

LES INDUSTRIES CULTURELLES ET CRÉATIVES

EXPRESSIONS CULTURELLES ET CONTRE-CULTURELLES

Édition de Françoise Richer-Rossi & Stéphane Patin



ÉDITIONS ORBIS TERTIUS

LES INDUSTRIES CULTURELLES ET CRÉATIVES

EXPRESSIONS CULTURELLES ET CONTRE-CULTURELLES



LES INDUSTRIES CULTURELLES ET CRÉATIVES

EXPRESSIONS CULTURELLES ET CONTRE-CULTURELLES

Édition de Françoise Richer-Rossi et Stéphane Patin

ÉDITIONS ORBIS TERTIUS

Les industries culturelles et créatives : expressions culturelles et contre-culturelles

Culture et Numérique, vol. VI

Première édition : juin 2025

« Ouvrages publiés avec le concours de l'UFR EILA (Études interculturelles de langues appliquées) d'Université Paris Cité »



Photographie de couverture :

© Conception département production documentaire – Université Paris Cité
@bridgedjohn

© Les auteurs, 2025

© Éditions Orbis Tertius, 2025

Tous droits réservés.

Toute utilisation ou reproduction,
en tout ou en partie, sous quelques formes que ce soient,
est interdite sans le consentement écrit de l'éditeur.

ISBN : 978-2-36783-436-8

ISSN : 2968-5648

info@editionsorbistertius.com
www.editionsorbistertius.com
www.editionsorbistertius.website

CULTURE ET NUMÉRIQUE

La collection *Culture et Numérique* encourage la publication d'ouvrages collectifs et de monographies qui étudient la culture – sous l'angle des représentations dans les arts audiovisuels et graphiques, médias etc. –, la communication numérique des biens et services culturels et leur promotion sur internet.

Elle accorde une place prépondérante aux langues et à la communication numérique multilingue et multimodale de la culture et de son patrimoine matériel et immatériel : numérisation des archives et des objets culturels, virtualisations muséales, sous-titrages, doublage, localisation de pages internet, de supports audiovisuels ou multimédia en lien avec les neuf secteurs des industries culturelles : les arts graphiques, la musique, le cinéma, la télévision, la radio, le spectacle vivant, la presse, l'édition et le jeu vidéo.



DIRECTEURS DE COLLECTION

Françoise Richer-Rossi et Stéphane Patin

COMITÉ DE LECTURE

Marisa Carrió Pastor, Universidad politécnica de Valencia

Isabelle Cases, Université de Perpignan Via Domitia

Patrick Farges, Université Paris Cité

Nicolas Froeliger, Université Paris Cité

Aurélie Godet, Université de Nantes

Stéphane Patin, Université Paris Cité

Françoise Richer-Rossi, Université Paris Cité

Benjamin Ringot, Centre de recherche du château de Versailles

Marie-Soledad Rodriguez, Université Paris Sorbonne Nouvelle

Cande Sánchez Olmos, Universidad de Alicante

Solveig Serre, CNRS

Agnès Surbezy, Université Toulouse Jean Jaurès

TABLE DES MATIÈRES

PRÉFACE : JE DOUTE DONC JE NE CESSE PAS D'ÊTRE.
DE LA CONTRE-CULTURE À LA CULTURE DE LA MISE AU DÉFI
Ludmila Ommundsen Pessoa 11

DYNAMIQUES CULTURELLES ET CONTRE-CULTURELLES :
ENTRE DIALOGUE ET RÉSISTANCE(S)
Françoise Richer-Rossi, Stéphane Patin 39

PREMIÈRE PARTIE CONTRE-CULTURES ET RÉSISTANCES IDENTITAIRES

LANGUE CORSE : LE CHOIX DE LA VIE.
POURQUOI ET COMMENT LE CORSE PEUT ET DOIT SURVIVRE ?
SYNTHÈSE D'ANALYSE, VISION ET SOLUTIONS OPÉRATIONNELLES.
PRÉSERVATION DU LOCAL ET DE L'UNIVERSEL AU TITRE DE L'ÉCOLOGIE
LINGUISTIQUE. LES INDUSTRIES CULTURELLES ET CRÉATIVES EN CORSE
ET LES BESOINS D'UNE CONTRECULTURE INTELLECTUELLE ET OPÉRATIONNELLE
Lisandru de Zerbi 63

MUSIC AND IDENTITY IN INDIAN OCEAN IMAGINARIES
Heidi Erdmann, Carsten Rasch 87

CONTRE-CULTURES LATINO-AMÉRICAINES CONTEMPORAINES : ENTRE
TRIBALISME NUMÉRIQUE ET CONNAISSANCES ANCESTRALES
Maria Claudia Quintero 111

