



CENTRE CULTUREL DECUMÉNIQUE JEAN-PIERRE LACHAIZE,
UNIVERSITÉ JEAN MONNET DE SAINT ETIENNE,
IEP DE GRENOBLE.

RECHERCHE ACTION SUR LES RESSOURCES ARTISTIQUES DES ASSOCIATIONS COMMUNAUTAIRES FRÉQUENTANT LE CCO



LE 15 DÉCEMBRE 2007

MICHEL RAUTENBERG (UNIVERSITÉ DE SAINT ETIENNE)

AVEC LA COLLABORATION DE CAMILLE DÉSORMEAU

1 Introduction

1.1 Rappel de la demande et des objectifs

La demande du CCO visait, en complément au projet de créer un pôle de ressources sur les pratiques artistiques urbaines et du monde¹, de mieux connaître le public d'artistes et les associations fréquentant le CCO de manière plus ou moins régulière².

A travers ce pôle ressource, il s'agissait pour le CCO de dynamiser les réseaux existants et de faciliter leurs interconnexions, de mettre en lien les acteurs locaux avec les réseaux régionaux et, éventuellement, nationaux ; de favoriser l'accès des œuvres de ces artistes dans les médias et dans les lieux de diffusion ; d'accompagner les artistes dans leurs démarches de qualification afin de favoriser éventuellement leurs parcours de professionnalisation ; de sensibiliser les prescripteurs à la richesse de la diversité culturelle et des formes artistiques de ces artistes. En un mot, le CCO se positionnait, dans le fil de ses missions traditionnelles, en tant qu'organisme d'aide à l'insertion des artistes urbains et issus de l'immigration dans le monde de ce que nous pourrions appeler « **l'économie plurielle** » **des pratiques artistiques**³. Cette formule signifie que ces pratiques fonctionnent dans un espace économique qui ne relève ni strictement de l'économie marchande, ni strictement de l'économie redistributive, mais d'une économie partiellement non monétaire dans laquelle les échanges de service tiennent une place variable, parfois éminente, selon la capacité des artistes à entrer dans le marché de la culture et des loisirs.

L'objectif de l'étude dont nous rendons compte ici s'inscrit dans la continuité de la philosophie de l'action que nous venons d'évoquer, mais à une place plus modeste, et complémentaire. Le CCO est riche de ses relations avec les associations que nous appellerons « communautaires »⁴, il est reconnu comme l'un des principaux acteurs des échanges interculturels dans l'agglomération lyonnaise et dans la région Rhône-Alpes. **Nous faisons ici l'hypothèse que l'une des principales singularités du CCO, qui était exprimée dans les attendus de l'étude sur le pôle ressource que nous venons de souligner, réside dans la capacité de la structure à s'adapter aux modes de fonctionnement de ces associations, à être à leur écoute, à favoriser la mise en œuvre de ce que le philosophe Axel Honneth nomme la « reconnaissance culturelle ».** Le concept de « reconnaissance » permet de penser de manière constructive les processus de reconnaissance de soi à travers les attentes qui sont exercées vis à vis d'autrui. Il est un rapport « pratique » qui s'inscrit dans un monde social vécu donné, permettant de **lier estime de soi et « travail » social de reconnaissance.** « *« L'estime de soi » résulte alors de la reconnaissance accordée à celles et ceux qui façonnent la société. Le déni de reconnaissance éprouvé dans des cas de blâme social et de stigmatisation peut déboucher sur des luttes pour la reconnaissance.* »⁵ Se

¹ Christine Ramel, *Rendre visibles et accompagner les expressions de la diversité culturelle à travers des parcours d'artistes en Rhône-Alpes. L'exemple des cultures urbaines et du monde*, CCO Jean Pierre Lachaize, novembre 2007

² Ce rapport a fait l'objet d'une enquête conduite par Camille Désormeau dans le cadre de son stage de master Développement et expertise de l'économie sociale à l'IEP de Grenoble. L'étude a été placée sous la direction de Mathilde Robin, CCO, et Michel Rautenberg, Université de Saint Etienne. Le rapport a été rédigé par Michel Rautenberg

³ En faisant référence ici aux travaux de l'économiste Jean-Louis Laville, *Dictionnaire de l'autre économie*, Desclée de Brouwer, 2005 ; voir aussi le site du Forum européen des musiques actuelles : <http://www.euroforum2007.eu/>

⁴ Nous nous référons ici à la conception ouverte de la communauté défendue par le philosophe canadien Charles Taylor, voir infra.

⁵ Voir l'article Axel Honneth sur Wikipedia : http://fr.wikipedia.org/wiki/Axel_Honneth. Voir aussi *La lutte pour la reconnaissance*, Cerf, 2000.

substituant pour partie aux institutions publiques⁶ dont les missions et les cadres d'action sont en profonde mutation, le CCO est un lieu de reconnaissance qui peut permettre d'instituer de nouveaux rapports sociaux et moraux, rapports intersubjectifs entre membres des diverses « communautés », et rapports moins distendus des publics qui sont les siens à la chose publique. **En cela, le CCO est un acteur essentiel de l'espace public civil en oeuvrant à la réhabilitation de cette estime de soi chez les artistes et les membres des associations communautaires qui le fréquentent, pour la constitution de nouvelles solidarités séculaires.**

L'étude devait consister à interroger le plus grand nombre possible d'artistes fréquentant ou ayant fréquenté le CCO. Elle s'est faite par questionnaires associés à des entretiens semi directifs. 12 personnes ont été rencontrées, 11 enquêtes étant véritablement exploitables. L'idée qui nous a guidés était de **resituer les carrières de praticiens amateurs** ou, pour certains, en voie de professionnalisation, dans la durée de leurs biographies ; nous avons en particulier cherché à relier leurs pratiques artistiques actuelles avec les apprentissages qu'ils avaient pu connaître dans leurs pays d'origine, et à situer ces pratiques dans le cadre de leur vie quotidienne en France. Une autre question importante, au départ, était de cerner la **dimension culturelle, éventuellement identitaire des pratiques artistiques observées**. Le parti qui fut le notre a été de nous en tenir strictement à la position énoncée par les interviewés. Sur la question de la délimitation du champ de la pratique artistique, ce sont les acteurs qui ont guidé l'exploration.

Pour des raisons internes à la vie de l'association, la stagiaire/chargée d'étude, Camille Désormeau, n'a pas pu consacrer le temps nécessaire à réaliser un nombre suffisant d'entretiens, ni à approfondir suffisamment les entretiens réalisés. Il aurait été souhaitable, par exemple, qu'un retour puisse être fait de manière plus systématique auprès des enquêtés. Les données recueillies permettent cependant de mettre en avant quelques éléments saillants qui mériteraient d'être vérifiés et discutés à partir de travaux complémentaires. Ce sont de simples indications qui n'ont pas valeur scientifique véritable. Disons que nous pouvons espérer qu'ils aideront à la réflexion stratégique du CCO dans cette époque où les institutions publiques traditionnelles redéfinissent foncièrement leurs modes d'intervention.

1.2 Quelques préalables théoriques

Musique de masse, musique populaire ?

