importante notoriété au sein de leur communauté, et sont fréquemment sollicités pour animer des festivités villageoises. A noter cependant que, s'inscrivant dans l'engagement du mouvement folk revivaliste, Sylvestre Ducaroy ne recherche pas, selon une démarche folkloriste, les témoins d'un temps défini et révolu :

« Il ne faut pas trop s'attarder sur le cliché du musicien routinier, témoin esseulé et anachronique. Certes, beaucoup sont porteurs de quelque chose d'anachronique, de survivances, puisqu'on s'y intéresse comme tels. Mais qui

ne devient pas quelque part, à 70 ou 80 ans, un témoin de son temps ? On rencontre toutes les histoires possibles. »¹¹⁰

L'appellation « conscrit » désigne les jeunes hommes, nés la même année, qui sont destinés au service militaire. La tradition des conscrits fait référence à l'ensemble des pratiques et festivités gravitant autour d'eux. Ainsi :

« les jeunes de dix-sept à vingt ans se regroupent, et pendant trois années successives, pendant l'hiver, ils procèdent à des “tournées”, qui s'achèvent par deux jours de fête : messe, dépôt de gerbe au “monument”, photo des classes, banquet, bal, distribution des “matefaims”, enterrement de la classe... La musique est tout le temps présente. »¹¹¹

Le fonds « Sylvestre Ducaroy » explore donc également les rassemblements villageois. Bien que comprenant quelques paysages sonores et récits de vie, la grande majorité de ce fonds est cependant constituée de morceaux instrumentaux et chantés, principaux objets de recherche de Sylvestre Ducaroy, qui, collectant sur support physique, ne pouvait s'offrir le luxe d'enregistrer les digressions. L'intérêt scientifique de ce type de collecte réside notamment dans la confrontation d'autres collectes plus ou moins similaires, permettant de dégager des ressemblances, et surtout des dissemblances, notamment quant aux airs et chants qui sont très fréquemment soumis à la variations, et évoluent d'une localité à l'autre, et même d'un.e interprète à l'autre. Plus ancien que « Musiques migrantes » et élaboré dans un contexte personnel, éloigné des problématiques de conservation et de valorisation, ce fonds ne dispose que de peu d'informations quant à la collecte, rendant laborieuse sa description. Il est confié au CMTRA en 2012, par Sylvestre Ducaroy lui-même.

Enfin, le fonds « Charles Joisten » comprend une quinzaine d'heures d'enregistrement constituée de récits de vie, coutumes, contes et légendes, et chansons populaires, collectés notamment en Dauphiné, Savoie et Haute-Savoie, entre 1957 et 1980. La démarche de Charles Joisten est celle d'un ethnologue et folkloriste, par ailleurs conservateur du Musée dauphinois entre 1970 et 1981, donc familier des méthodes d'enquêtes, ce qui, à l'inverse du fonds Sylvestre Ducaroy, facilite le travail ultérieur de documentation, par l'exhaustivité des informations déjà à disposition. En effet, Charles Joisten envisageait, dès le départ, la portée

¹¹⁰ DUCAROY Sylvestre, « Archives sonores du CMTRA », *CMTRA. Lettre d'information n°59*, 2005, [en ligne] https://cmtra.org/Nos_actions/Letres_dinformation/737_Archives_sonores_du_CMTRA.html, consulté le 10/08/23.

¹¹¹ *Ibid.*

scientifique de ses enquêtes. Le fonds « Charles Joisten » est, aujourd’hui, l’un des plus importants quant aux traditions orales populaires, et ce qu’elles racontent de leurs contextes de transmission, en rassemblant une centaine de contes et des milliers de récits légendaires. Entrepris tôt, ce fonds brille également par la plongée qu’il permet dans une société rurale encore très active, et la présence de témoignages de personnes nées avant la Première guerre mondiale. Ce qui frappe dans les récits recueillis par Charles Joisten, c’est la façon dont se brouillent les frontières entre le conte et la légende, et comment des histoires, souvent empreintes de caractéristiques locales, intègrent les mémoires et l’imaginaire collectif. Charles Joisten s’est notamment penché sur les récits mettant en scène des personnages fantastiques (esprits, revenant, ...). Tout comme pour le fonds « Sylvestre Ducraoy », l’un des intérêts réside dans les anecdotes, spécificités de tel ou tel récit, emblématiques d’autant de variations selon les lieux et les personnes. De même, comme Sylvestre Ducaroy, Charles Joisten s’est aussi intéressé aux musiciens routiniers, et tous deux ont ainsi contribué à la postérité de figures aujourd’hui incontournables dans le domaine de la musique traditionnelle telles que, respectivement, les frères Henri (violon) et Paul (clarinette) Lambert, et le violoniste Emile Escalle.

Le choix de ces trois fonds permet de mettre en lumière la diversité des collections du CMTRA, et, par extension, la pluralité des archives orales et sonores en général.

Mais le CMTRA met également en ligne ses archives sur une autre plateforme. En effet, l’outil BIPO (et la base de données en général), s’il a le mérite d’exister et de centraliser de nombreuses archives, ne brille pas par son attractivité, et se destine, généralement, à un public sinon de professionnel.les, au moins d’averti.es. C’est notamment pourquoi le CMTRA a développé, conjointement avec l’AMTA (Agence des Musiques des Territoires d’Auvergne), son homologue auvergnat, l’outil « INFRASONS » (2019). Il s’agit d’une plateforme en ligne se présentant sous la forme d’une carte interactive « regroupant chants, récits de vie, contes, langues et légendes collectés depuis près d’un siècle sur le territoire d’Auvergne-Rhône-Alpes »¹¹². Tandis que la BIPO met à disposition des enquêtes dans leur totalité, INFRASONS en donne des extraits. A l’heure actuelle, INFRASONS compte 761 archives sonores publiées, et une trentaine de ressources écrites qui constituent des outils de médiation. En outre, le terme « infrasons » désigne des vibrations de

¹¹² INFRASONS, « Le projet », [en ligne] <https://infrasons.org/page/1/Le-projet/>, consulté le 10/08/23.

fréquences trop faibles pour être perçues par l'oreille humaine¹¹³, et par ce titre se matérialisent toutes les visions du CMTRA quant à la pluralité des patrimoines sonores, et leur inégale visibilité.

Ainsi, selon les contextes, les motivations, les profils des collecteur.ices comme des informateur.ices, et les réalités techniques, les archives produites diffèrent autant dans leurs contenus que dans leurs prédispositions à être conservées et surtout valorisées. Emergent alors des questionnements relatifs aux usages et aux publics des archives sonores. Car, si la numérisation apparaît comme une réponse aux problématiques de fragilité et de consultation de supports aujourd'hui obsolètes, elle n'assure pas leur transmission et n'en constitue qu'une étape. A plus forte raison lorsque ces initiatives, comme la BIPO, sont citoyennes et ne certifient pas de l'accès des personnes vivant en milieu rural, et/ou des personnes âgées.

¹¹³ Définition CNRTL.

PARTIE III : VALORISATION ET TRANSMISSION DES PATRIMOINES SONORES, PISTES DE REFLEXION

La numérisation des archives sonores, quand cela est nécessaire, constitue une étape essentielle de la conservation. Bien que nécessitant un équipement technique particulier, le passage de l'analogique au numérique permet en effet de protéger les archives de la dégradation des supports physiques, comme de leur obsolescence. Cependant, l'heure n'est plus au sauvetage pur et simple, et, désormais, la conservation est pensée conjointement avec la valorisation, qui, dans le contexte actuel d'inflation des archives sonores, vient donner du sens et justifier la démarche, en particulier au sein de structures telles que les CMT, tributaires des valeurs du mouvement folk revivaliste. La numérisation est alors envisagée en vue d'une mise en ligne, qui, si elle en constitue un premier pas, ne saurait suffire à la valorisation. En effet, celle-ci est déterminée par des questions de transmission, relatives aux potentiels usages des archives sonores ainsi que leurs publics.

I. La transmission : des usages, des publics

En effet, avec la conservation vient le biais de la « muséification » qui, dans le cas des patrimoines sonores, présente un risque de fixité, allant à l'encontre de leur propension au mouvement et à l'évolution, tant dans leurs contenus que leurs formes. Car les patrimoines sonores ne prennent sens qu'à travers la transmission, « dans une chaîne ininterrompue », en dialogue constant entre l'individuel et le collectif. Ainsi, l'historienne Florence Descamps (1965-) énonce :

« C'est aussi pourquoi les archives orales ne doivent pas être congelées dans une stricte approche patrimoniale, mais faire l'objet de programmes sans cesse renouvelés de valorisation et de communication sous toutes les formes ; il existe envers les témoins qui ont été sollicités comme un devoir de transmission de leur message, devoir qui n'existe pas envers les kilomètres-linéaires d'archives mortes, entreposées depuis des siècles. »¹¹⁴

Si cette affirmation s'applique, en l'occurrence, aux témoignages oraux, nous avons vu qu'elle peut tout autant s'étendre aux archives sonores dans leur globalité, par ce

¹¹⁴ DESCAMPS Florence, « La valorisation des archives orales et leurs produits dérivés », *L'historien, l'archiviste et le magnétophone.*, *op.cit.*, p701-738.

qu'elles portent en termes de représentation et d'identité. Cette idée de « devoir de transmission » traduit la notion de « restitution », inhérente aux projets d'enquêtes et donc, par extension, aux projets de collectes d'archives sonores. La restitution, comme son nom l'indique, suppose l'emprunt, l'acquisition de quelque chose – plus ou moins forcée. Il s'agit donc de rendre, sous une autre forme, aux informateur.ices ce qui leur a été pris, selon un principe d'éthique, pour éviter de faire de l'« extractivisme », en se dirigeant vers le partage, l'horizontalité et l'égalité. En effet, outre leur complexité, les archives sonores brillent par leur portée émotionnelle : ce qu'elles ont d'intime, ces voix qu'elles portent, ces relations qu'elles traduisent, cette incarnation qu'elles suggèrent. Leur transmission n'en est que plus délicate, pouvant occasionner un « choc frontal » entre « le vécu individuel qui s'enracine dans le subjectif » et le rendu qui est en fait¹¹⁵. Il s'agit donc, par la valorisation, de garantir la circulation des archives sonores, tout autant que leur adaptation à une constellation d'objectifs et de critères de transmission et de réappropriation. En effet, la valorisation ne se déploie pas sous une forme unique mais se modèle, en fonction des structures (médiathèques, écoles, universités, pôles culturels, ...), des publics (âges, catégories socio-professionnelles, ...) et de la façon, donc, jugée la plus appropriée et pertinente, de s'y adresser. Car le ton ne sera nécessairement pas le même, selon que l'on s'adresse à un jeune public, enfants, adolescents, à des familles, des adultes ou jeunes adultes, des professionnel.les du secteur ou non, des artistes ou chercheur.euses. A titre d'exemple, l'on peut citer le projet de recherche-action de « La Chorale intergalactique de Belleruche », mené par le CMTRA et le Conservatoire à Rayonnement Intercommunal (CRI) Villefranche-Beaujolais-Saône. Après des collectes de chansons auprès des habitant.es du quartier Belleruche à Villefranche-sur-Saône, s'est constitué un répertoire, lequel a été transmis et réapproprié auprès de et par la « Chorale intergalactique », constituée de plus de 600 élèves des écoles élémentaires du quartier, au cours de l'année scolaire 2020/2021¹¹⁶. Ce projet a ainsi sollicité divers acteur.ices et s'est manifesté sous diverses formes : collecteur.ices et informateur.ices constituant des archives sonores dans un cadre intime ; musicien.nes, enseignant.es, médiateur.ices travaillant à les arranger et les

¹¹⁵ DESCAMPS Florence, « Pour une utilisation approfondie des archives orales », *L'historien, l'archiviste et le magnétophone.*, *op.cit.*, p451-484.

