

des « œufs à ne pas casser » en occultant certains propos, certains mots qui peuvent être diabolisés ou interprétés par chacun d'une certaine façon. J'ai bien compris ce que vous venez de dire, mais je voulais faire préciser ce terme.

Jean-Barthélemi Debost

La question du vocabulaire est extrêmement importante. Je vous raconte juste une anecdote. Sur le porche monumental de l'hôpital Avicenne ex franco-musulman, il y a des inscriptions. C'est un objet. Je parle vocabulaire. Sur l'un des piliers, est écrit, en caractères latins, « hôpital franco-musulman ». Sur l'autre pilier, est écrit quelque chose en caractères arabes. J'y suis allé avec une classe de collégiens en lisant ce qui était écrit en latin et en disant que je ne pouvais lire l'arabe. Je demande aux collégiens si quelqu'un sait lire ce qui est écrit. Une jeune fille répond que l'écriture est celle du Coran.

Il faut être absolument attentif à l'usage des mots, aux confusions possibles et aux mauvaises interprétations de façon générale, mais en particulier sur ces questions parce que dans le débat sur l'identité nationale, sur la diabolisation et sur la prière dans la rue, ce sont des choses auxquelles il faut être extrêmement attentif. Le patrimoine qui n'est pas la mémoire des gens est un objet sur lequel on peut lire des choses, prendre des mesures. Le patrimoine a une capacité à objectiver le rapport de l'observateur à cette question. C'est une vraie vertu, me semble-t-il, de ce patrimoine bâti, de ces objets patrimoniaux. On peut parler avec certitude, on peut prendre des mesures, avoir un rapport objectif avec ces objets.

Pierre-Théophile Essoungou

Vous vous êtes attardés sur « un objet » du début à la fin, voilà pourquoi j'ai posé cette question. Parler d'un « cimetière objet » du début à la fin, c'est toujours cet « objet » qui enlève la matière de ce qui est là et qui représente ce souvenir.

Jean-Barthélemi Debost

Si un jour vous passez à Noisy-le-Grand, jusqu'au 21 mai, il y a une exposition à l'espace Michel Simon des fouilles de ce cimetière mérovingien. Il y a des objets en vitrine (des mâchoires, des tibias, des fémurs) et on peut observer sur les objets que tel personnage a eu une arthrose parce que l'os est figé. Dans un musée, l'os est aussi un objet.

Pierre-Théophile Essoungou

J'y suis déjà allé. C'est pourquoi je me dis que l'on ne peut pas matérialiser un fémur, une mâchoire et un corps qui n'est pas visible dans un cimetière comme un « objet ».

Isabelle Rambaud

Merci de votre intervention, monsieur. Vous avez souligné qu'il y avait une autre dimension dans un cimetière. Notre regard aujourd'hui était essentiellement patrimonial, sur le bâti, sur les marques physiques que représente cet espace construit en tant que cimetière, mais il y a évidemment une autre dimension, une autre manière d'aborder les choses qui n'était pas proprement l'objet de notre débat de ce matin.

14. UNE COLLECTE MUSICALE À SÉNART

Mathieu Rosati,

Responsable du pôle Musiques du monde 77, Savigny-le-Temple

En janvier 2007 nous avons invité au centre culturel Espace Prévert – Scène du Monde, à Savigny-le-Temple, le musicien et chercheur André Ricros pour qu'il nous présente ses activités de collectage en Centre France.

Cette rencontre a suscité une interrogation : si nous devons mener une collecte musicale en Île-de-France, quelle pratique vivace nous serait-il donné à entendre ? Certainement pas une de ces pratiques musicales

héritées des sociétés traditionnelles paysannes françaises¹²⁶ qui se sont développées dans d'autres régions de France avec le folk revival des années soixante.

Pourtant, à qui sait tendre l'oreille, la région Île-de-France, terre historique de passage et de brassage culturel, offre un florilège de pratiques musicales traditionnelles. Des musiques traditionnelles qui ont immigré avec leurs dépositaires. Et c'est certainement là que se trouve le patrimoine musical traditionnel francilien. C'est de ce postulat que nous sommes partis pour mener le projet de collectage « Femmes du Monde et de Sénart ».

Pour ce projet nous sommes allés chercher des subventions à la Région Île-de-France et au Syndicat d'Agglomération Nouvelle de Sénart, à travers un dispositif de soutien aux actions sociales : le Contrat Urbain de Cohésion Sociale. Nous avons d'emblée émis le souhait d'un accompagnement sur trois ans : 2007 année de la collecte, 2008 année de la production discographique et 2009 année de la production scénique. N'ayant aucune expérience du collectage, nous avons fait appel à Hélène Cœur, qui avait déjà pratiqué cet exercice de collecte.