Les pratiques artistiques qui nous ont intéressés appartiennent, pour la très grande majorité, au domaine de la musique. Les genres musicaux qui sont ceux des personnes interrogées oscillent entre divers qualificatifs qui relèvent, pour la plupart, des musiques dites « du monde »⁷. Aucun des termes utilisés pour qualifier la musique n'est anodin : évoquer des musiques « traditionnelles » comme le font encore parfois les ethnomusicologues, la « world music » qui est un terme fortement connoté par l'économie marchande, ou des musiques « populaires » qui rappellent la disjonction entre un art savant et un art qui ne le serait pas, conduit chaque fois à privilégier certains types d'analyses, allant vers une priorité donnée à la transmission et à la conservation par exemple, ou bien à privilégier les processus de métissage ou de « mélange » comme préfère les appeler Denis Constant Martin. La question est importante et mérite qu'on s'y arrête.

⁶ L'ACCES, la DRAC etc...

⁷ Sur le sujet, voir l'entretien de Denis-Constant Martin dans la *Lettre d'information du centre des musiques traditionnelles Rhône-Alpes*, 84, janv-mars 2007 dans lequel il se livre à un salutaire dépoussiérage de termes galvaudés et passe partout qui encombrant la pensée anthropologique commune.

D.C. Martin choisit de parler de « musiques de masse » plutôt que de « musiques populaires » s'inspirant des travaux de Jean François Sirinelli sur la culture populaire⁸ : populaire s'oppose à savant, et est ainsi trop connoté. Sirinelli lui préfère le terme de culture de masse qui repose sur le constat des bouleversements du 20^{ème} siècle et l'avènement de la « culture monde ». D.C. Martin⁹ s'appuie pour définir la musique sur une conception de la culture selon laquelle elle est constituée « d'intrications de relations et d'interactions sans frontières procédant par rayonnement à partir de foyers » (p133). Evitant tout essentialisme, cette conception de la culture permet de penser la musique (j'ajouterais les arts en général) en dehors de toute segmentation binaire entre sérieuse ou légère, savante ou populaire, traditionnelle ou moderne..., en mettant l'accent sur les usages de la musique, sur l'identification des « réseaux de pratiques et des communautés d'interprétation », replaçant les usages dans des contextes précis, cherchant à identifier les emprunts, les filiations et les trajectoires des œuvres. Ainsi, il désigne sous le terme de musique de masse, « un ensemble non hiérarchisé de pratiques de la musique liées au développement de nouveaux moyens de captation, de prévention et de diffusion du son et des images, et aux procédures de commercialisation qui les ont accompagnées et ont transformé, en le renforçant considérablement, le marché de la musique » (p 146). Cet ensemble prend son essor au cours du 20^e siècle, mais les genres qui le composent prennent forme dès le milieu du 19^{ème}.

Cependant, la musique n'est pas une simple activité de loisir, elle ne se confond pas plus avec une stricte activité de création -ou de reproduction- esthétique. « Les musiques découpent l'espace en territoires sonores, espaces possédés mais toujours disputés où le son est l'instrument de marquage comme les graffitis ou les armes » (p 144)¹⁰. Les musiques sont étroitement associées aux identités sociales et culturelles. Ainsi, les musiques urbaines de l'Afrique colonisée sont-elles nées de ces opérations qui mobilisent le langage et le corps en les associant à des pratiques musicales qui seront des vecteurs d'identification passant par la construction d'imaginaires collectifs. Les mêmes choses pourraient être dites sur les musiques des Caraïbes, sur les musiques noires étasuniennes, ou sur les musiques sud américaines. La musique favorise cette identification à un « Autre », le musicien, qui en appelle à un partage des sens, des sensations, des affects. « Dans les situations d'oppression et d'inégalités brutales, faire de la musique peut être un moyen de résister à l'oppression » (p 145). La musique est un vecteur important des mobilisations sociales, elle se lie ainsi étroitement au politique.

Concernant les artistes rencontrés au CCO, dont certains sont issus de pays en guerre, de pays aux régimes dictatoriaux, on doit faire l'hypothèse que certains d'entre eux ne sont pas seulement « musiciens » mais qu'ils ont joué -et jouent encore- le rôle de ces « autres » auxquels on s'identifie parce qu'il aident à supporter l'oppression.

⁸ « L'avènement de la culture-monde », Jean-Pierre Rioux, Jean François Sirinelli, *La Culture de masse en France de la Belle Epoque à aujourd'hui*, Fayard, p 7-25.

⁹ « Le myosotis, et puis la rose... pour une anthropologie des « musiques de masse », *l'Homme*, 2006, 177-178, p 131-154.

¹⁰ D'après Swiss, Sloop, Herman, 1998, *Mapping the beat, popular music and contemporary theory*, Malden, Blackwell.

Communautés ethniques et/ou culturelles ?

Communautés imaginées

Le terme « communautaire » continue à être, en France, particulièrement piégé. Derrière le mot, d'aucun, prétendant défendre une conception universelle des droits humains, ne voient qu'enfermement (identitaire), exclusion (de la société d'accueil), rupture du contrat social qui fonde la République. Pour le philosophe canadien Charles Taylor, cet universalisme affiché masque, dans les faits, des pratiques de discrimination qui conduisent à délégitimer le modèle égalitaire universel dont se réclament les sociétés occidentales modernes. Ce qui fonde nos cultures politiques modernes, c'est l'exigence d'égalité de reconnaissance de chacun. Où situer cette égale dignité ? ne s'agit-il que de reconnaissance des droits inhérents à la liberté individuelle que garantissent nos textes constitutionnels ? Ou bien doit-on accepter que les individus « ont un droit à faire reconnaître la dignité de ce qui les rend différents les uns des autres »¹¹ ? Pour Taylor, il convient de reconnaître la seconde option, c'est à dire la légitimité de la reconnaissance d'une différence qui ne serait pas qu'individuelle, mais aussi commune à un groupe, qu'il soit « ethnique », minoritaire, sexuel etc. Dans nos sociétés marquées par le principe de la reconnaissance légitime de tous, la non reconnaissance des spécificités, par exemple culturelles, peut être vécue comme du mépris. Cependant, souligne bien Renaut, cela ne signifie pas que toute différence soit légitime : elle ne peut s'exercer que dans le cadre de l'acceptation d'une dignité universelle qui lui serait supérieure.

Cette émergence de la communauté au cœur des sociétés modernes occidentales s'inscrit dans un mouvement très profond de reconfiguration des solidarités anciennes, héritées d'une modernité marquée par la domination des Etats européens sur le monde, par l'essor du capitalisme industriel et par le développement de la nation comme creuset des identités collectives et politiques. **La mondialisation marchande et financière, les figures nouvelles que prend l'individualisme conduisent à redéfinir les solidarités collectives, et le modèle de la communauté refait surface. C'est dans cette optique que nous devons penser la notion de « communauté » comme l'une des formes que prennent les identités sociales plus ou moins imaginées qui en appellent aux « racines », à l'ethnie, à « l'authenticité », à l'inscription des cultures dans une territorialité et une historicité plus fantasmées que réelles. La musique, comme la danse, le théâtre ou l'écriture mobilisent ces images patrimoniales tout en touchant nos affects, en nous émouvant. La « communauté » est plus imaginée que réelle, elle est aussi plus partagée qu'exclusive.**

Au CCO, entre autres durant nos enquêtes et dans le compte rendu qui suit, l'usage du terme « communauté » est commode pour désigner une origine, pour cataloguer une association en fonction de l'origine géographique et culturelle (voire ethnique) de ses membres. Nous verrons qu'il peut aussi permettre d'identifier (ou de spécifier) une esthétique plus ou moins revendiquée qui s'exprimera dans la pratique artistique. Nous avons choisi de le garder, en considérant bien **qu'il ne s'agit pas de cataloguer les interviewés dans des cases « ethniques » ou « communautaires » mais de reconnaître cette dimension plus ou moins identitaire**, singulière qui lui est attaché dans les discours sur soi et sur les autres.