¹¹⁶ Chorale Intergalactique, « Le projet – présentation – », [en ligne] <https://www.choraleintergalactique.com/le-projet>, consulté le 10/08/23.

transmettre auprès d'enfants dans le cadre scolaire ; création, enfin, par l'enregistrement de ces enfants, de nouvelles archives, dans un cadre collectif et plus formel. Par ailleurs, ce projet a donné lieu à la publication d'un atlas sonore éponyme, le dernier en date venu s'ajouter à la collection du CMTRA. A travers cet exemple, on constate la préparation conjointe, en amont, de la constitution d'archives et de leur valorisation, et, à travers elle, leur restitution. Cette valorisation s'est manifestée sous plusieurs formes distinctes. Premièrement, la création d'un répertoire chansonnier ainsi que la mise en œuvre de son apprentissage et de sa réappropriation auprès des enfants du quartier. Deuxièmement, la publication d'un ouvrage rendant compte du travail effectué. Et l'on peut concevoir une troisième forme de valorisation par la mise en ligne à la fois sur le site officiel du projet, la BIPO, et INFRASONS des archives ainsi constituées, qui, en plus de leur donner une visibilité, peut permettre de potentielles exploitations ultérieures. Il en va de même pour le fonds « Musiques migrantes » qui a également fait l'objet d'une valorisation multiforme, allant du montage d'une exposition, à des concerts et ateliers, en passant par la diffusion d'articles. En effet, l'exposition « Musiques ! Voyages sonores à Villeurbanne » (2010) apparaît comme un aboutissement de la première phase de collecte du fonds « Musiques migrantes », établie sur deux ans. Cette exposition, tenue au Rize, s'est définie selon une approche thématique, mettant en scène un « voyage sonore » imaginaire, fondé sur l'immersion, à travers un parcours en quatre parties, parsemé d'archives sonores à l'écoute. L'objectif, alors, n'était pas l'exhaustivité mais plutôt de :

« [donner] à découvrir les fonctions sociales de la musique à travers les étapes de la migration et de la recomposition des musiques dans leur nouvel environnement. »¹¹⁷

En tout, l'exposition rassemblait 45 enregistrements sonores représentant environ deux heures d'écoute. En parallèle de l'exposition se sont déployées de multiples actions, telles que des publications d'articles sur le carnet Hypotheses du CMTRA, des conférences et ateliers divers, des lectures pour les enfants, ou des concerts assurés par des musicien.nes rencontrés lors de la collecte. Tout autant que des outils de médiation de l'exposition, ces actions ont constitué une autre forme de valorisation des archives et de restitution des enquêtes menées, prenant notamment

¹¹⁷ Le Rize, « Programme exposition Musiques ! Voyages sonores à Villeurbanne. Du 10 juin au 2 octobre 2010 », 2010.

la forme de rencontres conviviales entre les musicien.nes et habitant.es. De même, l'exposition a aussi représenté l'occasion pour le Rize de partager des suggestions de lectures et d'écoutes issues de ses collections¹¹⁸, véritable illustration de la synergie de la mise en réseau interdisciplinaire, que l'on retrouve d'ailleurs également par les multiples acteur.ices sollicitées, autant dans ce projet-ci que dans celui de la « Chorale intergalactique ». La conservation est donc pensée par et pour la valorisation, qui, tout aussi plurielle et polyphonique que les patrimoines sonores, dépend elle-même des logiques de la transmission, définies par et pour de multiples acteur.ices, selon une diversité d'usages et de publics :

« écouter et analyser les musiques et les sons d'un quartier, d'une ville ou d'une région en les considérant comme des expressions culturelles complexes, à la fois miroirs et moteurs des constructions identitaires de personnes qui les font résonner, implique aussi d'inventer des formes de valorisation qui soient à l'image de cette complexité »¹¹⁹

Il s'agit donc véritablement d'aller à la rencontre des publics, à travers, certes des projets d'action culturelle et de valorisation variés, mais aussi via les membres du réseau documentaire du CMTRA.

Effectivement, on constate à travers ces exemples, la persistance de la présence du CMTRA, qui en est, sinon instigateur, du moins un acteur important. Or, pour pousser davantage cette logique de transmission et de réappropriation des patrimoines sonores, il s'agit d'établir une activité pérenne, continue, et pas uniquement fondée sur des projets de recherche-action menés via le CMTRA. L'objectif est donc, à terme, de doter les structures du réseau des outils nécessaires à leur indépendance – tout en maintenant un rôle de relais et de coordinateur – afin qu'elles puissent s'emparer des archives sonores et de leurs enjeux, pour les articuler, localement, dans leurs propres projets et dynamiques. En effet, « archive » et « patrimoine » suggèrent une certaine sacralité et une certaine expertise qui peuvent effrayer et freiner leur prise en main. Dans cette optique, le CMTRA s'attache donc à former les acteur.ices de son réseau documentaire quant à l'appréhension des archives sonores dans leur définition plurielle, ainsi qu'à la prise en main de l'outil INFRASONS. Cette démarche s'effectue par exemple auprès des bibliothécaires et médiathécaires, dans l'optique d'encourager leurs structures à

¹¹⁸ Le Rize, « Musiques ! Voyages sonores à Villeurbanne. Journal de l'exposition », 2010.

¹¹⁹ CMTRA, « Ethnopôle. Musiques, Territoires, Interculturalité. Programme scientifique et culturel 2017/2019 », *op.cit.*

faire le lien avec INFRASONS, auprès de leurs usagers, via des postes d'écoute, et, donc de diffuser et faire vivre la plateforme autant que les archives. Ainsi s'enclenche, après la centralisation des archives et ressources diverses, un phénomène de décentralisation.

Par ailleurs, il est bon de souligner que cette tendance actuelle à envisager ensemble la conservation et la valorisation, si elle constitue un élément de réponse quant à l'inflation patrimoniale, est également très étroitement liée aux politiques actuelles, et donc aux réalités institutionnelles et budgétaires, qui tendent à aller dans ce sens. Ainsi, les projets actuels relatifs aux archives sonores sont souvent le résultat d'opportunités, déterminées par des enjeux politiques globaux, ce qui, en outre, démontre à nouveau la dimension politique des patrimoines sonores. De telles opportunités sont, par ailleurs, fréquemment pensées à l'échelle régionale, voire départementale ou communale, ce qui n'est pas sans rappeler ce caractère éminemment territorial des patrimoines sonores, qui, en plus de dialoguer avec un espace défini, sollicitent des acteurs et enclenchent des mécanismes qui s'articulent à échelle locale, et ce d'autant plus lorsque les dynamiques de la valorisation se veulent décentralisées.

La plateforme INFRASONS, par son approche territoriale, et l'accent porté à l'accessibilité, la médiation et la transmission, semble cristalliser toutes ces problématiques.

II. Entre conservation et valorisation : l'exemple d'INFRASONS

En effet, nous l'avons vu, INFRASONS est une plateforme de valorisation d'archives sonores co-construite par le CMTRA et l'AMTA, prenant la forme d'une cartographie sonore, interactive. Ainsi, INFRASONS se situe à la fin de la chaîne documentaire qui, de la collecte au dépôt et à la conservation des archives sonores, en passant par leur traitement, leur documentation, se termine à leur diffusion et leur valorisation, et fait qu'un enregistrement devient un objet patrimonial. L'étape de documentation est notamment déterminée par la description des archives, qui consiste à proposer une synthèse de leur contenu, plus ou moins précise, à la fois rédigée et sous forme de mots-clés. Cette synthèse permet la compréhension et donc l'exploitation des archives sonores, envisagées seules mais aussi les unes par rapport

aux autres, notamment en vue de leur valorisation. Or, INFRASONS est une plateforme participative où chacun.e – sous réserve de validation par le CMTRA ou l’AMTA – est libre de publier des archives, du moment qu’elles soient localisables dans la région et alentour. Cette approche participative contribue directement à la mise en pratique et au maintien du réseau documentaire du CMTRA, et se fait le reflet de cette volonté, précédemment évoquée, de transmission et de réappropriation. D’où, donc, l’intérêt de former les acteur.ices du réseau à l’utilisation d’INFRASONS. Pour répondre aux besoins de cette diversité de contributeur.ices, INFRASONS a donc été conçu pour une prise en main facilitée, aussi bien en termes de navigation, que de mise en ligne et donc, de description des archives sonores. INFRASONS n’est pas soumis à un système de cotation, ni d’indexation et fonctionne selon une approche descriptive simplifiée. Ainsi, il est seulement obligatoire de donner un titre à l’archive, de citer les intervenant.es (enquêteur.ices, informateur.ices, ...), de dater et de situer l’enregistrement. Lorsqu’elles sont publiées sur INFRASONS, les archives sonores se voient donc attribuer une longitude et une latitude permettant de localiser leur enregistrement (dans le respect de la vie privée des informateur.ices¹²⁰), et de les faire apparaître sur la carte sous la forme d’un point. Ensuite, de façon optionnelle, il est possible d’ajouter un commentaire, de préciser le titre d’une chanson/conte/air instrumental – notamment selon les registres et références de répertoires reconnus¹²¹ –, les langues parlées dans l’enregistrement, de quelle(s) danse(s) il s’agit le cas échéant, quel(s) instrument(s) de musique. Il est également possible de préciser la « collection » à laquelle appartient l’archive, dans le cas où elle ferait partie d’un corpus prédéfini ou d’une publication, ainsi que de préciser le genre du document (chanson, air instrumental, ...), d’ajouter des descripteurs, un numéro d’inventaire (si l’archive est issue d’un fonds indexé sur la BIPO notamment), un lien vers une notice externe, et enfin le nom de la personne ayant procédé à la mise en ligne (voir annexe). Hormis le numéro d’inventaire, et éventuellement les références de chansons et contes, toutes ces informations ne sont soumises à aucune réglementation, mais sont plutôt déterminées selon une logique de « bonnes pratiques ». L’objectif n’étant pas l’exhaustivité, le degré de précision de la

¹²⁰ Il ne s’agit pas nécessairement de donner des adresses précises, notamment lorsque les enregistrements ont été effectués chez l’habitant.e, mais plutôt de désigner, plus largement, un village, une commune, un quartier, etc.