Voici le déroulement chronologique du projet. Au second semestre 2007 nous avons rencontré une trentaine de Sénartaises pour les informer que nous recherchions des femmes immigrées qui auraient envie de partager leur mémoire musicale, dans le but d'enregistrer un disque de chants du monde. Dix-sept d'entre elles ont accepté de participer. À noter que nous n'avons pratiqué aucune sélection, ni aucun casting. Au premier semestre 2008 nous avons confié les dix-sept entretiens individuels enregistrés à trois ethnomusicologues : Nolwenn Blanchard pour l'Afrique, Michel Plisson pour l'Amérique du Sud et Pierre Bois pour les autres régions du monde. Nous nous sommes inspirés des expertises réalisées par ces scientifiques pour rédiger les notes du livret. Ainsi, le projet n'avait plus seulement une dimension sociale – reconnaître l'intérêt de la singularité culturelle de l'Autre – mais se doublait ainsi d'une dimension patrimoniale. Nous reviendrons sur l'importance de ne pas considérer uniquement les musiques immigrées comme des outils au service de la cohésion sociale...

Mais reprenons la chronologie. À l'automne 2008 est sorti le disque *Femmes du Monde et de Sénart* qui obtint un « Coup de cœur » de l'Académie Charles Cros. Lors de la soirée de présentation du disque, toutes les chanteuses se sont rencontrées. C'était la première fois... Ce soir-là elles manifestèrent spontanément la volonté de « ne plus se quitter » – pour reprendre précisément l'expression de l'une des femmes missionnée par le groupe pour nous convaincre Hélène Cœur et moi-même. Convaincus nous l'étions évidemment, puisque nous avons envisagé dès le début une troisième phase dont l'enjeu serait le groupe et non plus seulement l'individu. Mais le plus important ce n'est pas cela. Le plus important, c'est que ce soir-là la troisième phase est née de la volonté du groupe lui-même. Et le plus intéressant, c'est que tout cela s'est passé sans que l'opérateur culturel ait eu à endosser un costume autre que le sien. Sans que nous ayons à utiliser d'autres outils que nos outils classiques d'opérateurs culturels : le disque, la musicologie, l'Académie Charles Cros... Et malgré tout, une forme embryonnaire de groupe dévoilait ce soir-là la chair sociale intrinsèque à tout projet culturel. Nous y reviendrons, mais finissons notre chronologie.

Printemps 2009 : nous donnons deux représentations du spectacle avec Hélène Cœur à la direction artistique et deux musiciens professionnels associés. Nous avons poursuivi les représentations jusqu'à ce printemps 2011 ; les femmes ont été invitées par la Cité de la Musique. Pour monter le répertoire des spectacles, nous avons souhaité nous appuyer sur la force du groupe. Alors plutôt que de proposer un répertoire exogène, Hélène Cœur a choisi de mettre chacune des participantes en position de passeuse. Ainsi, chaque participante a appris un chant au reste du groupe qui a découvert des chants ghanéens, ukrainiens, français, guadeloupéens, américains, mexicains, chiliens, gambiens, tamouls... Après avoir valorisé ces femmes comme porteuses de traditions, nous voulions les valoriser dans le rôle de passeuses ; car c'est bien dans cette action de transmission que les traditions trouvent leur vivacité et leur pérennité. Une sorte de contrat social était conclu entre toutes les participantes : donner quelque chose au groupe et être sûre de recevoir du groupe en retour. Et comme nous pensons que la peur de l'étranger est inversement proportionnelle à ce que nous savons de lui et de sa culture, nous avons appelé ce spectacle « Ma voisine m'a chanté » ; afin d'inviter tout un chacun à regarder son voisin étranger non pas seulement comme celui qui vient prendre, mais aussi comme celui qui vient donner.

Pour mener ce projet, il nous a fallu faire montre de pédagogie à l'égard de nos différents partenaires. Car nous partions avec une double infirmité : l'incrédulité des partenaires sociaux et la condescendance des partenaires culturels.