¹¹ Sur cette question, voir l'article de Emmanuel Renaut, « La reconnaissance au cœur du social », *Sciences humaines*, 2005, 172.

2 Présentation des résultats

2.1 L'enquête

Nous avons rencontré 10 hommes et 2 femmes. Sur les 12 entretiens, 11 seulement sont exploitables de manière un peu approfondie¹². L'enquête s'est étendue sur plusieurs mois, par intermittence, au printemps 2007. L'essentiel des entretiens a été réalisé par Camille Désormeau en mai et juin. Les questionnaires portaient sur les grands points suivants¹³ :

- Eléments de biographie
- Pratique artistique dans le pays d'origine
- La pratique en France
- Les souhaits pour l'avenir

Le questionnaire démarrait par cette entrée en matière : « J'aimerais que vous me décriviez votre parcours artistique : que vous me racontiez comment *vosre pratique* [à préciser en fonction des enquêtés] a évolué depuis vos débuts ». Il s'agissait d'amener les acteurs à évoquer ce qu'ils considèrent comme étant leur propre patrimoine artistique, par le biais de récits de vie. Il a porté sur les grands points suivants :

- Apprentissage des pratiques
- La pratique confrontée à la migration
- Diffusion de ces pratiques
- Transmission de ces pratiques

2.2 Données biographiques générales

L'âge médian des personnes rencontrées est de 37 ans, 7 d'entre eux ayant entre 30 et 40 ans. Deux ont moins de 30 ans, et deux sont au-delà de 50 ans. Ces données correspondent au profil plus général d'un artiste en voie de professionnalisation aujourd'hui. La moitié des personnes interrogées demeure à Villeurbanne, les autres résidant à Lyon (un seulement habite hors de l'agglomération lyonnaise).

La majeure partie des personnes rencontrées est originaire du continent africain (10 personnes), et plus spécialement d'Afrique centrale (5 personnes). Nous avons également interrogé un Afghane et un Péruvien. Ceci reflète la forte implantation des associations communautaires africaines au CCO, identifié comme un lieu ressource et un espace de rencontres pour ces communautés. En effet, nous avons recensé près de 50 associations communautaires africaines liées au CCO, sur un total d'une centaine d'associations communautaires fréquentant le lieu. Parmi les Africains non arabes, tous sauf un revendiquent plus ou moins fermement leurs origines ethniques.

Le niveau d'études des personnes rencontrées est globalement élevé : 5 personnes ont suivi des études supérieures, 4 personnes ont un niveau secondaire, 3 personnes ont un niveau BEPC ou inférieur.

Enfin, concernant la pratique artistique en elle-même, les disciplines couvrent largement le spectre des arts vivants : nous comptons ainsi 1 conteur, 5 danseurs, 6 musiciens. Cependant, il faut souligner que les pratiques sont loin d'être cloisonnées. 7 personnes sur les 12 sont polyvalentes et exercent plusieurs disciplines : deux musiciens sont également conteurs, certains danseurs affirment enrichir leur pratique par un jeu d'acteur hérité du théâtre.

¹² Voir liste en annexe

¹³ Voir questionnaire et guide d'entretiens en Annexe

2.3 Apprentissage et pratique artistiques antérieure à la venue en France

Il est remarquable que toutes les personnes interrogées (sauf une) ont appris la musique, la danse ou le théâtre dans leur pays d'origine. Parmi elles, 2 danseur-euse-s déclarent avoir eu une pratique professionnelle dans leur pays d'origine. Les apprentissages ont été très généralement familiaux, avec le père ou les grands parents (grand mère dans le cas de la transmission de la danse a sa petite fille), deux sont autodidactes et deux ont eu un apprentissage « professionnel » avec un maître ou dans une institution spécialisée. Ce lien avec la famille reste fort, et on le retrouve dans la fréquence de la pratique dans le cadre familial, en particulier à l'occasion de manifestations rituelles, mais il faut noter que la plupart des enquêtés ont pratiqué hors du cercle des proches, et plusieurs se sont produits à l'étranger, dans les pays voisins, avant leur venue en France. A l'inverse des idées reçues, il semble que la pratique solitaire de la musique (ou de la danse) soit loin d'être exceptionnelle, même chez les ressortissants d'Afrique noire (cela mériterait confirmation). Soulignons également que la moitié des personnes interrogées ont eu une pratique de la pédagogie avant la migration, parfois sous la forme de stages organisés.

2.4 La pratique en France

Arrivés en France, la pratique de leur art semble être, dans la majorité des cas, en continuité avec les pratiques antérieures. La professionnalisation de la pratique semble être un objectif largement partagé, même si c'est un chemin difficile et qu'il est difficile d'évaluer le degré d'engagement des personnes dans ce choix. Une moitié d'entre eux jouent plusieurs fois par semaine, deux jouent moins d'une fois par semaine. 5 personnes déclarent que leur pratique artistique est actuellement leur activité principale sur le plan professionnel. 5 artistes ne parviennent pas à vivre de leur pratique artistique à l'heure actuelle mais déclarent souhaiter pouvoir se consacrer uniquement à leur art. Deux seulement, et ce sont les deux âgés de plus de 50 ans ne l'envisagent pas.

Neuf enquêtés ont créé des structures associatives, afin de donner un cadre à leur activité artistique, et de se donner la possibilité de se rémunérer par ce biais en devenant salariés de leur propre association, dans le cadre des cours qu'ils donnent. Les personnes rencontrées développant des objectifs de professionnalisation sont sensibilisées à la nécessité d'un encadrement juridique de leur pratique.

Ce qui a peut être le plus changé depuis la venue en France, c'est l'ouverture vers d'autres artistes et vers d'autres publics. Ils ne sont que deux à déclarer pratiquer préférentiellement leur art avec des collègues de la même communauté, la plupart jouant aussi bien avec des proches de la famille ou de la communauté d'origine qu'avec des artistes français ou africains d'origines différentes. Le mélange des origines, des influences, des esthétiques semble être important pour beaucoup d'entre eux et les rencontres sont l'occasion de s'enrichir d'un point de vue artistique. Il en va de même pour le public, qui est autant fait de proches (par exemple à l'occasion de diverses cérémonies) que de personnes extérieures à l'occasion de concerts donnés dans des cadres associatifs, de festivals etc. Au sein de cette activité artistique, il ressort que la participation à des stages, ateliers ou diverses formes de cours est importante puisqu'elle mobilise 6 des personnes interrogées, soit plus que le nombre de ceux qui se déclarent professionnels.

Les esthétiques sont au croisement de la tradition et de la modernité : cette dynamique est au cœur du propos et de la recherche artistique de la plupart des artistes rencontrés. Le regroupement des différentes propositions artistiques présentées sous le vocable « cultures du monde » est possible mais semble peu pertinent et limité en termes d'analyse.