¹²¹ Tels que les répertoires établis par Patrice Coirault, par exemple, cf Partie I.

description est laissé à l'appréciation de la personne se chargeant de la mise en ligne. A l'inverse de la BIPO, les archives mises en avant sur INFRASONS ne sont jamais des enquêtes intégrales, mais des extraits, avec un lien établi vers les notices correspondantes, le plus souvent sur la BIPO. Par-là, l'objectif d'INFRASONS est donc également d'attirer l'attention sur les archives sonores, d'attiser la curiosité et d'inciter les usager.ères à aller les découvrir dans leur entièreté, désormais moins démunis quant à leur appréhension. Cependant, sur INFRASONS, on retrouve également d'autres archives sonores qui n'appartiennent à aucun fonds mis en ligne sur la BIPO, tel que, toujours sous format court, des montages sonores, notamment pour présenter des parcours de collecteur.ices, telle que l'archive : « Portrait sonore de Sylvette Béraud-Williams »¹²² qui rassemble un entretien avec la collectrice et l'une des archives qu'elle a enregistrées « Chanson : Rossignolet du bois »¹²³, interprétée par Marie-Victoria Chazel. De même, on peut également trouver, sur INFRASONS, des extraits d'émission de radio, tel que l'archive « La réintroduction du bouquetin dans le Vercors »¹²⁴, extrait de l'émission « Fréquence Parc », produite par Radio Mont Aiguille. Ainsi, par rapport à la BIPO, INFRASONS se détache de la notion d'archive en ouvrant la typologie des objets mis en ligne à d'autres formes que la collecte, au montage et à la postproduction, et autant de documents sonores n'ayant jamais fait l'objet d'une archivisation. Mais :

« que valorise-t-on au juste, quand on fait état des résultats des enquêtes de terrain : des objets culturels dont on veut défendre la valeur patrimoniale ? Des personnes détentrices d'une pratique musicale singulière ? Des répertoires ? une certaine image d'un territoire urbain ? »¹²⁵

Les extraits mis en ligne sur INFRASONS sont en effet choisis selon des critères établis en fonction de la valeur que l'on peut leur attribuer, selon divers points de vue, relatifs à leur portée esthétique, intellectuelle, ou scientifique, mais aussi à la façon dont ils peuvent être représentatifs de l'enquête dont ils sont issus, d'un contexte, d'un moment, d'une personnalité de collecteur.ice ou d'informateur.ice, ou même d'une localité, ou encore selon leur capacité à résonner

¹²² « Portrait sonore de Sylvette Béraud Williams », <https://infrasons.org/archive-sonore/185/Portrait-sonore-de-Sylvette-Beraud-Williams/>.

¹²³ « Chanson : Rossignolet du bois », <https://infrasons.org/archive-sonore/15/Chanson-Rossignolet-du-bois/>.

¹²⁴ « La réintroduction du bouquetin dans le Vercors », <https://infrasons.org/archive-sonore/752/La-reintroduction-du-bouquetin-dans-le-Vercors/>.

¹²⁵ CMTRA, « Ethnopôle. Musiques, Territoires, Interculturalité. Programme scientifique et culturel 2017/2019 », *op.cit.*

au sein d'un projet de valorisation bien défini et/ou avec d'autres archives. Tous ces critères, et la façon de les appréhender, aussi arbitraires qu'ils puissent paraître, ne sont que la mise en pratique des logiques de transmission et valorisation précédemment évoquées, aussi variables que les usages et les publics. Ainsi, sur INFRASONS, ne sont pas uniquement valorisées des archives sonores au caractère exceptionnel, particulièrement agréables à écouter, ou facile d'accès. Nombreuses sont celles où les propos sont peu intelligibles, parasités, où la performance vocale/instrumentale n'est pas particulièrement remarquable d'un point de vue artistique, où les propos tenus, la teneur des paroles chantées, les récits contés, peuvent déstabiliser. Par exemple, les répertoires dits traditionnels comprennent beaucoup de chansons à caractère misogyne, où les femmes, archétypales, sont fréquemment victimes de la violence des hommes. Telle en témoigne la chanson « Un soir me prend envie »¹²⁶ qui raconte le meurtre d'une jeune femme par son amant, ou « La belle qui fait la morte »¹²⁷ relatant comment une jeune femme se fait passer pour morte afin d'échapper à un viol collectif. Aujourd'hui, de tels récits – ainsi que leur valorisation – peuvent, sinon choquer, du moins interroger, et c'est là que se fait particulièrement ressentir l'utilité de la médiation.

En effet, pour que soient pleinement saisis les patrimoines sonores, dans tout ce qu'ils englobent, il convient, certes de se pencher sur leur accessibilité, mais aussi de rendre visible, le plus possible, leur fabrique, c'est-à-dire tout ce qui permet de les comprendre, de leur contexte d'expression, aux circonstances de collecte, en passant par la façon dont on les perçoit, la valeur qu'on leur donne. Autrement dit, systématiquement pensées selon une démarche d'accessibilité et de transparence, la transmission et la valorisation des patrimoines sonores ne peuvent se faire sans médiation, laquelle s'apparente à un langage protéiforme, voire un processus. Plateforme de valorisation d'archives, la médiation fait donc, de fait, partie intégrante d'INFRASONS. Ceci s'observe par le soin porté conjointement à l'optimisation de son utilisation et à son apparence, qui, ensemble participent de son attractivité et de son accessibilité. Mais, de manière plus tangible, la médiation apparaît également au sein même des objets mis en ligne sur INFRASONS, qui en

¹²⁶ « [Chanson] Un soir me prend envie - Renaud le tueur de femmes », <https://infrasons.org/archive-sonore/124/Chanson-Un-soir-me-prend-envie-Renaud-le-tueur-de-femmes/>.

¹²⁷ « Chanson : La belle qui fait la morte », <https://infrasons.org/archive-sonore/9/Chanson-La-belle-qui-fait-la-morte/>.

plus d'archives, contient des ressources écrites permettant de mieux les appréhender et se les réapproprier. Classées selon quatre catégories, ces ressources, rédigées par des professionnel.les du CMTRA, de l'AMTA ou d'ailleurs, ou encore des chercheur.euses, permettent de fournir des éclaircissements quant à des types de répertoires, des chansons, des contes, mais aussi des pratiques, des contextes de collecte, des profils d'enquêteur.ices et d'informateur.ices. Un autre objectif de ces ressources, encore en cours de développement, est la mise à disposition d'outils clé en main de transmission des patrimoines sonores, donc des outils *pour faire*, à son tour, de la médiation. Toutes ces ressources peuvent permettre, en outre, de constituer des archives en corpus, et donc de le faire résonner entre elles, par un biais thématique. L'on peut par exemple citer l'article « Grande complaintes traditionnelles : chants de toiles, de dentelles et de veillées » qui rassemble six archives différentes, selon cette thématique de la complainte traditionnelle¹²⁸.

Enfin, INFRASONS permet une approche sensible des patrimoines sonores, par le choix de la représentation cartographique. La carte suggère toujours, pour qui la lit, l'immersion, la projection, ne serait-ce que par le simple fait de se situer soi-même¹²⁹. Ainsi, la carte matérialise la notion de territoire, et donc les dynamiques qui existent entre l'individu, ses représentations, sa mémoire, son identité, et leur pendant collectif ; les façons de vivre et de se représenter un espace. A travers la carte, on peut donc dire qu'il s'agit de « rendre sensible » les archives sonores et leurs processus de patrimonialisation. Par extension, le territoire apparaît lui-même comme vivant, par et pour l'archive.

Support comme outil de valorisation, INFRASONS constitue donc une mise en application et une illustration des objectifs portés par le CMTRA, visant à rendre visible et audible, dans leur pluralité, les expressions culturelles d'un territoire, leurs façons de dialoguer, de produire et de prendre du sens, et ce, selon un fonctionnement en réseau et une logique de réappropriation. A travers INFRASONS, il s'agit donc bel et bien, toujours, de « faire vivre » les archives conservées et numérisées. Cependant, cette approche territoriale, si elle semble intrinsèquement

¹²⁸ DESGRUGILLERS Eric, « Grandes complaintes traditionnelles : chants de toiles, de dentelles et de veillées », *INFRASONS. Eclairages*, 30/04/21, [en ligne] <https://infrasons.org/article/14/Grandes-complaintes-traditionnelles-chants-de-toiles-de-dentelles-et-de-veill%C3%A9es/>, consulté le 15/08/23.

¹²⁹ FAMDT, CMTRA, « Territorialiser » des phénomènes sonores, musicaux et linguistiques en mouvement : l'exemple des cartographies sonores numériques. [Atelier], MODAL, Rencontres nationales de la FAMDT, CCO, Villeurbanne, 10/06/22, https://cmtra.org/Nosactions/Recherche/1456_LesRencontresMODALetEthnopyle.html.

liée aux patrimoines sonores, présente le risque de revenir aux conceptions essentialistes des folkloristes du XIX^e siècle, qu'il convient donc de prévenir et de contrer.