DEUXIÈME PARTIE
ARTS ET CULTURES
COMME VECTEURS D'IDENTITÉ ET D'OUVERTURE

LE CONCERT À KABOUL <i>Jean-Paul Cluzel</i>	145
LE THÉÂTRE, OUTIL DE FRATERNITÉ <i>Pierrette Dupoyet</i>	157
LE LOUVRE SANS LIMITE NI FRONTIÈRES : QUELLE OFFRE POUR LES VISITEURS INTERNATIONAUX ? <i>Inès Foucher</i>	175
ART, DÉVOTION ET MÉMOIRE : PROTÉGER LE PATRIMOINE CULTUREL À TRAVERS LA FOI <i>ARTE, DEVOCIÓN Y MEMORIA:</i> <i>LA PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL A TRAVÉS DE LA FE</i> <i>Silvia Dana-Echevarria</i>	195

TROISIÈME PARTIE
CONTRE-CULTURES ET ALTERNATIVES INTELLECTUELLES

ON A TOUT MISÉ SUR LE PUNK ! CINQUANTE ANS DE RADICALITÉS PUNK <i>Solveig Serre, Luc Robène</i>	263
CONTRE-CULTURES BERLINOISES : FIN DE PARTIE ? (ANNÉES 1970 À NOS JOURS) <i>Guillaume Robin, Patrick Farges</i>	295
CONTRE-CULTURES ET ENSEIGNEMENT DES LANGUES À L'EXEMPLE DE L'ALLEMAND LANGUE ÉTRANGÈRE <i>Nils-Christian Terp</i>	327
AUTEURS	353
DANS LA MÊME COLLECTION	363

PRÉFACE

JE DOUTE DONC JE NE CESSE PAS D'ÊTRE.
DE LA CONTRE-CULTURE À LA CULTURE DE LA MISE AU DÉFI

Ludmila Ommundsen Pessoa
Le Mans Université

Plus que la langue ne se définit comme un inventaire de signes, la culture ne se résume à un inventaire de particularismes. Les développements de la linguistique et de l'anthropologie ont influencé l'évolution des concepts de langue et culture qui se sont affinés au fil du temps¹. Y ont notamment contribué l'affirmation fondamentale de Ferdinand de Saussure qu'il n'y a de sens que dans la différence et que la langue est un système de relations, comme la réflexion de Claude Lévi-Strauss sur le fait que langue et culture sont deux modalités parallèles de l'activité inconsciente de l'esprit humain, qui s'influencent mutuellement. Ce croisement disciplinaire se manifeste dans la définition du terme « culture » de la *Déclaration de Mexico sur les politiques culturelles* de 1982 :

La culture, dans son sens le plus large, est considérée comme l'ensemble des traits distinctifs, spirituels et matériels, intellectuels et affectifs, qui caractérisent une société ou un groupe social. Elle englobe, outre les arts et les lettres, les modes de vie, les droits fondamentaux de l'être humain, les systèmes de valeurs, les traditions et les croyances. [...] La culture donne à l'homme la capacité de réflexion sur lui-même. C'est elle qui fait de nous des êtres spécifiquement humains, rationnels, critiques et éthiquement engagés.

1 Les prémices de cette évolution sont abordées dans José Mailhot, « Les rapports entre la langue et la culture », *Meta* 14.4, 1969, p. 200-206.

C'est par elle que nous discernons des valeurs et effectuons des choix. C'est par elle que l'homme s'exprime, prend conscience de lui-même, se reconnaît comme un projet inachevé, remet en question ses propres réalisations, recherche inlassablement nouvelles significations et crée des œuvres qui le transcendent².

La culture est ainsi appréhendée, à la fois, comme source d'identité et d'unicité, mémoire de connaissances éclairantes et stimulantes, et miroir de questionnement et d'analyse. Sa fonction structurante est clairement mise en relief au début des deux dernières lignes (« C'est par elle »). Celles-ci illustrent le point significatif, que Christophe Bourseiller (2013) rappelle, dans son ouvrage consacré aux contre-cultures, sur le dispositif que Michel Foucault nomme l'*épistémé* : le philosophe français « traduit ce mot grec par 'champ culturel'. La culture désigne selon lui le champ des représentations propres à une époque donnée. Elle structure l'idéologie, la pensée dominante et la *doxa*. Nous baignons dans une culture, qui nous irrigue et parfois nous noie³ ».