3 Éléments d'analyse

3.1 Une pratique qui s'inscrit dans des traditions familiales

Parmi nos interviewés, tous pratiquaient avant de venir en France, sauf un. Deux d'entre eux avaient une pratique professionnelle. La pratique avait lieu majoritairement en groupe, soit au sein de la famille, soit plus largement avec des amis, dans le cadre d'associations. On voit très clairement que le tropisme familial est essentiel. C'est au sein de la famille qu'on apprend à jouer d'un instrument ou à danser, la transmission se faisant le plus souvent de père à fils (mais aussi par la grand mère ou le grand père). Dans quelques cas, un autre cadre s'est imposé, par exemple l'apprentissage avec un ou plusieurs maîtres, en particulier pour les danseurs, ou avec des amis dans un groupe de musiciens qu'on a progressivement intégré. Si l'apprentissage est massivement familial, en revanche il semblerait que la pratique ne soit pas spécifiquement tournée vers la famille : la plupart des enquêtés ont joué ou dansé devant des publics plus larges que le cercle familial, du voisinage ou des amis. Une bonne partie d'entre eux participaient régulièrement aux diverses fêtes et cérémonies familiales, mais beaucoup ont aussi joué sur scène ou dans le cadre de stages dans lesquels ils ont pu également transmettre leur art à de plus novices.

Ces débuts dans l'apprentissage et la pratique vont avoir des conséquences importantes sur la suite de la carrière de ces artistes lorsqu'ils seront installés en France. Tous ou presque gardent des liens avec leur famille restée dans le pays d'origine, et on peut supposer que les échanges musicaux et artistiques vont perdurer avec la migration (par exemple par la participation ou mise en place de stages liant une association française et le pays d'origine, ou la création d'associations pour enseigner la musique ou la danse, ou à but humanitaire). Tous ou presque jouent à la fois pour les proches (famille, intimes, communauté d'origine) et pour l'extérieur (en tenant compte d'un biais forcément important qui est leur implication dans le CCO). Ce qui est remarquable, c'est que la pratique est largement ouverte à l'extérieur de la communauté : ils ne sont que 3 à déclarer jouer principalement pour les membres de leur communautés (en général pour des manifestations cérémonielles). **La plupart se produisent sur scène (dont bien sûr le CCO), à l'occasion de festivals, dans des centres de loisirs ou de vacances. Mais peu d'entre eux jouent véritablement de manière professionnelle ou pré-professionnelle : le premier souhait de la plupart d'entre eux est bien de trouver les moyens d'élargir leur public et de sortir de publics plutôt captifs auxquels ils semblent abonnés.** Le principal lieu de professionnalisation semble être les stages et les cours qu'ils sont nombreux à donner.

3.2 Entre engagement et désir de professionnalisation

Il est frappant de constater qu'à la réponse « combien de fois jouez vous par semaine », seule une minorité de 5 déclare jouer plus d'une fois par semaine. Ce qui est singulièrement faible et paradoxal quand on compare ce chiffre à celui des 8 personnes qui déclarent souhaiter que leur activité artistique devienne leur activité principale, auxquelles il fait ajouter les 3 qui déclarent que l'activité artistique est leur activité principale. En fait, il semble que leur pratique oscille entre trois pôles :

- **un « engagement culturel »**

Celui ci peut prendre diverses formes. La première **est le soutien à son pays d'origine** ou aux proches qui ont du rester et qu'on aide en créant des associations dans le pays d'origine ou en organisant des sessions de formation qui leur sont destinées (encore que le tourisme musical¹⁴ soit très probablement présent, même si l'enquête ne l'indique pas). Pour plusieurs enquêtés d'Afrique noire, cet engagement s'exprime plutôt par les liens qui sont établis avec des organisations sociales ou culturelles de leur pays d'origine, des associations qui enseignent la musique, la danse ou le théâtre aux jeunes gens. Cette formation sur place, qu'il faudrait vérifier par des enquêtes complémentaires, pourrait être destinée à faciliter une insertion en cas de migration éventuelle, ou de faciliter les échanges qui restent nécessaires pour « se ressourcer », pour faire venir des proches avec lesquels on pourra jouer, pour faire fonctionner un réseau plus ou moins organisé. Sur ce point, probablement important, nos informations sont très parcellaires, nos entretiens n'ayant pas été assez poussés.

Beaucoup de nos enquêtés se positionnent en tant **que créateur et médiateur de la culture africaine contemporaine**, associant des éléments de la tradition, les transformations de la société et les instruments modernes d'expression artistique. Ainsi Michel¹⁵, danseur ivoirien, souhaite, à travers ses spectacles, raconter l'Afrique. Dans un spectacle qui met en scène la souffrance, la tristesse, et l'espoir de s'en sortir, il raconte une histoire qui pourrait être réelle en Afrique. Le spectacle met en scène une famille sans terre, qui n'a pas d'argent pour acheter de quoi manger et est obligée de quêmander ses repas. Cependant arrive le jour où la population du village ne veut plus leur donner de nourriture. Il leur reste alors des provisions pour un dernier repas. Mais une des filles de la maison renverse ce repas à terre, ils se retrouvent sans rien à manger. Le dénouement arrive grâce à la rencontre des filles de la famille avec un génie qui accepte de leur donner de la nourriture si les filles dansent pour lui en contrepartie.

Une autre forme de cet engagement consiste à **vouloir perpétuer une tradition artistique** qu'on estime, à tort ou à raison, en danger de disparaître. On peut ainsi évoquer les cas de Saïd, issu d'une famille algérienne de musiciens de chaâbi, ou celui de l'afghan Mahmoud, issu d'une famille cultivée de Kaboul, qui à l'âge de 12 ans prit des cours de percussion avec un maître. L'un et l'autre prennent un long moment, dans l'entretien, pour expliquer la musique qu'ils aiment jouer, ses particularités, leur souci de la perpétuer et de la transmettre.

¹⁴ Il s'agit de stages de musique (ou de danse) organisés dans les pays d'origine, en lien souvent avec des artistes qui font la navette entre le pays d'origine et le pays d'émigration.

¹⁵ Les prénoms ont été modifiés.

- **Une pratique pour le plaisir**

Il ne faut pas sous-estimer le plaisir de pratiquer un art qui relie les migrants à leur pays d'origine tout en leur permettant de maintenir un certain niveau de socialisation et d'ouverture vers la société d'accueil ou vers d'autres communautés proches ou moins proches. Jouer de la musique, danser ou réciter des contes, c'est aussi s'inscrire dans la société d'accueil autrement que comme un simple travailleur, c'est trouver une certaine stabilité psychologique quand on est souvent dans l'inquiétude de ne pas avoir de papiers en règle. Cette dimension de la pratique artistique semble importante quand on voit la fréquence des groupes de musiciens qui se constituent sur d'autres bases que nationales ou ethniques. **Constituer un groupe, ou trouver sa place dans un groupe existant est l'un des premiers soucis de ces artistes. Ainsi certains groupes, comme *Les tambours des ancêtres*, cités à plusieurs reprises par nos enquêtés, semblent servir de sas d'introduction dans le milieu des artistes de scène africains.** D'une certaine façon, la pratique de la musique ou de la danse pourrait être considérée comme étant au service d'une intégration transnationale et transcommunautaire de tous les Africains quand ils sont en situation migratoire. Certes, la musique ou la danse font lien avec le groupe et le pays d'origine, mais plus encore elles permettraient d'échanger entre ressortissants de pays différents.