III. Le territoire : écueils de la carte

La localisation est une donnée indissociable des archives sonores, qui, par définition, se réfèrent toujours à un espace-temps donné. Il semble donc tout naturel, lorsque l'on envisage leur valorisation – en l'occurrence en ligne –, de les présenter sous la forme d'une carte, recours évident à la figuration géographique et territoriale. En plus d'INFRASONS, l'on peut également penser au projet « Cartophonies » mené par le laboratoire Centre de Recherche sur l'Espace Sonore et l'Environnement Urbain (CRESSON, Grenoble). Depuis 1979, le CRESSON collecte et archive un fonds sonore international à partir d'enregistrements effectués *in situ* dans le cadre de ses recherches, ici mis en ligne sous la forme d'un planisphère. « Cartophonies » propose donc une approche sonore de l'urbanité, visant à interroger « le vécu des espaces et des ambiances contemporaines, celles du passé proche comme celles du futur », en particulier dans le cadre de projets de transformation architecturale, urbaine et paysagère¹³⁰. Or, si l'on s'efforce ainsi, par la carte, de « rendre sensible » les archives sonores, l'on ne peut s'empêcher de les figer, par la fixité que la carte elle-même suppose. En effet, la carte, interactive ou non, constitue une représentation arbitraire des espaces, définie selon des protocoles normés, tracée, délimitée, potentiellement très éloignée des réalités vécues, car telle ou telle langue, telle ou telle chanson, telle ou telle pratique ne s'arrête pas à telle ou telle ligne. Ainsi, malgré la scientificité qu'elles suggèrent, toutes les cartes sont l'expression d'un point de vue. Elles sont donc subjectives, et présentent une version simplifiée de la réalité¹³¹. Dès lors, la carte tend à mener à des interprétations sinon faussées, du moins incomplètes, en situant des patrimoines sonores à des endroits précis, occultant, de fait, leur dimension plurielle et circulatoire. Pourtant, nous l'avons vu, les patrimoines sonores se définissent selon des critères multiples, en constante évolution, circulation, et, surtout, en constant dialogue entre individu et collectif,

¹³⁰ Cartophonies, « Comment sonne le monde ? », [en ligne] <https://www.cartophonies.fr/pages/comment-sonne-le-monde/>, consulté le 15/08/23.

¹³¹ FAMDT, CMTRA, « Territorialiser » des phénomènes sonores, musicaux et linguistiques en mouvement : l'exemple des cartographies sonores numériques, *op.cit.*

entre les générations, entre passé, présent et futur, ainsi soumis à des phénomènes de déterritorialisation et de reterritorialisation. L'on peut en particulier penser aux parcours migratoires, par exemple, au sein desquels voyagent et se redéfinissent les patrimoines sonores. De même, une chanson dite « traditionnelle », n'est pas une entité déterminée et fixe, elle se définit par la variation : c'est dans la variation qu'elle devient patrimoine. En outre, les collectes sont les résultats de projets précis et prédéterminés qui, nécessairement, « filtrent » les patrimoines sonores en fonction de ce qui est recherché. Ainsi, ce sont majoritairement des chansons qui ont été recueillies en Ardèche, par exemple, tandis qu'en Isère ce sont plutôt des airs instrumentaux. Cela ne signifie pas que l'Ardèche est un territoire de chanson et l'Isère de jeu, il s'agit uniquement du reflet des projets de collectes menés dans ces espaces. Ces projets de collectes faussent d'ailleurs également les perceptions quant aux contextes d'expressions culturelles. Effectivement, les musiques et chants traditionnels étaient davantage pratiqués en contexte festif, collectif, lors de vogues ou de veillées par exemple, or ces répertoires sont généralement collectés dans le domaine privé, chez les informateurs. Ainsi, même si l'on a sur INFRASONS quelques archives collectées dans l'espace public, en particulier dans le fonds « Sylvestre Ducaroy » avec les fêtes de conscrits, comme par exemple « Fête des conscrits : Marche suivie d'un chant (tambour) »¹³², la majorité relève de l'expression privée, et, quoi qu'il en soit, la différence entre les deux espaces n'est pas visible sur la carte. Par ailleurs, INFRASONS semble présenter une certaine dualité entre d'un côté, ces collectes de chants et musiques traditionnelles en territoires ruraux, et de l'autre, les collectes effectuées en ville, qui donnent notamment à entendre les répertoires issus de l'immigration. Les campagnes paraissent ainsi faussement figées dans le passé, avec leurs répertoires qui n'évoluent pas, et sans expressions de patrimoines migrants. D'autant que les archives sonores issues des territoires ruraux sont généralement des archives plus anciennes que celles urbaines, donc de moins bonne qualité technique, et qu'elles ont fréquemment été collectées auprès de personnes âgées ayant parfois des difficultés à se souvenir des paroles ou des récits qu'elles relatent avec précision. Ces « archives rurales » brillent donc par la façon dont elles sont tournées vers le

¹³² « Fête des conscrits : Marche suivie d'un chant (tambour) », <https://infrasons.org/archive-sonore/332/Fête-des-conscrits-Marche-suivie-d-un-chant-tambour/>.

passé, et leur écoute plus difficile que celles issues des villes où qualité comme contenus semblent beaucoup moins « âpres ».

En outre, INFRASONS donne une perception inexacte quant à la répartition des patrimoines sonores en Auvergne-Rhône-Alpes, en suggérant des zones fécondes et des zones désertées :

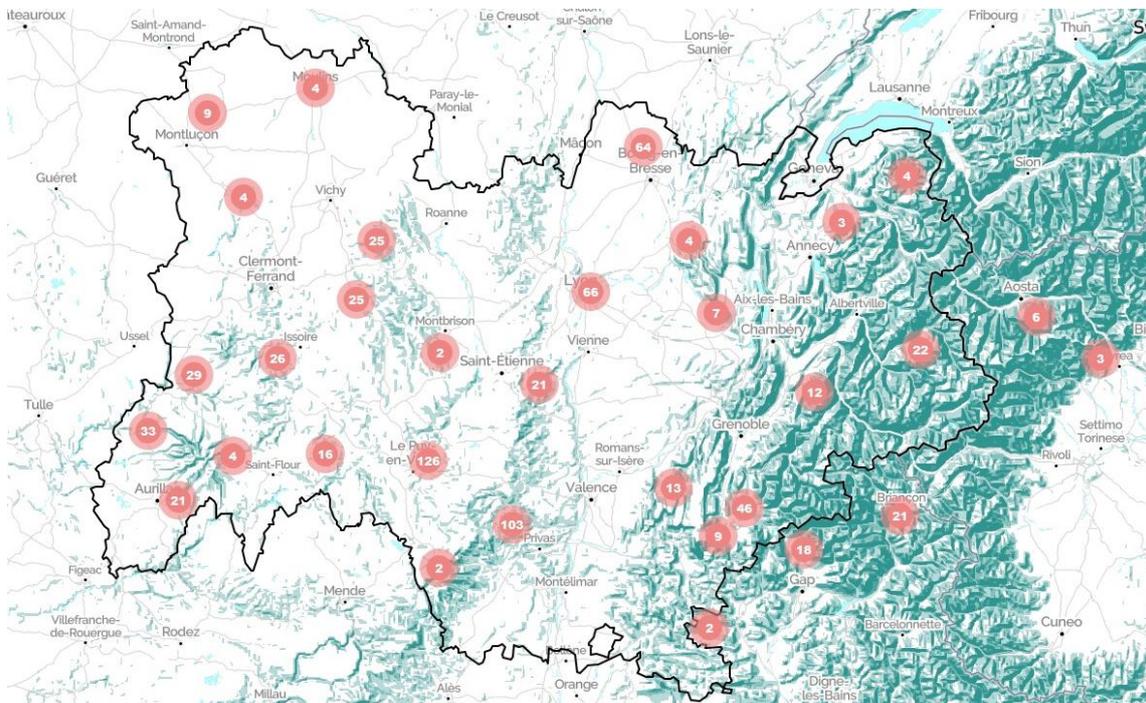


Figure 1. Représentation actuelle des archives sonores sur INFRASONS.

Voici la carte d'INFRASONS telle qu'elle se présente par défaut, avec toutes les archives mises en ligne. On remarque l'abondance d'archives sonores en Haute-Loire (142) ou en Ardèche (105), ou les 66 archives sonores situées en région lyonnaise, ou encore les 55 archives sonores au Sud de l'Isère. Mais rien à Clermont-Ferrand, ni dans le Nord-Isère, et seulement 13 archives dans la Drôme et dans l'Allier, par exemple. Ceci tient à divers paramètres. Tout d'abord, à l'heure actuelle, tous les territoires n'ont pas fait l'objet de collectes, et encore moins de collectes enregistrées. De même, de nombreuses collectes relèvent encore du domaine privé ou n'ont pas encore été numérisées. Ainsi, les archives mises en ligne sont celles mises à disposition, qui, de base, ne constituent pas un corpus exhaustif. De plus, INFRASONS a pour objectif d'être constamment alimenté, d'archives déjà constituées, mais également d'archives futures. Il est donc le reflet d'un travail en cours, et non un « produit fini ». La carte paraît alors d'autant plus « incomplète » qu'il s'agit d'un outil encore récent.

Bien que ces spécificités ne soient pas cachées aux usagers, la carte, par son impact visuel et ce qu'elle suppose de scientificité, peut entraîner une tendance à l'interprétation. Un moyen de pallier à tous ces écueils réside dans l'information, la transparence, et donc, dans la médiation. En effet, en apportant du contexte, aussi bien aux archives qu'au projet même de cartographie, ainsi qu'en donnant à voir leur fabrique, l'on peut prétendre à plus de justesse, à une appréhension documentée, avertie, et donc limiter les risques d'extrapolation. INFRASONS a déjà initié ce mouvement par le biais de ses ressources écrites, précédemment évoquées. En effet, en se focalisant sur des chansons, contes, danses, sur des types de répertoires, des pratiques, des récits de vie, des portraits, ces ressources permettent de contextualiser les patrimoines sonores et de faire ressortir leur propension à la variation et au mouvement, comme un palliatif à la fixité apparente des archives qui les illustrent. Mais ces ressources peuvent également apporter des informations sur la carte elle-même, tel qu'en témoigne par exemple l'article « Sources documentaires pour les délimitations des différentes aires cartographiques d'INFRASONS »¹³³, qui apporte des éclaircissements quant aux différentes aires linguistiques de la région, et donne à voir les pistes de réflexions selon lesquelles s'est établi INFRASONS au regard de ces réalités. Car, effectivement, toujours dans l'optique de pallier aux écueils de fixité et de subjectivité de la carte, INFRASONS propose une approche plurielle de la région, que l'utilisateur peut appréhender selon différentes « aires géographiques », qui, si elles en conservent les contours, font varier les délimitations internes de la région. Outre la représentation par défaut (figure 1), qui donne donc à voir les contours administratifs de la région Auvergne-Rhône-Alpes, sans aucune autre délimitation, la carte propose quatre autres déclinaisons de la région. Il est ainsi possible, par exemple, de faire figurer les frontières départementales, selon leur découpage administratif. Mais, la spécificité d'INFRASONS réside dans le fait que l'on peut également faire figurer les « anciennes provinces » (figure 2), les « régions naturelles » (figure 3), et les « aires linguistiques » (figure 4), ce qui, attirant l'attention sur le côté arbitraire des contours administratifs, met en lumière d'autres réalités territoriales, historiques, géographiques et culturelles.