Les partenaires sociaux nous ont reproché, par exemple, de ne pas avoir observé la cartographie des quartiers en difficulté reconnus comme prioritaires¹²⁷ pour recruter les participantes... Effectivement, certaines participantes résident en dehors des quartiers en difficulté. Ce reproche qui nous était adressé soulève au moins deux questions. Premièrement, est-ce que le niveau de vie a le pouvoir de faire contrepoids au malaise identitaire, à tel point qu'un projet qui travaille sur les identités culturelles de l'immigration ne doit bénéficier qu'aux seules personnes défavorisées du point de vue matériel... La réalité de terrain nous a prouvé que la situation est plus complexe. Une situation matérielle confortable n'induit pas automatiquement un épanouissement identitaire. Deuxième question, celle de la mixité. Le projet social pertinent est-il celui qui maintient les pauvres entre eux ou au contraire celui qui crée des rencontres inattendues ? Le fait même qu'il existe une cartographie de la misère¹²⁸ prouve bien que les personnes défavorisées n'attendent pas après les opérateurs sociaux et culturels pour rencontrer leurs compagnons d'infortune... elles vivent avec, dans les mêmes ghettos ! Si nous voulons servir à quelque chose, il nous faut envisager de la perméabilité et du glissement. Lorsque l'une des participantes du projet – issue d'un quartier non-prioritaire – propose son expertise de femme d'affaires à une autre participante qui est issue d'un quartier prioritaire et qui envisage de monter son magasin de couture plutôt que de continuer à faire la couture pour les centres sociaux, nous ne pouvons que nous réjouir d'avoir introduit de la mixité dans notre projet.

Mais les effets sociaux positifs d'un projet comme celui-ci – ce que nous appelons la chair sociale – ne peuvent se faire sentir qu'à condition de bannir une notion malheureusement chère à notre époque et extrêmement dangereuse : l'immédiateté. La chair sociale ne se dévoile qu'avec le temps. Il faut apprendre à se connaître, pour pouvoir ensuite se reconnaître. « Tu es toi, je suis moi, qu'avons-nous à échanger ? » On ne trouve pas les réponses à cette question dans l'immédiateté. C'est pourquoi nous ne croyons pas un instant à la sémantique qui distingue le projet culturel et le projet socioculturel. Nous sommes d'autant plus fâchés avec cette sémantique qu'elle insinue qu'il y aurait deux niveaux de culture correspondant à deux niveaux de public. Comme si il y avait le bon vivant d'un côté, avec sa faculté à apprécier un bon repas pour le plaisir que celui-ci lui procure, et d'un autre côté le miséreux, qui ne saurait trouver dans l'action de manger d'autre intérêt que la satiété de son estomac. Le premier aurait le goût, le second aurait juste le besoin... Nous n'y croyons pas. Nous pensons quant à nous que le terme culturel se suffit à lui-même et que celui de socio-culturel est une redondance non seulement inutile mais négative.

Mais le secteur social n'est pas le seul qu'il nous a fallu convaincre de nos méthodes. Si des institutions culturelles comme l'Académie Charles Cros furent capables de reconnaître l'intérêt patrimonial et de valider la démarche scientifique en nous attribuant un « Coup de Cœur » dans la catégorie « parole enregistrée et documents sonores », d'autres réactions furent moins éclairées. Prenons à titre d'exemple, un journaliste musical assez maladroit pour nous avouer qu'il n'avait pas le temps d'écouter le disque, mais qu'il en ferait néanmoins une critique élogieuse parce que le projet lui semblait louable... Il y aurait donc – pour certains acteurs culturels – des musiques que l'on aimerait parce qu'elles le méritent et d'autres qui devraient se contenter d'une sorte de discrimination positive des plus navrantes. Nous avons évidemment remercié ce journaliste et l'avons prié de ne pas faire paraître sa chronique.

Nous l'avons dit, nous pensons que la dignité des musiques immigrées passe par une égalité de traitement. Nous pensons que les musiques immigrées méritent aussi d'être critiquées pour ce qu'elles sont artistiquement et non uniquement pour ce qu'elles symbolisent socialement. Si un critique avait mis en doute la qualité artistique, s'eût été autrement plus valorisant que cette réaction charitable. Comme il a fallu du temps pour que les musiques extra-européennes intéressent la musicologie, il faudra certainement du temps pour que le secteur culturel apprécie à leur juste valeur les pratiques musicales immigrées. Car l'on apprécie souvent mal le spectacle que l'on a sous les yeux. Nous nous permettrons de citer ici Claude Lévi-Strauss : « Moi qui gémissais devant des ombres, ne suis-je pas imperméable au vrai spectacle qui prend forme en cet instant, mais pour l'observation duquel mon degré d'humanité manque encore du sens requis ? Dans quelques centaines d'années, en ce même lieu, un autre voyageur, aussi désespéré que moi, pleurera la disparition de ce que j'aurais pu voir et qui m'a échappé. » écrit l'ethnologue dans *Tristes tropiques*¹²⁹ à propos de ses premiers contacts avec le Brésil dans les années trente.