Entre engagement et plaisir, on peut évoquer la situation de Djibril. Conteur, originaire d'une famille de griots de Guinée, Djibril est arrivé en France comme étudiant en 1992. Il se produit à la demande d'associations, dans le cadre de manifestations communautaires (par exemple burkinabé) ou de solidarité. Il explique longuement durant l'entretien ce qu'est un griot, pourquoi le vrai griot ne peut pas gagner d'argent avec sa pratique, même s'il peut accepter les dons en nature ou en espèce. Le griot est le « *gardien des valeurs, de l'histoire, de la tradition* ». L'apprentissage se fait dans la famille, on est griot de père en fils. Les familles prennent contact avec les griots pour leur confier leurs secrets, leur histoire. Ce sont ainsi des historiens traditionnels. La pratique s'est dévoyée, parce que certains se font payer quand ils jouent de la musique dans les cérémonies, quand ils chantent les louanges du maître de maison. En France, Djibril cherche à adapter ses récits à la situation locale, par exemple quand il évoque la situation des femmes.

- **Engagement et professionnalisation**

Le troisième pôle, celui auquel on pense toujours mais sans oser trop l'exprimer, est de pouvoir se professionnaliser, sans que ce terme, nous semble-t-il, représente quelque chose de très précis. **Devenir professionnel est un horizon, mais est-ce un projet ?** Parmi nos enquêtés, cinq se disent « professionnels », mais ce terme recouvre des situations très variées : il semblerait qu'une seule soit intermittente du spectacle, et un ou deux salariés d'une association au sein de laquelle ils peuvent vivre à peu près de leur pratique artistique. Plusieurs semblent dans des situations professionnelles très fragiles et l'engagement associatif ou social peut aussi être considéré comme un viatique pour accumuler des cachets ou trouver un cadre un peu stable. Nous y reviendrons.

Plus que de professionnalisation, on préfère parler d'une pratique artistique qui relève d'un « mode vie » qui relie au pays d'origine, aux compatriotes émigrés eux aussi, à un ensemble plus vaste de personnes qui seraient toutes liées par la musique et la danse.

3.3 Traditions et hybridations

- **Hybridations entre les domaines artistiques**

Les genres et les styles sont presque tous hybrides : hybridation entre musique, danse et théâtre ; entre tradition et contemporain, entre héritages culturels. On note que l'Afrique, comprise plus comme une entité abstraite, voire comme un idéal, tient une place importante dans l'imaginaire artistique, culturel, politique des artistes. La communauté, la famille et l'Afrique fonctionnent comme des ressources imaginaires et pragmatiques qui permettent de se penser « artistes » et d'être artiste par ses réseaux, ses savoirs, ses envies ou projets.

Il y a dans notre corpus 1 conteur, 5 danseurs-danseuses, 6 musiciens qui se déclarent comme tels. Ce qui signifie que la majorité d'entre les enquêtés restent attachés à une identité artistique fondée sur une pratique spécifique. Cette identité artistique n'est cependant pas unanime puisqu'ils sont une forte minorité à avoir navigué entre danse, musique et théâtre, particulièrement ceux qui sont originaires d'Afrique noire. Beaucoup sont passés par des groupes qui associaient contes, jeux de scène et musique (Ndaje) ou jeux de scènes et musiques (les Tambours des ancêtres). Awa, du groupe Ndaje, est en même temps chanteuse et danseuse (elle est femme de ménage en dehors), mais elle a aussi appris le théâtre. Le plus fréquent, comme on peut s'y attendre car cela correspond à une pratique profondément ancrée en Afrique, est l'association entre danse et musique, entamée au moment de l'apprentissage en Afrique, continuée ici en France. Ainsi Michel, originaire de Côte d'Ivoire : « *Etant petit dès qu'il y avait des soirées, j'aimais beaucoup la danse et j'aimais bien la musique, donc j'allais tout le temps danser au lieu de faire mes devoirs à l'école pour les études* ». Il ajoute que le théâtre a eu également une place importante dans sa formation. Vers l'âge de 19 ans il devient danseur/formateur, participe à des concours, intègre les ballets nationaux de danse traditionnelle. Il parvient à venir en France après avoir gagné une place d'honneur à un concours de la Biennale de la danse de Madagascar en 1999. Maintenant, il pratique la danse traditionnelle, le modern-jazz, l'afro-jazz, et un peu de contemporain, même si c'est en enseignant les danses traditionnelles ivoiriennes qu'il gagne en partie sa vie. L'hybridation, il la voit surtout avec les danseurs de hip-hop.

François, né au Cameroun, a eu un parcours assez semblable, aimant la danse et la musique dès son enfance, « *même si au Cameroun, ce n'est pas un métier, c'est mal vu d'être danseur* ». Son grand père était griot et musicien professionnel, il pratiquait différents instruments traditionnels, jouait dans des groupes de danse. Ce dernier lui a enseigné les rythmes sacrés : comment jouer du djembé, des percussions, comment chanter et danser. Sa mère dansait dans ce groupe également. En 1998 il rencontre un chorégraphe afro-contemporain, et commence à suivre une formation plus professionnelle (Mathilde Monnier, par exemple, vient donner des stages). En 2000 il obtient une bourse pour se rendre à Montpellier, puis restera en France où il effectue de nombreux stages de formation en attendant de pouvoir passer son diplôme d'Etat. Il a pu organiser quelques spectacles « entre danse traditionnelle et art afro-contemporain ».

- **Entre tradition et contemporain**

La plupart des artistes rencontrés se positionnent dans **une dialectique entre la « tradition » qu'ils ont apprise dans leur pays d'origine – tradition qui n'est pas, loin de là, confondue avec cet apprentissage : ils sont plusieurs à avoir été sensibilisés ou formés à la danse contemporaine ou à un répertoire musical moderne avant de migrer, comme François-, et une pratique contemporaine.**

Paul est percussionniste et chanteur. Il a commencé à jouer avec des amis, au Congo, « *pour se défouler le week end* ». Arrivée en France en 2001, il participe dès 2002 à la création du groupe Les tambours des ancêtres. Le spectacle des Tambours des ancêtres n'est pas un spectacle traditionnel, même s'il en a l'air. Pour Paul, le traditionnel est basé sur le rythme, « *un rythme qui roule, qui tourne, qui n'est pas structuré* ». On ne sait pas quand il commence ni quand il prend fin. Dans le spectacle des Tambours, les morceaux sont structurés, la durée est définie. Il faut ajouter que le groupe utilise des instruments traditionnels (le ngoma, percussion traditionnelle taillée dans un tronc de palétuvier), mais aussi des instruments modernes comme la guitare. On trouve des solos sur les rythmes anciens, et une introduction de la danse contemporaine. Cette réflexion sur l'utilisation de nouveaux instruments et la réinterprétation du sens traditionnel des instruments est née au Congo. Aujourd'hui, de nouveaux instruments sont introduits dans les compositions.