¹³³ DESGRUGILLERS Eric, « Sources documentaires pour les délimitations des différentes aires cartographiques d'INFRASONS », *INFRASONS. Eclairages*, 22/09/22, [en ligne] <https://infrasons.org/article/17/SOURCES-DOCUMENTAIRES-POUR-LES-DELIMITATIONS-DES-DIFFERENTES-AIRES-CARTOGRAPHIQUES-D-INFRASONS/>, consulté le 10/08/23.

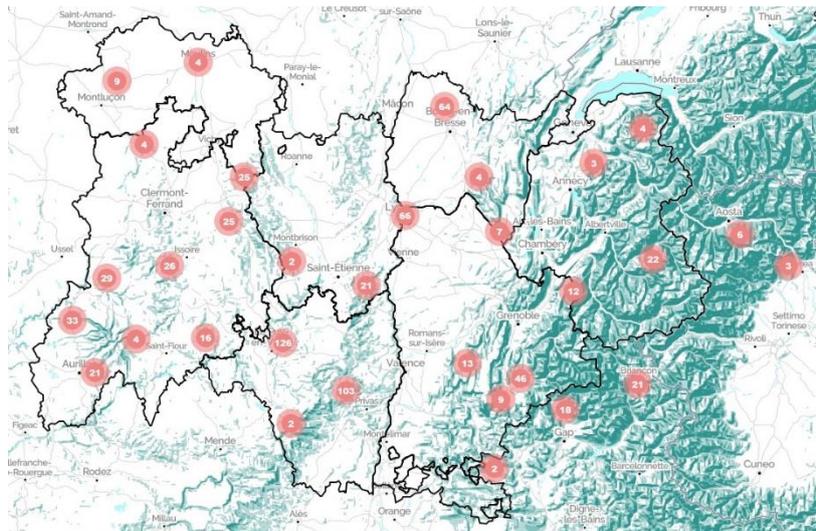


Figure 2. INFRASONS, "Les anciennes provinces."

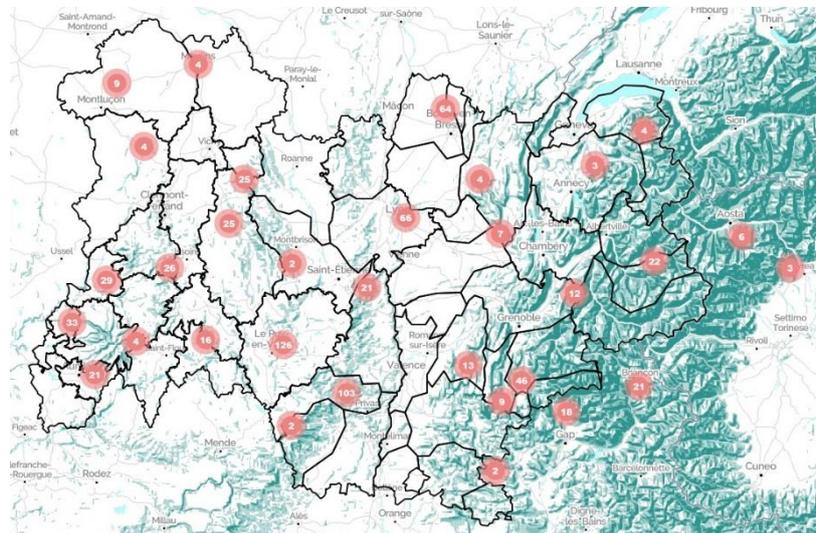


Figure 3. INFRASONS, "Les régions naturelles".

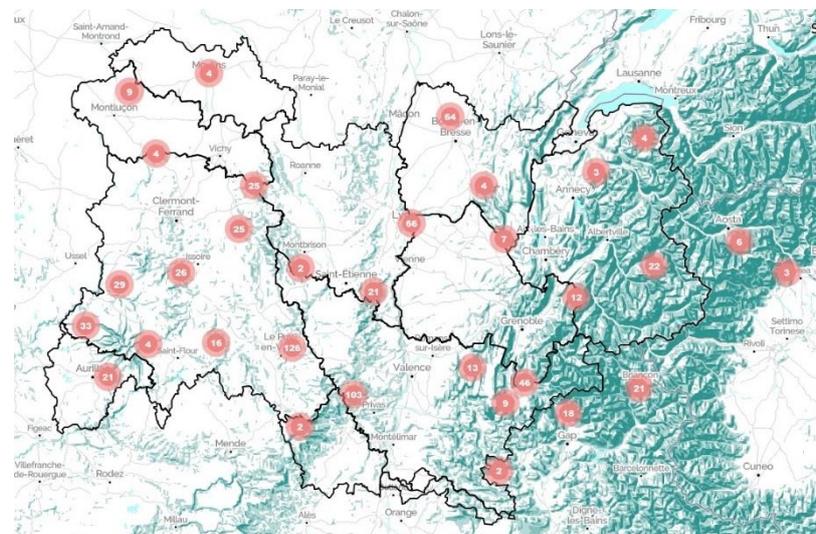


Figure 4. INFRASONS, "Les aires linguistiques"

Enfin, une dernière possibilité consiste en l'absence totale de délimitation, y compris régionale, qui interroge encore les représentations territoriales par une approche décloisonnée, permettant en outre de mieux inclure les 50 archives sonores situées en dehors des frontières administratives de la région, dans les Hautes-Alpes et dans le Nord de l'Italie.

Si ces ressources et mécanismes constituent une réponse quant aux écueils de la représentation cartographique, l'on peut se pencher sur deux autres projets relatifs aux patrimoines sonores, matérialisant d'autres questionnements et proposant d'autres formes de réponses : « INOUÏ », et « Cartographies traverses ». « INOUÏ. Musiques du monde de Nanterre » est un web-documentaire réalisé en 2010, et dirigé par l'ethnomusicologue Nicolas Prévôt, qui se matérialise, lui aussi, sous la forme d'une carte permettant de naviguer entre diverses archives sonores et surtout audiovisuelles, enregistrées dans le quartier de Nanterre en région parisienne. Ce projet propose de faire figurer le mouvement en se focalisant sur les parcours de vie des habitant.es du quartier, matérialisés à travers des segments sur la carte, et le choix du support audiovisuel, par définition, mouvant. La documentation des archives se limite à nommer les informateur.ices, s'éloignant par-là des conceptions archivistiques, pour mettre davantage l'accent sur l'humain. De plus, la plateforme est, elle aussi, étayée de ressources écrites, et donne à voir les collecteur.ices en action, ce qui apporte, donc, des éléments de contextualisation quant aux « manières de collecter »¹³⁴. De plus, des sons se lancent au gré des déplacements du curseur sur la carte, rendant l'interface particulièrement « vivante »¹³⁵. « Cartographies traverses » est, quant à lui, un dispositif de recherche-action regroupant « des productions visuelles et sonores traitant des expériences migratoires contemporaines »¹³⁶. Il s'agit d'un projet participatif, au sein duquel s'est notamment tenu, en 2013, un atelier de cartographie expérimentale, visant à utiliser ce support pour représenter les expériences vécues des douze demandeur.euses d'asile ou réfugié.es alors présent.es. Les participant.es ont donc dessiné des cartes, fragmentaires, avec leur propre nomenclature préalablement établie de manière

¹³⁴ FAMDT, CMTRA, « Territorialiser » des phénomènes sonores, musicaux et linguistiques en mouvement : l'exemple des cartographies sonores numériques, *op.cit.*

¹³⁵ INOUÏ. Musiques du monde de Nanterre, « Carte sonore », [en ligne] http://inouiewebdoc.fr/pages/carte_sonore.html, consulté le 15/08/23.

¹³⁶ AMILHAT SZARY Anne-Laure, MEKDJIAN Sarah, « Cartographies traverses, des espaces où l'on ne finit jamais d'arriver », *Visionscarto*, 27/02/15 [en ligne] <https://visionscarto.net/cartographies-traverses>, consulté le 15/08/23.

collective et sans fonds de carte, pour figurer leurs parcours ainsi que des étapes particulières et des émotions ressenties à divers moments. Les sons occupent une place importante dans ce projet, faisant souvent partie intégrante du vécu des participant.es, auxquels iels ont fréquemment recours pour signifier un espace et un moment. Présenté, en 2022, à l’occasion des Ateliers MODAL, rencontres interprofessionnelles de la FAMDT, par la géographe Sarah Mekdjian qui en est l’une des principales actrices, ce projet propose une approche déconstruite de la cartographie en en remettant en question les normes et les fondements. Si cette approche s’éloigne des patrimoines sonores, elle permet tout de même d’en interroger les dynamiques par ce soin porté aux modes d’expression et à la façon de (se) représenter les territoires.

Si elle apparaît toute indiquée pour représenter la notion de territoire et contribuer à une approche sensible des archives sonores, la carte présente tout de même des limites dues à sa fixité et sa subjectivité. Elle transmet ainsi une vision incomplète des patrimoines sonores, occultant leur caractère éminemment circulatoire, conduisant à une interprétation réductrice, voire fautive, des dynamiques territoriales et patrimoniales. En effet :

« entre le territoire bâti et imaginé, le territoire-projet et le territoire vécu, entre les découpages administratifs et les pratiques quotidiennes, comment trouver des voies de représentation et de narration qui rendent audibles les différentes voix qui pratiquent, racontent et projettent le territoire ? »¹³⁷

En d’autres termes, il s’agit de s’interroger sur la façon de représenter cette définition plurielle des cultures et des patrimoines sonores, tout autant que leurs circulations et influences réciproques, en prenant soin toutefois de ne pas tomber dans un écueil de fixité et d’essentialisme. Une réponse réside dans la remise en question de normes jusque-là intériorisées, c’est-à-dire dans la déconstruction et le renouvellement des processus cartographiques, que le numérique peut aujourd’hui faciliter, par la panoplie d’outils qu’il propose, permettant notamment, par exemple, d’intégrer de plus en plus de mouvement. Mais la réponse qui s’impose, avec ou sans déconstruction des modèles de la carte, c’est la médiation, susceptible d’apporter des éclairages quant à la fabrique de la carte elle-même, mais aussi quant aux archives sonores, leurs contextes d’enregistrement, d’expression, ainsi qu’aux

¹³⁷ CMTRA, « Ethnopôle. Musiques, Territoires, Interculturalité. Programme scientifique et culturel 2017/2019 », *op.cit.*

pratiques qui y sont liées, d'expliquer leur patrimonialisation, les façons de les valoriser et le lien étroit qu'elles entretiennent avec la notion de territoire, si complexe et paradoxale soit-elle.