Toujours est-il que l'expertise des ethnomusicologues constitue un dossier patrimonial inédit en Seine-et-Marne. Un dossier insuffisant pour une véritable étude mais cependant capable de renseigner sur des comportements. Nous n'aurons pas le temps de rentrer dans le détail ici, mais en voici au moins les grandes lignes.

Ce qui interpelle en premier lieu, c'est la grande disparité quant à l'étendue des répertoires selon les informatrices. Certaines informatrices ont été capables de chanter une vingtaine de chants, tandis que d'autres n'en proposaient que deux ou trois, parfois même incomplets. Il semblerait que la cause de cette disparité soit davantage le temps passé en dehors de la culture d'origine que tout autre facteur. L'origine culturelle, le milieu social ou encore l'âge de l'informatrice ne sont pas des facteurs déterminants quant à la grosseur du répertoire.

Deuxième observation, à propos de la transmission. Nous nous sommes aperçus que toutes les informatrices chantent avec ou pour leurs enfants ou petits-enfants. Parfois même sans que ceux-ci ne maîtrisent la langue. N'en tirons pas de conclusions hâtives, soulignons seulement ce qui se dégage comme une tendance : le chant ultime usage de la langue quand les autres usages n'ont plus cours.

La troisième observation générale concerne non plus les immigrées de première génération, mais leurs enfants, que l'on nomme généralement la deuxième génération. Parmi les participantes, une seule femme, Claudine, représente cette deuxième génération. Claudine est née en France de parents immigrés tamouls. Il est intéressant d'observer que c'est aussi la seule qui ne circonscrit pas son répertoire chanté à sa seule culture d'origine. Ainsi, bien que d'origine tamoule, elle interprète également du répertoire Bollywood en langue hindi. Cet effet tâche d'huile¹³⁰ est-il général à toutes les personnes de deuxième génération ? Évidemment, notre modeste enquête ne permet pas de répondre à cela, mais ce serait une hypothèse intéressante à suivre... Claudine nous éclaire lorsque lors de l'entretien elle nous révèle que le cinéma Bollywood fut un lien privilégié entre elle et la culture indienne.

Autre comportement de deuxième génération que nous avons pu observer : celui des deux jeunes enfants d'Effate – immigrée iranienne – qui nous ont rejoint en surprise ce printemps pour le concert à la Cité de la Musique, et qui jouent superbement bien le tombak ainsi qu'ils chantent des chants iraniens. Ce comportement vient un peu chambouler un débat qui n'en finit pas de se recommencer depuis les années quatre-vingt : l'enseignement des musiques traditionnelles. Doit-il s'intégrer à l'institution – le conservatoire – et si oui, selon quelles modalités ? Faut-il au contraire maintenir cet enseignement dans les réseaux associatifs ? Et alors quelle reconnaissance doit être accordée à ces dites associations et selon quelles modalités... Pendant que nous, opérateurs culturels, nous demandons ce qui est le mieux pour eux, ces enfants trouvent une réponse que nous n'avions même pas envisagée dans nos débats. Leur réponse, elle est évidente : les tutoriels disponibles gratuitement sur Internet ! C'est ainsi qu'ils ont appris. Que de jeunes enfants d'immigrés se rabattent sur Internet pour partir à la recherche de leurs racines musicales, cela devrait nous questionner un peu... Nous ne ferons certainement pas ici l'apologie de ce type d'apprentissage – tant il nie un aspect très important de l'apprentissage musical : le rapport humain entre l'élève et le maître de musique. Toujours est-il que ce type d'apprentissage existe et que nous serions bien inspirés de ne pas le nier dans nos débats sur l'enseignement des musiques traditionnelles.

Pour terminer disons que le projet « Femmes du Monde et de Sénart » est un laboratoire pour ce type de mission de collectage auprès des populations immigrées, en aucun cas il n'est un modèle et en aucun cas nous ne souhaitons le présenter ainsi. Il nous faut reconnaître un certain nombre de nos erreurs et maladresses.

Comment avons-nous pu imaginer que tout pourrait se faire en entretiens individuels, alors que de nombreuses traditions chantées se pratiquent en groupe ? Cela n'a évidemment aucun sens. Et cela nous oblige à relativiser l'apparente pauvreté des répertoires de certaines participantes – qu'en aurait-il été lors d'entretiens en groupe ?

Pourquoi sommes-nous passés à côté de plusieurs communautés très importantes sur Sénart telles que la communauté maghrébine ou la communauté asiatique ? C'est que nous nous sommes laissés piéger comme des novices – que nous sommes – par un impératif lié au subventionnement CUCS. À savoir, un bilan de l'action de collectage en janvier 2008.