Angèle a appris la danse, enfant, au Congo, initiée par sa tante. Elle émigre jeune, dès l'âge de 8 ans. Elle va apprendre le modern-jazz, puis tente de se professionnaliser en enseignant la danse et en créant une compagnie. Dans ses cours ou les stages, elle ne fait pas vraiment du traditionnel mais de la danse afro-contemporaine. Déjà, sa connaissance des mouvements est imparfaite. En plus, elle a subi des influences multiples au cours de sa carrière (création avec des danseurs/chorégraphes ivoiriens, avec les Tambours des ancêtres). Elle transmet donc une interprétation contemporaine de diverses danses d'Afrique centrale. Dans ses cours, elle laisse une grande part à l'improvisation. Elle arrive avec deux mouvements en tête et ensuite elle improvise, en fonction du rythme, du musicien. Elle rejette vivement la notion d'ethnicité. Depuis peu elle a pris la nationalité française, et considère que la jeune génération doit se battre pour gommer ces appartenances qui n'ont engendré que des guerres, des conflits.

Thomas est danseur, d'origine congolaise. Il a créé sa propre compagnie, et il donne des cours de danse dans les écoles primaires. Il est danseur et chorégraphe depuis 4 ans, en France, mais il s'est formé au Congo, et se souvient de sa grand mère qui lui expliquait le rôle des danses dans les cérémonies traditionnelles. Les groupes ethniques y sont nombreux, et les traditions artistiques se perdent, n'étant plus guère enseignées, alors qu'elle sont selon lui indispensable pour préserver la bonne entente dans le pays : aujourd'hui « *Il n'y a plus rien alors on se bat* ». Mais en France, les choses sont différentes : il est difficile d'être reconnu, il faut faire des créations, multiplier les contacts, par ce que « *En France c'est dur, tout est accéléré. Il faut participer, oser donner des idées, proposer* »

- **Préserver la tradition**

Une autre figure assez fréquente de l'artiste fréquentant le CCO est l'artiste « **gardien de la tradition** », souvent resté très attaché à sa région d'origine. Parmi eux on peut trouver des Africains, comme Aïssatou. Née dans une famille de griots, au Burkina Faso, elle a appris la danse au sein du groupe familial. Il était réputé, et elle a beaucoup voyagé en Afrique et ailleurs dès l'âge de 13 ans. En Afrique elle enseignait les danses traditionnelles burkinabés, et les danses d'autres pays d'Afrique de l'ouest. Ici, elle essaie de trouver des occasions de danser, mais c'est difficile.

Plus souvent, les artistes de ce type ne viennent pas d'Afrique noire. Parmi nos enquêtés, deux sont originaires du monde arabo-musulman, et un est péruvien.

Saïd est algérien, il joue de l'oud et des percussions, mais n'a jamais suivi de cours de musique. C'est en suivant la tradition familiale qu'il a appris la musique en écoutant son père et son frère qui avaient un orchestre. En 2004, au moment de son arrivée en France, il a créé un groupe de musique chaâbi avec ses filles, grâce, dit-il, au CCO. En Algérie « il n'était pas possible de créer un groupe... ». Ses filles avaient suivi, dès leur jeune âge, une école de musique andalouse en Algérie, « peut-être la principale école de musique andalouse de l'école algéroise » (Il précise qu'il existe sur trois régions on va dire trois écoles, c'est l'est, l'ouest et le centre dans lesquelles il y a quelques variations, dans les vers, dans l'accent). « *J'ai pensé qu'on pouvait faire, étant donné qu'on avait ça de commun, les quatre enfants étaient chanteurs, et à part la plus petite qui ne joue pas d'un instrument, les deux autres filles et le garçon jouent d'un instrument donc on s'est dit 'pourquoi ne pas créer un groupe et faire connaître cette musique ici à Lyon'* ». Depuis, ils se sont produits dans tout Lyon. Il souhaite d'abord faire connaître cette musique, aux Français mais aussi aux Algériens, « *pour leur faire plaisir, pour se ressourcer* ».

Mahmoud est afghan. Dès son plus jeune âge, il baigne dans un univers musical. Son père, « *intellectuel passionné par la musique plus que par la politique* », le pousse à s'intéresser à la pratique musicale. Il commence à jouer, chanter pour son plaisir, avec ses frères, ses cousins. A l'âge de 12 ans, il prend des cours de percussions avec un maître. La rencontre avec ce personnage, qu'il décrit comme sage et mesuré, va le marquer. En 1982 la famille doit s'exiler en France. En 1990 son frère vient également en France, ce qui lui permettra de jouer avec lui. Il a touché à pas mal de projets mêlant musique traditionnelle et musique électronique (Kaboul Workshop), un projet de fusion musique traditionnelle afghane/musique africaine/jazz. Plusieurs disques ont été enregistrés. Actuellement il est revenu dans un groupe de musique traditionnelle afghane, donne des cours de percussion et de chant dans une association.

Diego est péruvien, issu de la culture afro-péruvienne, cette communauté de descendants d'esclaves amenés au Pérou par les Espagnols . Il lui semble qu'il a toujours baigné dans un bain de musique. Son père, bien que paysan, était l'un des principaux ambassadeurs de la culture afro-péruvienne et il a donné à tous ses enfants la mission de perpétuer cette culture. Dès l'âge de 5-6 ans il a été formé aux percussions. Dans les années 2000 il crée un groupe à Lima, en 2003 il grave son premier cd, puis tombe amoureux d'une artiste circassienne française et se décide de la suivre. En 2006, il arrive à constituer un groupe de musique afro-péruvienne en France. Par le bouche à oreille, il rencontre des musiciens et petit à petit, se forme un groupe de 10 musiciens, tous sortis d'écoles de musique. Son but reste de promouvoir la musique afro péruvienne.

3.4 Le CCO comme lieu ressource, entre ruche et maternage

Il est difficile de le savoir avec certitude, mais un nombre important des enquêtés déclare être venus en France –ou bien être restés à l’issue d’une tournée- afin de pratiquer leur art. Michel était plombier à Abidjan avec un cousin, il gagne sa vie en France en travaillant en intérim. Paul est aide comptable dans une bibliothèque, Diego est aide éducateur... En un mot, leurs carrières d’artistes sont souvent à temps partiel, beaucoup ont de grandes difficultés pour trouver un lieu, pour parvenir à se retrouver ensemble quand on pratique dans un groupe – ce qui est la grande majorité des cas-, à concilier la pratique de leur art avec la nécessité de gagner sa vie.

L’un des objectifs de la mission était de cerner les besoins de ces artistes, et de savoir quels étaient leurs liens avec le CCO. Tous les gens rencontrés, évidemment, avaient des liens, plus ou moins étroits, avec le CCO puisque celui-ci soit les avait accueillis au moment de leur arrivée en France et les avait aidés à trouver une place dans le paysage de la production artistique locale, soit les avait accueillis en résidence à un moment ou à un autre.