CONCLUSION

Les patrimoines sonores sont donc l'issue d'un long processus historiographique et scientifique, interrogeant la figure du témoin, sa parole, envisagée selon son potentiel de vérité, plus ou moins remis en question, plus ou moins considéré comme légitime. Morcelée entre les disciplines, source de méfiance en histoire, de renouveau méthodologique en sociologie, de redécouverte culturelle dans le domaine du folklore, cette parole ne peut être finalement appréciée à sa juste valeur qu'à travers l'interdisciplinarité, qui permet une acception plus entière, plus complète de ce qu'elle constitue et de ce dont elle est *source*. En parallèle, donc, de ce décloisonnement, le témoignage voit son statut évoluer pour être constitué en archive, et, de là être reconnu comme un document, objet d'étude à part entière. Mais, cette archivisation n'est elle-même envisageable qu'avec la possibilité d'appréhender l'oral d'un point de vue matériel, c'est-à-dire de le fixer sur support physique. En effet, l'une des principales caractéristiques quant à l'approche patrimoniale du son c'est son caractère immatériel. Aussi est-il intégré aux « patrimoines culturels immatériels » conçus par l'UNESCO, dans l'optique de pouvoir envisager leur patrimonialisation au même titre que celle des « patrimoines mondiaux », paysages et monuments, naturels ou humains. Entre mouvements historiographiques, interdisciplinarité, archivisation, et technique, ainsi émergent les patrimoines sonores, qui du témoignage sollicité en histoire et en sociologie, voient s'élargir leur typologie aux chants, musiques, contes, légendes, récits de vie, paysages sonores, ambiances sonores, englobant désormais tout ce qui peut s'entendre et s'écouter. Longtemps conçus en opposition, patrimoines sonores et écrits semblent à présent complémentaires, voire interdépendants, car avant comme après leur archivisation, les patrimoines sonores font l'objet de transcriptions, de descriptions, et l'écrit semble ainsi constitutif de leur matérialité. Par extension il l'est aussi de leur patrimonialisation, à plus forte raison quand leur valorisation se fait – et c'est très fréquemment le cas – avec l'appui de supports écrits. Ainsi, les patrimoines sonores mettent en avant la notion d'archive vivante, par leur dimension évolutive, mouvante, qui se manifeste à travers leur ancrage dans une temporalité particulière, qui regarde et interroge constamment le présent, selon un rapport de continuité avec le passé et le futur. Ils sont « traditionnels », constituent la mémoire, tout autant que le résultat de dialogues individuels et collectifs, qui déterminent les

rappports humains, la notion d'appartenance, l'identité, des façons de concevoir et d'interagir avec le monde. Ainsi se dessine, plus globalement, le caractère éminemment politique des patrimoines sonores, qui semblent inexorablement et intrinsèquement liés à des dynamiques relevant de la cohésion sociale. Ceci s'observe dans leur histoire même, qui démontre leur fréquente utilisation au sein de projets motivés par la volonté de donner la parole, de faire entendre, les catégories sociales les plus marginalisées, les plus invisibilisées, ainsi que leurs expressions culturelles. Mais cette dimension politique s'observe aussi par le potentiel de récupération dont les patrimoines sonores peuvent faire l'objet, pour illustrer des idéologies.

Ainsi, les patrimoines sonores sont étroitement liés à des problématiques de représentation, et, si on les considère dans leur « polyphonie », de représentativité. Issu d'un mouvement culturel et artistique revivaliste, fondé sur le partage, le décloisonnement social, autant que sur la redécouverte et la réinvention des patrimoines sonores, le Centre des Musiques Traditionnelles Rhône-Alpes (CMTRA) s'inscrit dans cette acception « polyphonique ». Pluridisciplinaire, cette association fonde en effet toutes ses actions sur une volonté de donner à entendre les patrimoines sonores dans leur pluralité, et ce, notamment par le biais d'un réseau interdisciplinaire. Aussi se penche-t-elle sur les voix et musiques « inouïes », voire dissonantes, pour les considérer au même titre que celles plus connues et reconnues, plus « légitimes ». Il s'agit donc de rendre audible et visible cette pluralité, tout autant que ces dynamiques sociales précédemment évoquées, selon l'idée que les patrimoines sonores ne peuvent exister et être compris sans elles. Car, avant d'être dotés d'une valeur, d'un potentiel de représentation, les patrimoines sonores font l'objet d'une mise en récit, à la fois individuelle et collective, ils sont dépendants de « négociations invisibles et inaudibles, de rencontres fortuites, de rêves, de craintes, de malentendus et d'intérêts croisés »¹³⁸, que le CMTRA considère comme relevant tout autant des patrimoines sonores que des chansons, contes, ou airs instrumentaux. En cela, le patrimoine est envisagé comme un processus, et d'un point de vue interculturel. Ainsi, s'il s'agit bien du Centre des *Musiques traditionnelles* Rhône-Alpes, ses collections englobent toute forme d'archive sonore, comme autant d'exemples de mises en récits qui résonnent les unes avec les autres.

¹³⁸ *Ibid.*

Mais, si ce postulat apporte du sens quant aux problématiques d'inflation des archives sonores, il interroge tout de même quant à sa mise en pratique. Ainsi, à travers les collections sonores du CMTRA, se pose en effet la question de leur conservation et de leur valorisation. Issues de collectes du mouvement folk revivaliste, comme de projets actuels d'action culturelle, les archives sonores du CMTRA brillent, donc, par leur diversité qui se manifeste tant dans les contenus, que dans les contextes de production, les façons de s'y adapter, les mécaniques de documentation. Quoiqu'il en soit, ces collections font l'objet d'une numérisation (pour celles originellement constituées sur support physique), et d'une mise en ligne, sur deux plateformes : la Base interrégionale du Patrimoine Oral (BIPO), et INFRASONS. Les deux outils diffèrent par leur approche, notamment en termes de valorisation, car si la mise en ligne semble, aujourd'hui, constituer en effet une étape importante, elle ne peut, à elle seule en garantir l'effectivité. Ainsi, la BIPO, si elle est plus fournie, plus précise, plus normée, est aussi moins accessible qu'INFRASONS qui met l'accent sur l'interactivité, l'opérabilité, et sur une approche compréhensive et documentée des archives sonores, de leurs dynamiques et de leurs enjeux. En effet, INFRASONS prend la forme d'une cartographie sonore qui envisage conjointement l'écoute des archives, et leur contextualisation par le biais de ressources écrites. Ainsi émerge la question de la médiation, qui apparaît comme essentielle à la valorisation, déterminée par des logiques de transmission, c'est-à-dire, selon des usages et des publics divers auxquels il s'agit sans cesse de s'adapter. Sans transmission, il ne peut y avoir de « patrimoine », et la définition plurielle des patrimoines sonores induit une transmission tout aussi multiforme. Selon un principe éthique, intrinsèque à la méthode d'enquête, la transmission des patrimoines sonores est motivée par un devoir de restitution envers les personnes enregistrées, qui, par la portée intime, émotionnelle des archives ainsi constituées, peut s'avérer délicate, l'idée étant de ne pas tomber dans une vision folkloriste voire colonialiste, où ne serait prise en compte que la perception des collecteur.ices, et où les archives sonores seraient, selon cette perception, reléguées au statut d'argument. Mais cette notion de restitution s'applique aussi au territoire dont sont issues les archives sonores. En effet, les patrimoines interagissent avec le territoire, ils le déterminent autant qu'ils sont déterminés par lui, car les dynamiques sociales dont ils sont issus, interrogent et s'inscrivent dans un espace, plus ou moins délimité, un

espace vécu, terrain de l'expression culturelle collective. De plus, les archives sonores, sont, par nature, toujours ancrées dans un espace-temps bien défini.

Ainsi, dans le processus de description des archives sonores mises en ligne sur INFRASONS, outre le titre, la date, les responsabilités, c'est bien la localisation qui apparaît comme une information essentielle, obligatoire, et chacune se voit attribuer une latitude et une longitude. Effectivement, sur INFRASONS, les archives sonores sont représentées sous la forme de points sur la carte, dont la lecture s'effectue par un clic. Si ce recours à la cartographie apparaît comme une façon évidente d'aborder cet aspect territorial des archives sonores, il est cependant source de biais et de paradoxes, pouvant desservir les principes à l'origine de cette valorisation. L'outil carte est limité par sa fixité, ses codes, ses normes, qui en font un objet subjectif mais dont la scientificité, unanimement reconnue, entraîne un risque de surinterprétation. Dans le cas d'INFRASONS, la carte peut ainsi mener à extrapoler quant à la présence et le type d'archives sonores sur certains territoires plutôt que d'autres, et ce, d'autant plus qu'INFRASONS est en perpétuelle alimentation, et que, par ailleurs, l'on ne dispose pas forcément de collectes menées partout sur la région Auvergne-Rhône-Alpes. Cela ne veut pour autant pas dire que tel territoire serait plus riche en patrimoines sonores qu'un autre, cela traduit la fabrique de cet outil de valorisation, forcément liée aux réalités des collectes et des fonds d'archives sonores sur la région. En outre, le recours à la carte, et donc à cette façon de mettre en avant le territoire, peut amener à penser selon une logique essentialiste que telle chanson, ou tel conte sont représentatifs de tel endroit et aucun autre, que les objets de *collecte* sont préexistants et qu'il ne suffit que de venir les « ramasser », magnétophone en main, là où ils se trouvent. Pourtant les patrimoines sonores se déterminent justement par leur propension à la circulation et la variation, ce qui est d'autant plus tangible lorsque l'on se penche sur les répertoires dits « traditionnels », au sein desquels une chanson connaît autant de variations que d'interprètes. En effet, avec le territoire, est renforcée cette idée de « tradition » très présente au sein des patrimoines sonores, et immatériels en général, qui regroupent autant de musiques, chants, danses traditionnelles. Cependant, malgré sa large utilisation, ce terme, qui suggère un ancrage dans le passé, paraît inadapté ou en tout cas incomplet, lorsque l'on considère la dimension mouvante et vivante des patrimoines sonores. Ceci ressort encore davantage lorsque l'on considère la dualité ville/campagne, où cette

dernière est injustement représentée comme le reflet d'une société « traditionnelle » en survivance, tandis que les villes voient leurs répertoires évoluer.