Pourquoi nous retrouvons-nous bloqués aujourd'hui avec un projet que les participantes veulent prolonger mais que nous ne pouvons plus financer faute de subventions dédiées ? Nous qui sommes fiers d'avoir pensé à calibrer le soutien financier sur trois ans, nous aurions dû prévoir qu'une aventure humaine ne se calibre tout simplement pas... Et réfléchir, avant de commencer, à notre capacité ou non à assumer seuls le financement du projet au cas où celui-ci se prolonge au-delà des trois ans annoncés aux partenaires.

Bref, si une grande entreprise de collectage devait avoir lieu sur la Seine-et-Marne, nous serions heureux d'en avoir été peut-être les déclencheurs, mais nous nous garderions bien de proposer notre expérience comme un maître étalon, une démarche parfaite. Il n'y a qu'une seule chose dont nous sommes vraiment sûrs : la musique immigrée est un sujet culturel, et pas seulement un outil socioculturel.

15. LE FESTIVAL MIGRANT'SCÈNE : UN FESTIVAL CULTUREL MENÉ PAR DES MILITANTS ?

Marie Mortier,
Coordinatrice du festival

Construit par le Comité inter-mouvements auprès des évacués (la Cimade) avec des partenaires culturels et associatifs, le festival Migrant'scène a pour objectif de sensibiliser le public français aux migrations internationales tout en construisant des synergies, sur cette question, entre des acteurs habituellement séparés (acteurs du Nord et du Sud ; acteurs culturel et de la solidarité, etc.). Le festival Migrant'scène a lieu chaque année la dernière quinzaine de novembre dans plus de trente villes en France et en Afrique.

Au sein de la Cimade, dont l'ensemble des actions ont comme objet et/ou moyen le droit, le festival apporte une note étonnante. Pourquoi une association comme la Cimade, férue et respectée, depuis les années 1980, en tant qu'experte juridique de terrain décide de se lancer dans une initiative à forte composition culturelle ?

Dans l'histoire de la Cimade, la mise en place de ce festival représente un point de tension, une actualité sensible : la difficulté de défendre aujourd'hui les migrants, le besoin absolu de trouver des alliances nouvelles pour mener le combat. Il raconte un changement d'époque, la nécessité, ressentie par des militants, des bénévoles, d'aller voir ailleurs, de faire autrement, de faire avec d'autres.

Je prendrai deux exemples d'actions culturelles menées depuis les années 1970 sur les migrations par la Cimade, pour ensuite présenter le contexte dans lequel naît le festival. Enfin, je terminerai, au travers d'exemples sur une réflexion sur l'un des enjeux que pose le festival : la rencontre entre action artistique et action militante.

I / DEUX EXEMPLES D' ACTIONS CULTURELLES SUR LES MIGRATIONS : PRÉSENTATION DE LA CIMADE

La Cimade a été fondée en 1939 au sein des mouvements de jeunesse protestants. Pendant la guerre, elle s'est engagée auprès des populations internées dans les camps et dans la Résistance. Elle a ensuite œuvré pour la réconciliation franco-allemande, s'est impliquée auprès des peuples du Sud en lutte pour l'indépendance et la décolonisation. Installée dès la fin des années 1950 au cœur des quartiers populaires des grandes villes (Lyon, Paris, Marseille...), les équipiers de la Cimade proposent un accueil et des actions pour répondre aux besoins des immigrés qui arrivent en grand nombre pour parler et écrire le français, mais aussi disposer de possibilités de loisirs et d'activités qui favorisent une meilleure insertion dans la société d'accueil.

Dans l'histoire de la Cimade, l'action culturelle a avant tout représenté la prolongation de l'action d'accompagnement des personnes exclues, la possibilité de leur donner la parole. Prenons deux exemples d'actions culturelles menées dans le passé sur la question de l'immigration.

Dans les années 1970, la Cimade a soutenu le « festival des travailleurs migrants », lancé par la Maison des Travailleurs Immigrés (MTI), qui regroupait des comités de travailleurs issus de différentes communautés. Conçue sur le modèle de la bourse du travail, la MTI représentait un endroit où les immigrés pouvaient se réunir et mener des actions collectives, ainsi du festival. L'initiative a eu lieu 4 années de suite en France – à Lyon, à Marseille – mais aussi bientôt en Europe – en Belgique, en Allemagne, en Angleterre. Le but du festival était de donner la parole aux migrants, montrer au public français que les travailleurs immigrés « n'étaient pas seulement une force de travail » : ils arrivaient avec une culture à partager. « On ne faisait pas de la