Le CCO est souvent évoqué pour le rôle qu’il a joué dans l’aide qu’il leur a apportée à la structuration de l’activité artistique, par exemple en poussant les gens à créer une association. « *Quand on est venu en France, on a voulu faire connaître cette musique (le châabi) aux Lyonnais, à ceux qui ne la connaissent pas et on a aussi voulu profiter pour nous organiser en groupe, puisqu’on a trouvé l’aide qui nous était nécessaire, qu’on cherchait, au niveau du CCO. Donc ils nous ouvert les portes, ils nous ont aidé, y’avait plus qu’à enclencher la machine, voilà* » (Saïd)

Selon les gens, cette aide a pu être plus ou moins importante. Pour Diego, elle fut déterminante quand il arriva du Pérou. Il a créé une association, distincte de son groupe qui n’a pas d’existence juridique. Pendant plusieurs années, c’est sa femme qui s’est occupée de l’association, de la logistique, de la diffusion du groupe. Un press-book a pu être réalisé en 2005, un cd enregistré à Lima en 2005 également. Pour son groupe, son ambition est grande : il aimerait associer des danseurs, des circassiens. Pour passer ce cap, il a besoin de recruter un professionnel qui puisse s’engager dans le projet. Pourtant, se pose la question des rémunérations. Les musiciens ne sont pas, pour le moment, défrayés, pour leurs prestations. C’est de l’investissement personnel en temps et en argent pour les musiciens qui, par contrat moral, seraient rémunérés avec les premières prestations payées du groupe. Or aujourd’hui, le groupe se trouve en situation précaire, sans contrat ni lieu de répétition.

Ce souci de professionnalisation qui s’articule plus ou moins à l’aide que le CCO apporte au démarrage ou à la structuration de l’activité, on le retrouve chez la plupart des artistes rencontrés, de manière plus ou moins explicite, avec des demandes plus ou moins fortes. Pour Thomas, le rôle du CCO ne peut pas s’arrêter à accueillir des artistes en résidence ou à les aider à s’installer dans le paysage artistique lyonnais. « *Le CCO doit être un interlocuteur* (pour lui, pour son projet artistique, pour les artistes en général) ». Il a envie que le CCO l’accompagne dans son projet. « *Le CCO a une proximité avec les artistes, avec les gens qui souffrent* ». Il leur apporte de la clairvoyance dans leurs démarches.

On peut avancer que, à côté des compétences qu’il apporte en termes juridiques, organisationnels, le CCO joue aussi un rôle de « maternage » des artistes souvent fraîchement arrivés, même quand la professionnalisation n’est pas un objectif clairement

affiché. *« On ne s'attendait pas que l'aide que nous a donné le CCO soit aussi... importante. On s'imaginait que quelque part ils allaient nous donner un créneau, un petit coin de salle pour répéter et puis voilà, la preuve elle est là... ils ne se sont pas arrêtés là, ils nous ont beaucoup aidés. Ils nous ont domiciliés, ils nous ont encouragés, ils nous ont... quand je dis 'ils', c'est tout le monde hein. Donc avec le CCO on a fait quelques... on a participé aux événements du CCO tels que Paroles sur la place deux fois je crois, RaTaTam ».* (Saïd qui se déclare ne plus être en âge de vouloir travailler, même si la question pourrait se poser pour ses filles qui l'accompagnent dans son groupe).

Il y a là une différence sensible qui dépend de l'ancienneté de la migration. Si Diego, Saïd ou Paul semblent assez demandeurs, en revanche les plus « anciens » comme Mahmoud ou Angèle prennent plus de distance dans leur rapports au CCO. Mahmoud est déjà intégré dans des réseaux plus spécialisés qui concernent les musiques traditionnelles, et Angèle n'a pas vraiment besoin d'un appui extérieur supplémentaire en terme de conseils juridiques, d'aide pour les contrats. Déjà adhérente à l'ARSEC, elle a aussi déjà rencontré un conseiller du CND (Centre National de la Danse). Elle connaît le CCO depuis longtemps, même si, quand elle est venue la première fois, elle pensait que le CCO faisait partie d'un réseau de salles qui aurait pu l'aider pour la diffusion de ses spectacles. Elle se rend compte que ce n'est pas le cas, et pour elle ce qui attire les gens c'est surtout la gratuité de la salle.

Cette question de la salle est déterminante, à côté de la fonction conseil. C'est souvent la première chose que beaucoup soulignent quand ils parlent du CCO, c'est qu'il leur a mis une salle à disposition, ce qui est bien sûr déterminant pour des artistes, pour travailler et pour être vus dans des conditions de confort acceptable. La salle, c'est un peu ce qui leur a permis de se lancer. Par exemple le groupe Ndaye est en recherche d'un local de répétition fixe, afin de pouvoir travailler vraiment leur spectacle et demande s'il est possible que nous (Camille) intervenions pour les aider à être accueillis en résidence au CCO. Associé à la salle, une demande a émergé, une fois, d'avoir à disposition du personnel technique.

Autre chose qui revient parfois, c'est la possibilité que le CCO aide les artistes à diffuser leurs spectacles, à se faire connaître. Angèle a monté sa compagnie, mais elle n'a pas les moyens de recruter quelqu'un pour assurer la diffusion, et elle même n'a pas connaissance des lieux, des réseaux. : ne serait-il pas possible que le CCO l'aide sur ce point, demande-t-elle ? Dans le même ordre d'idées, en plus de l'aide juridique qui est souvent apportée et appréciée, on a entendu des demandes de banques d'information ; des demandes de soutiens « politiques » auprès des pouvoirs publics ou des institutions de formation (pour aider à trouver des stages, des cours...) sont parfois exprimés.

4 Conclusions

4.1 Le CCO reconnu pour son rôle de soutien à l'insertion

Il est notable dans nos entretiens que le CCO joue, sur la durée, un rôle important dans l'insertion de ces artistes, pour la plupart amateurs, dans le tissu du monde associatif et artistique local. On pouvait bien sur s'y attendre. Ce qui est intéressant est de comprendre comment le CCO joue ce rôle, si on peut mieux comprendre, à partir de cette ébauche d'enquêtes, comment il parvient à ce résultat. Il est tout à fait clair dans les entretiens qu'il contribue à rendre confiance aux gens en leur permettant de faire valoir des compétences qui ne sont pas forcément reconnues aux migrants de manière générale. Ces compétences artistiques, elles sont valorisées ici en proposant un lieu pour répéter ou pour jouer, par l'aide institutionnelle et juridique pour monter des associations, en servant même de prête-nom parfois.

Ce rôle peut prendre plusieurs formes. **Nous avons dit que le CCO jouait un rôle de « maternage » pour certains d'entre eux. Mais cette posture, si elle peut paraître utile dans une premier temps, est insuffisante et ne peut suffire sur la durée.** A ce titre, toutes choses égales par ailleurs, il se positionne ici comme un équipement d'éducation populaire, avec les atouts et les limites qui sont les leurs. C'est bien pour donner un coup de pouce, mais ensuite ? La question de l'accompagnement est difficile car le CCO est face à des gens qui sont souvent dans des situations de précarité plus ou moins forte, que les métiers de la culture attirent d'autant plus que les personnes ont des compétences qu'ils ont pu faire valoir dans leur pays d'origine, que le « monde de l'art » des musiques populaires (en reprenant le terme de D C Martin) est un monde plus attirant que celui des entreprises de nettoyage ou de gardiennage. Comme tout maternage, celui ci ne peut avoir qu'un temps. **Quelles sont les procédures et les routines mises en place pour permettre aux gens de passer le cap du maternage ? Elles existent à l'évidence, mais ce point n'entrait pas dans le périmètre de cette étude.** Le CCO est un lieu ressource essentiel dans la mesure où son mode de fonctionnement favorise grandement la « confiance » évoquée par Honneth évoqué en introduction. **N'y a-t-il pas une réflexion à conduire en interne sur les liens et différences entre maternage et donner (rendre) confiance ?**