A nouveau, pour contrer tous ces écueils, tous ces biais quant à la compréhension des patrimoines sonores, de leurs dynamiques et contextes, c'est la médiation qui semble s'imposer, dans une volonté de transparence et d'interrogation permanente de ce processus que constitue le patrimoine. En explicitant, de diverses manières, tel type de répertoire, telle archive sonore, tel profil de collecteur.ice, d'informateur.ice, tel projet de collecte, mais aussi tel projet de valorisation, alors peut-on prétendre saisir ces objets insaisissables que sont les patrimoines sonores, et, surtout se les réapproprier. Ainsi, désormais, constitution, conservation et valorisation des patrimoines sonores semblent être pensées et établies conjointement, de même que la médiation, qui apparaît comme un fil conducteur de chacune de ces étapes. Cependant, malgré ce soin porté à l'accessibilité des archives sonores et à leur valorisation, l'historienne Florence Descamps attire l'attention quant à leur sous-exploitation, par les acteur.ices extérieur.es, en particulier dans le domaine de la recherche. Elle met alors en avant, pour cet exemple précis, les enjeux de la formation aussi bien des archivistes que des étudiant.es en sciences sociales, qui, selon elle, viennent s'ajouter à ceux de la médiation et de la valorisation. De même, elle envisage l'établissement d'une relation plus systématique avec le support audiovisuel, qui de fait, rendrait plus *visibles* les patrimoines sonores¹³⁹. Ce qui semble émerger de ces questionnements c'est, à nouveau, cette interdisciplinarité étroitement liée aux patrimoines sonores, aussi bien lorsque l'on se penche sur leur histoire que sur leur actualité, car, à travers l'exemple du CMTRA et de son fonctionnement en réseau, s'illustre les mêmes dynamiques. Ceci se constate notamment par l'aspect participatif d'INFRASONS, qui tend à faire vivre, de concert, ce réseau avec ces patrimoines sonores.

Cependant, il est important de souligner que l'approche patrimoniale ainsi présentée n'est qu'une vision parmi d'autres, et aucunement la norme. En effet, une telle conception des patrimoines sonores est avant tout l'illustration d'un engagement. Cohésion sociale, démocratisation de la parole, légitimation des cultures, compréhension des parcours et des récits individuels et collectifs, sont autant de sujets qui intéressent et impliquent le politique. Mais si les patrimoines

¹³⁹ DESCAMPS Florence, *L'historien, l'archiviste et le magnétophone*, op.cit., p241.

sonores peuvent être conçus selon leur potentiel de représentation partagée, ils peuvent aussi possiblement justifier, illustrer, des principes de rejet par la mise en concurrence des uns par rapport à d'autres, ou par l'expression d'un sentiment de possession poussé à l'extrême. Ainsi, les patrimoines sonores peuvent faire l'objet de revendications identitaires exclusives, ne reconnaissant pas – ou peu – leur caractère circulatoire, leur propension à la variation, au métissage, selon une conception territoriale alors plus hermétique, et, de même, leur pluralité peut être conçue selon une approche hiérarchisée.

Les façons d'envisager les patrimoines sonores, les façons et les raisons de les conserver et de les transmettre, sont donc bien déterminées par un engagement, en fonction duquel est différemment perçue leur pluralité.

BIBLIOGRAPHIE

Monographies :

- ATERIANUS-OWANGA Alice, SANTIAGO Jorge P (dir.), *Aux Sons des mémoires*, Lyon : Presses universitaires, 2016.
- DAVENSON Henri, *Le Livre des chansons ou Introduction à la chanson populaire française*, Neuchâtel : Editions de la Baconnière, 1943.
- DESCAMPS Florence, *Archiver la mémoire, de l'histoire orale au patrimoine immatériel*, Paris : EHESS, 2019.
- DESCAMPS Florence, *L'historien, l'archiviste et le magnétophone. De la constitution de la source orale à son exploitation*, Paris : Comité pour l'histoire économique et financière. Ministère de l'Economie, des Finances et de l'Industrie, 2001.
- GUILCHER Yves, *la danse traditionnelle en France, d'une ancienne civilisation paysanne à un loisir revivaliste*, Parthenay : FAMDT éditions, Maisons-Alfort : l'ADP, 2001 [1ere éd. 1998].
- HERTZ Ellen, GRAEZER BIDEAU Florence, LEIMGRUBER Walter, Munz Hervé, *Politiques de la tradition. Le patrimoine culturel immatériel*, Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes (PPUR), 2018.

Articles :

- AMILHAT SZARY Anne-Laure, MEKDJIAN Sarah, « Cartographies traverses, des espaces où l'on ne finit jamais d'arriver », *Visionscarto*, 27/02/15 [en ligne] <https://visionscarto.net/cartographies-traverses>, consulté le 15/08/23.
- ARNAULD Marie-Paule, « Les archives orales, le point de vue d'un conservateur », in : *Gazette des archives*, n°247, 2017, p319-323.
- ARON-SCHNAPPER Dominique, HANET Danièle, « D'Hérodote au magnétophone : sources orales et archives orales », in : *Annales*, n°35-1, 1980, p183-199.
- ARON-SCHNAPPER Dominique, HANET Danièle, « Archives orales et histoires des institutions sociales », in : *Revue française de sociologie*, n°19-2, 1978, p261-275.
- BARRACHIN Justin, « Le rigodon dans la région gapençaise », *Bulletin de la Société d'Etudes historiques, scientifiques et littéraires des Hautes-Alpes*, 1951, p18-33.
- CAILLOCE Laure, « Ecoutez le Paris du XVIIIe siècle », *CNRS Le journal*, 16/06/2015, [en ligne] <https://lejournale.cnr.fr/articles/ecoutez-le-paris-du-xviii-siecle>, consulté le 10/08/23.
- CHARLES-DOMINIQUE Luc, « 1960-1970 et la naissance des revivalismes. Complément », *Cours-conférences filmés d'ethnomusicologie*, 2021, [en ligne] <https://jalonedit.univ-cotedazur.fr/ethnomusicologie/cours/5.-la-patrimonialisation-des-musiques-dites-traditionnelles-en-france-du-xixe-siecle-a-nos-jours-lethnomusicologie-de-la-france/1960-1970-et-la-naissance-des-revivalismes.html>, consulté le 10/07/23.

- CORDEREIX Pascal, « Les enregistrements du musée de la Parole et du Geste à l'Exposition coloniale. Entre science, propagande et commerce », in : *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n°92, 2006, p47-59.
- DESGRUGILLERS Eric, « Grandes plaintes traditionnelles : chants de toiles, de dentelles et de veillées », *INFRASONS. Eclairages*, 30/04/21, [en ligne] <https://infrasons.org/article/14/Grandes-complaintes-traditionnelles-chants-de-toiles-de-dentelles-et-de-veill%C3%A9es/>, consulté le 15/08/23.
- DESGRUGILLERS Eric, « Sources documentaires pour les délimitations des différentes aires cartographiques d'INFRASONS », *INFRASONS. Eclairages*, 22/09/22, [en ligne] <https://infrasons.org/article/17/SOURCES-DOCUMENTAIRES-POUR-LES-DELIMITATIONS-DES-DIFFERENTES-AIRES-CARTOGRAPHIQUES-D-INFRASONS/>, consulté le 10/08/23.
- DESCAMPS Florence, « Archives orales et histoire des organisations », in : *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences historiques et philologiques*, n°142, 2011, p210-213.
- DESCAMPS Florence, « En guise de réponse à Giovanni Contini : De l'histoire orale au patrimoine culturel immatériel. Une histoire orale à la française », in : *Bulletin de l'AFAS*, n°41, 2015, [en ligne] <http://journals.openedition.org/afas/2948>, consulté le 07/02/23.
- DUCAROY Sylvestre, « Archives sonores du CMTRA », *CMTRA. Lettre d'information n°59*, 2005, [en ligne] https://cmtra.org/Nos_actions/Lettres_dinformation/737_Archives_sonores_du_CMTRA.html, consulté le 10/08/23.
- EPSTEIN Yaël, JOUVE-VILLARD Laura, « “Musiques migrantes de Villeurbanne”. Présentation d'une démarche de collectage, d'archivage et de la valorisation patrimoniale », in : *Bulletin de l'AFAS. Sonorités*, n°44, 04/09/18, [en ligne] <http://journals.openedition.org/afas/3157>, consulté le 10/08/23.
- FUENTES Carlos, « Patrimoine oral », in : *Horizons maghrébins – Le droit à la mémoire*, n°39, 1999, p13-14.
- GINOUVES Véronique, BONNEMASON Bénédicte, « Les phonothèques de l'oral. Collecter, documenter et valoriser les musiques traditionnelles », in : *BBF*, t.47, n°2, Paris, 2002, p60-65.
- HIEGEL Henri, « L'œuvre du folkloriste lorrain Louis Pinck (1873-1940) », in : *Les Cahiers lorrains : organe des sociétés littéraires et scientifiques de Metz et de la Moselle*, n° 2 et 3, 1981, p199-218 et p249-263.
- JEANPIERRE Sébastien, « Le sauvetage des voix du passé : numérisation, restauration et valorisation des archives orales », in : *Gazette des archives*, n°198, 2005, p113-128.
- JOISTEN Alice, ABRY Nicolas, « Charles Joisten et la narration en Dauphiné et Savoie », in : *Le monde alpin et rhodanien. Revue régionale d'ethnologie*, n°31-1-4, 2003, p237-246.
- JOUTARD Philippe, « L'oral comme objet de recherche en histoire », in : *Bulletin de l'AFAS*, n°28-29, 1992, p49-56.
- JOUTARD Philippe, « Un projet régional de recherche sur les ethnotextes », in : *Annales*, n°35-1, 1980, p176-182.

- LANKARANI Leila, « L'avant-projet de convention de l'Unesco pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel : évolution et interrogations », in : *Annuaire Français de Droit International*, n°48, 2002, p624-656.
- LAVABRE Marie-Claire, « Témoignage oral et mémoire », in : *Exils et migrations ibériques au XXe siècle*, n°1, 1992, p128-137.
- LEQUIN Yves, METRAL Jean, « A la recherche d'une mémoire collective : les métallurgistes retraités de Givors », in : *Annales*, n°35-1, 1980, p149-166.
- MAZELLIER Patrick, « Des folkloristes aux collectes contemporaines de chansons populaires. Quelques aspects des matériaux recueillis en Dauphiné et Vivarais », in : *Le Monde alpin et rhodanien. Revue régionale d'ethnologie*, n°32-3-4, 2004, p69-94.
- MEKDJIAN Sarah, AMILHAT-SZARY Anne-Laure, NASRUDDIN Gladeema, DEME Mabeye, HOUBEY Lauriane, GUILLEMIN Coralie, « Figurer les entre-deux migratoires. Pratiques cartographiques expérimentales entre chercheurs, artistes et voyageurs », in : *Carnets géographiques* n°7, 01/12/14, [en ligne], <https://journals.openedition.org/cdg/790>, consulté le 16/05/23.
- OZOUF Mona, « L'invention de l'ethnographie française : le questionnaire de l'Académie celtique », in : *Annales*, n°36-2, 1981 p210-230.
- PORTE Corinne, « La collecte des témoignages oraux à la mairie de Chartres », in : *Gazette des archives*, n°188-189, 2000, p93-100.
- SIMONNET Jean-Pierre, « Mémoires d'un folk club », *Hypothèses. Musiques, Territoires, Interculturalité. Le carnet du CMTRA*, 16/11/21, [en ligne] <https://cmtra.hypotheses.org/5067>, consulté le 13/07/23.
- VASSAL Jacques (trad.), [SEEGER Pete], « Pete Seeger », *Agence des Musiques des Territoires d'Auvergne (AMTA)*, 28/01/14, [en ligne] <https://amta.fr/2014/01/pete-seeger>, consulté le 06/07/23.
- WATCHEL Nathan, « Le temps du souvenir », in : *Annales*, n°35-1, 1980, p146-148.

Sites internet :

- Base inter-régionale du patrimoine oral. Rhône-Alpes, « Découvrir les collections », [en ligne] http://patrimoine-oral.org/dyn/portal/index.seam?page=page_fonds&req=68&fonds=8&menu=, consulté le 10/08/23.
- BnF Gallica, « Archives de la Parole, Ferdinand Brunot (1911-1914), [en ligne] <https://gallica.bnf.fr/html/und/enregistrements-sonores/archives-de-la-parole-ferdinand-brunot-1911-1914?mode=desktop>, consulté le 10/08/23.
- Cartophonies, « Comment sonne le monde ? », [en ligne] <https://www.cartophonies.fr/pages/comment-sonne-le-monde/>, consulté le 15/08/23.
- Chorale Intergalactique, « Le projet – présentation – », [en ligne] <https://www.choraleintergalactique.com/le-projet>, consulté le 10/08/23.
- CMTRA, « Ethnopôle. Musiques, Territoires, Interculturalité. Programme scientifique et culturel 2017/2019 », accessible via CMTRA, « L'Ethnopôle "Musiques, Territoires, Interculturalités" », [en ligne]

https://cmtra.org/Nous_connaitre/Le_CA/5_LethnopAle_Musiques_territoires_interculturalitAs.html, consulté le 10/07/23.

- CMTRA. « Les atlas sonores. Collection de livres-disques du CMTRA », [en ligne], https://cmtra.org/Nos_actions/Ressources/1400_Les_Atlas_sonores.html, consulté le 15/08/23.

- EHESS, « Pratiques contemporaines de l'histoire orale. De l'entretien aux archives orales. Centre de recherches historiques – CRH », [en ligne] <https://www.ehess.fr/fr/appel-communication/pratiques-contemporaines-lhistoire-orale>, consulté le 07/02/23.

- FAMDT, « Projet fédéral », [en ligne] <https://www.famdt.com/federation/projet-federal/>, consulté le 13/07/23.

- INFRASONS, « Le projet », [en ligne] <https://infrasons.org/page/1/Le-projet/>, consulté le 10/08/23.

- INOUÏ. Musiques du monde de Nanterre, « Carte sonore », [en ligne] http://inouwebdoc.fr/pages/carte_sonore.html, consulté le 15/08/23.

- UNESCO, « Histoire de l'Unesco », [en ligne] <https://www.unesco.org/fr/history>, consulté le 23/06/23.

- UNESCO. Patrimoine culturel immatériel, [en ligne] <https://ich.unesco.org/fr/>, consulté le 30/06/23.

Conférences, ateliers :

- FAMDT, CMTRA, « *Territorialiser* » des phénomènes sonores, musicaux et linguistiques en mouvement : l'exemple des cartographies sonores numériques. [Atelier], MODAL, Rencontres nationales de la FAMDT, CCO, Villeurbanne, 10/06/22, https://cmtra.org/Nosactions/Recherche/1456_LesRencontresMODALetEthnopyle.html.

- SIMONNET Jean-Pierre, « A la découverte des pratiques de collectage des musiques traditionnelles » [Conférence], Conservatoire Hector Berlioz CAPI, Bourgoin-Jallieu, 03/06/23, <https://conservatoire.capi-agglo.fr/agenda/conference-infrasons/>.

Expositions :

- Le Rize, « Programme exposition Musiques ! Voyages sonores à Villeurbanne. Du 10 juin au 2 octobre 2010 », 2010.

- Le Rize, « Musiques ! Voyages sonores à Villeurbanne. Journal de l'exposition », 2010.

Podcast :

- MANZANARES Alexandre, MILLET Laurence, *Qu'est-ce-que l'histoire orale ?* [podcast], France Culture, 04/04/22, [en ligne] <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/le-pourquoi-du-comment-histoire/qu-est-ce-que-l-histoire-orale-3623092>, consulté le 07/02/23.

Archives sonores :

- « Portrait sonore de Sylvette Béraud Williams », <https://infrasons.org/archive-sonore/185/Portrait-sonore-de-Sylvette-Beraud-Williams/>.
- « Chanson : Rossignolet du bois », <https://infrasons.org/archive-sonore/15/Chanson-Rossignolet-du-bois/>.
- « La réintroduction du bouquetin dans le Vercors », <https://infrasons.org/archive-sonore/752/La-reintroduction-du-bouquetin-dans-le-Vercors/>.
- « [Chanson] Un soir me prend envie - Renaud le tueur de femmes », <https://infrasons.org/archive-sonore/124/Chanson-Un-soir-me-prend-envie-Renaud-le-tueur-de-femmes/>.
- « Chanson : La belle qui fait la morte », <https://infrasons.org/archive-sonore/9/Chanson-La-belle-qui-fait-la-morte/>.
- « Fête des conscrits : Marche suivie d'un chant (tambour) », [https://infrasons.org/archive-sonore/332/Fête-des-conscrits-Marche-suivie-d-un-chant-tambour/](https://infrasons.org/archive-sonore/332/Fete-des-conscrits-Marche-suivie-d-un-chant-tambour/).

ANNEXE

Exemples de description d'archives sonores lors de la mise en ligne sur INFRASONS

« [chant] 0192 Qui veut entendre une chanson toute pleine de mensonges »

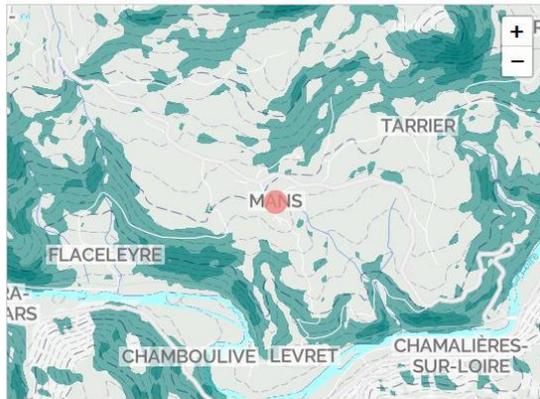
MÉTADONNÉES

Titre de l'archive	[chant] 0192 Qui veut entendre une chanson toute pleine de mensonges
Commentaire	La "canòta" désigne une forme de chapeau, mais également une giffle, une calotte (Dictionnaire général auvergnat-français par Karl-Heinz Reichel). D'autres sources traduisent ce mot par "massette" ou "quenouille". Sachant que le reste du texte en français n'énonce que des mensonges, on peut tout-à-fait supposer que le terme "canòta" est polysémique et peut désigner autant le chapeau, qu'une gifle, ou autre chose... Nous laissons les lecteurs et auditeurs en décider! Ce type de chansons de mensonges (appelées également "menteries") est assez répandu sur les territoires francophones. Le refrain en langue vernaculaire est ici une originalité, mais la construction générale de la chanson est toujours la même, avec ses clichés ("je me suis levé quand le soleil se couche", etc...)
Titre d'oeuvre chant-musique-conte	11401 - Menteries (Les)
Responsabilité - Intervenant	informateur : Granouillet, Virginie enquêteur : Dumas, Jean
Date enregistrement-création	14/09/1959
Précision date enregistrement-création	14/09/1959
Lieu enregistrement-création	VoreyRoche-en-R�gnierMans
Langue	Occitan Français
Collection	Les chansons de la Baracande : les enquêtes de Jean Dumas auprès de Virginie Granouillet (fonds Jean Dumas)
Genre du document	Chant
Descripteurs	chanson cocasse menteries (vantardises)
Contenu dans	Enquête auprès d'une chanteuse denteli�re de Mans 3
n� inventaire	JD_a010_13
Notice externe	http://patrimoine-oral.org/dyn/portal/index.seam?page=alo&aloid=15984&fonds=3
Ajoutée par	AMTA

ENREGISTREMENT SONORE



LOCALISATION



Coordonnées 45.21028254720, 3.96821022034

Commune 43810 - Roche-en-Régnier

Département 43 - Haute-Loire

CONTENUS ÉDITORIAUX LIÉS

Titre	Type	Auteur	Publié le	Statut
Chanson : "La chanson des mensonges"	Focus sur		26/06/2023	Publié

Ajouter l'archive à un contenu éditorial *

Chanson : "La chanson des mensonges" ▾

+ Ajouter l'archive

« [Rigodon] Le Rigodon des filles de Mens – Lei Patarèu »

MÉTADONNÉES

Titre de l'archive	[Rigodon] Le Rigodon des filles de Mens - Lei Patarèu
Commentaire	<p>L'une des premières collectes du "Rigodon des filles de Mens" a été effectuée par Julien Tiersot en 1903, à Clelles (Mens). On en retrouve ainsi la transcription dans son ouvrage "Chansons populaires des Alpes françaises (Savoie et Dauphiné)".</p> <p>Cet air instrumental, qui rassemble ce rigodon avec "Lei Patarèu" a été interprété par le Duo Vargoz, à l'harmonica et au violon.</p> <p>Le Duo Vargoz a été créée en 2017, par deux frères : Guillaume et Robin Vargoz, qui, tous deux, explorent les musiques et danses de traditions orales.</p>
Titre d'oeuvre chant-musique-conté	Le rigodon des filles de Mens - Lei Patarèu
Responsabilité - Intervenant	Duo Vargoz Harmonica : Guillaume Vargoz Violon : Robin Vargoz Enregistré par : David Bouvard, au Grison (Hautes-Alpes)
Date enregistrement-création	01/04/2018
Précision date enregistrement-création	Cet enregistrement a été réalisé en avril 2018, la date précise est inconnue.
Lieu enregistrement-création	Clelles
Danse	Rigodon
Instrument	Harmonica, violon
Genre du document	Air instrumental
Ajoutée par	CMTRA

ENREGISTREMENT SONORE



LOCALISATION



Coordonnées	44.82726500000, 5.62275530000
Commune	38930 - Clelles
Département	38 - Isère

CONTENUS ÉDITORIAUX LIÉS

Titre	Type	Auteur	Publié le	Statut
Air instrumental : "Le rigodon des filles de Mens"	Focus sur			Brouillon

Ajouter l'archive   un contenu éditorial *

Air instrumental : "Le rigodon des filles de Mens"