Le CCO est également un équipement qui fournit des prestations plus « professionnelles » avec ses résidences d'artistes, soutenues d'ailleurs par la DRAC. Ces résidences jouent un rôle évident pour favoriser l'insertion des artistes dans un monde plus professionnel, mais on ne peut pas limiter leur usage à cette forme quasi professionnelle. Ces équipements de qualité sont aussi au service de pratiques amateurs, c'est peut-être là l'un des points importants, partagé, la encore, avec quelques lieux relevant de l'éducation populaire comme certaines MJC. Cette proposition de prestation de qualité à des quasi professionnels comme à des francs amateurs ne contribuent-elle pas à rendre moins lisible la frontière entre les deux ? Il semble, au regard des entretiens, que là encore il faille s'interroger sur les effets induits par la qualité des prestations offertes. Sur ce point, il me semble essentiel d'affirmer clairement que la vie sociale ne se réduit pas à chercher un emploi stable et rémunéré, qu'il y a une place tout à fait essentielle à prendre (en fait à conserver, car c'est l'un des points nodaux du CCO) du côté de **l'accompagnement à la démocratie culturelle. Ce qui est me semble-t-il le socle du CCO doit le rester absolument car il y a sur ce point un enjeu de société qui grandit à mesure que se développe le poids des industries culturelles et que certains avancent que les derniers lieux du débat démocratique se trouvent dans la *blogosphère*.**

Troisième chose à souligner, **le CCO se positionne clairement dans le cadre d'un « monde de l'art » un peu particulier, ce qu'on pourrait nommer un « art populaire contemporain non industriel »**. Nous avons vu avec Denis Constant Martin les précautions qu'il faut prendre avec cette notion d'art populaire : celui-ci n'a plus grand chose à voir avec la notion traditionnelle d'art populaire, c'est un art populaire mondialisé, très marqué par ses emprunts à l'industrie culturelle, par des traditions ethnicisées, et pourtant on sait aussi qu'on ne peut pas le réduire à cela. **Ce que nous voyons avec ces artistes, c'est que cet art populaire mondialisé est le support de formes « d'économie plurielle »** pour reprendre le terme de Jean Louis Laville, une économie localisée mais en même temps très mobile qui met en relation permanente les artistes de Villeurbanne avec leurs pays d'origine bien sûr, mais avec bien d'autres territoires aussi. Il faut insister sur ces liens étroits entre activité artistique et économie, mais en prenant bien garde de ne pas appliquer sans discernement la doxa habituelle de l'économie culturelle. On est face à une économie peu monétarisée, peu subventionnée, qui fonctionne plus au « bout de ficelle » et au « coup de main » qu'aux cachets qui conduisent à l'intermittence. **Economie largement réglée par la pratique de l'échange de service dans lequel le CCO tient une place un peu singulière qui mériterait d'être approfondie. C'est très probablement ce point qui mériterait d'être mieux connu si le CCO souhaite mieux comprendre son rôle auprès de ces artistes, et par voies de conséquences son rôle dans ce monde de l'art populaire.**

4.2 Insuffisances et compléments nécessaires

Outre la nécessité de reposer la problématique du CCO comme du venons de la faire, il y a des compléments d'enquêtes indispensables pour mieux connaître les « public » du CCO. On connaît mal des choses essentielles : pourquoi et dans quelles conditions s'est faite la venue de ces personnes en France (il y a des réfugiés politiques, économiques, des migrants plus classiques... ce qui peut avoir des effets sur le rapport au pays et à la culture d'origine), les conditions de l'apprentissage (plusieurs viennent de familles de griots, mais encore ?). Plusieurs appartiennent ou ont appartenu au même ensemble : Les tambours des ancêtres. Il aurait été intéressant de comparer leur parcours au sein de ce groupe afin de comprendre leurs variations de points de vue. Sur leurs pratiques en France : quels sont leurs réseaux ? Comment prennent-ils contact avec des écoles quand ils font de la formation ?

Annexe : Guide d'entretien semi-directif

Remarques : comment pensez vous articuler les entretiens avec les questionnaires ? Vous pouvez les dissocier, ou au contraire les associer dans l'entretien.

Forcément, il y aura des questions redondantes, mais le questionnaire peut aussi donner certains indices. Par exemple un apprentissage aux percussions avec un marabout s'inscrit dans un apprentissage plus large qui a une dimension rituelle...

Il faut aussi vous préparer à certaines questions : les influences extérieures, l'économie informelle etc que les gens n'évoquent pas toujours mais dont la place est importante.

Pendant les entretiens : il faut parfois relancer les gens : c'est aussi à cela que sert le guide. Les gens ont leur propre fil, leur propre récit, et il vaut souvent mieux les laisser parler. Mais savoir aussi reposer des questions auxquelles ils n'ont pas répondu. Sachez aussi respecter les silences : les gens peuvent avoir envie de réfléchir, et souvent les silences de l'enquêteur les stimulent mieux que les questions.

Objectif de l'entretien : amener les acteurs à évoquer ce qu'ils considèrent comme étant leur propre patrimoine artistique, par le biais de récits de vie. Attention au mot patrimoine : n'est-il pas ambigu pour eux ? Appartient-il à leur vocabulaire ? Je comprends bien ce que vous voulez, mais les enquêtés le comprendront-il ?

Consigne : « J'aimerais que vous me décriviez votre parcours artistique : que vous me racontiez comment *votre pratique* [à préciser en fonction des enquêtés] a évolué depuis vos débuts ». oui ; Bien

Thèmes à évoquer : préparez vous à plus de thèmes, sous thèmes etc afin d'être capable de relancer correctement l'entretien

Apprentissage des pratiques :

- Quand avez-vous débuté?
- Dans quel cadre ?
- Avec qui ?
- Pour quelles raisons ?
- Fréquence des pratiques (évolution de cette fréquence)

La pratique confrontée à la migration

- La pratique était-elle identique dans le pays d'origine ?
- Description de la pratique telle qu'elle était dans le pays d'origine et telle qu'elle est maintenant en France : faire évoquer les transformations, les évolutions de la pratique liées au processus migratoire.
- Faire réfléchir aux évolutions de la pratique entre le moment où la personne est arrivée en France et le moment présent.
- Rôle de personnes rencontrées, ou de travaux, jeux collectifs avec d'autres praticiens dans ces évolutions ?

Diffusion de ces pratiques :

- Quels sont les lieux de la représentation ?
- Quel en est le public ?
- La pratique s'adressait-elle au(x) même(s) public(s) dans le pays d'origine ?
- Rôle du réseau communautaire dans la diffusion de ces pratiques ? (reproduction des cadres festifs du pays d'origine qui permettent à la pratique de trouver sa raison d'être : organisation de fêtes communautaires...)

Transmission de ces pratiques :

- Y'a-t-il une volonté de transmettre son patrimoine artistique à d'autres ?
- A qui ? De quelle manière ?

Identification

Age, (niveau de diplôme, situation professionnelle ?)