Dans un monde où les rivalités entre États évoluent et prennent de nouvelles formes, la culture est devenue un enjeu géopolitique majeur, un instrument de combat incontournable qu'il s'agit de développer et maîtriser avec finesse, comme l'expose très clairement Anne Gazeau-Secret (2013), ancienne directrice générale de la coopération internationale et du développement au ministère français des Affaires étrangères,

Pour les pays émergents, la culture est désormais considérée comme un enjeu global, au même titre que la santé, l'éducation, le climat, l'énergie ou la biodiversité. La bataille des idées, des savoirs

2 Déclaration de Mexico sur les politiques culturelles. Conférence mondiale sur les politiques culturelles, Mexico City, 26 juillet - 6 août 1982 < https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000052505_fre > p. 39 (consulté le 10 juillet 2024)

3 Christophe Bourseiller, « C'est en secret que tout repousse », Christophe Bourseiller et Olivier Penot-Lacassagne (dir.), *Les Contre-cultures*, Paris : CNRS éditions, 2013, p. 21-30, p. 22.

et des normes (économiques, sociales, techniques, juridiques, environnementales, etc.) s'intensifie. Cette confrontation globale réclame des États forts, contrairement à ce qu'on pense en Occident, et implique, pour la France, une refondation ambitieuse de la diplomatie d'influence, que le nouveau ministre des Affaires étrangères cherche à promouvoir, en alliant le culturel et l'économique⁴.

Modelés par les tensions entre normes, idées, pratiques et croyances, les rapports entre société, pouvoir et individus se déclinent, entre autres, dans la langue, laquelle peut être défiée par une contre-langue, plurielle, fluide et flexible, élaborée en réaction, en complément ou en résistance, à une expression ressentie comme excluante, oppressive voire discriminatoire⁵. Ces rapports se déclinent également dans l'opposition entre culture et contre-culture, concept sociologique majeur qui a émergé aux États-Unis dans le courant des années 1960, d'abord sous la plume de John Milton Yinger (1960), qui a forgé le terme *contraculture*, puis celle de Theodore Roszak (1969) qui a instauré celui de *counterculture*⁶. Inhérent au contexte américain, associé au courant hippie, à la Nouvelle-Gauche et aux révoltes étudiantes, le néologisme se réfère dans un premier temps à un mouvement contestataire à l'aspect minoritaire. Soudé autour de ressources communes, telles que la drogue, la musique ou la littérature, celui-ci était engagé collectivement dans un conflit avec les valeurs perçues comme dominantes ou largement

4 Anne Gazeau-Secret, « 'Soft power' : l'influence par la langue et la culture », *Revue internationale et stratégique*, 2013/1, n° 89, p. 103-110, p. 103.

5 Pour en offrir un cas, la linguiste polonaise Anna Wierzbicka propose une analyse détaillée de la « contre-langue » élaborée par les Polonais dans les années 1980 pour se défendre contre la langue totalitaire du pouvoir dans son article « Antitotalitarian Language in Poland: Some Mechanisms of Linguistic Self-defense », *Language in Society*, 19.1, 1990, p. 1-59.

6 J. Milton Yinger, « Contraculture and Subculture », *American Sociological Review*, 1960, p. 625-635. Theodore Roszak, *The Making of a Counter Culture: Reflections on the Technocratic Society and its Youthful Opposition*, New York: Doubleday & Co, 1969.

partagées, dont les mécaniques capitalistes et les objectifs individualistes à court-terme, et s'inscrivait dans un projet de changement social mélioratif durable.

Certes, l'histoire est parcourue de mouvements d'opposition plus ou moins radicaux. Ruptures, dissidences, transgressions et utopies ancrées dans un terreau politique, économique, social et artistique fertile, le sens usuel de contre-culture, ne sont pas l'apanage de la société américaine du XX^e siècle. Pour ne citer qu'un exemple, la Confrérie préraphaélite, fondée par William Holman Hunt, John Everett Millais et Dante Gabriel Rossetti en Angleterre au milieu du XIX^e siècle, s'était employée à définir un nouvel idéal en rupture avec les conventions d'une société victorienne façonnée par les bouleversements de la révolution industrielle, dont la précocité avait élevé le pays au rang de première puissance mondiale dotée d'un vaste empire en expansion. Le désir des Préraphaélites était d'échapper à la laideur et au matérialisme vulgaire que la révolution industrielle avait engendrés. La création de la Confrérie a, par ailleurs, coïncidé avec la grande convulsion politique des années 1840 provoquée par la manifestation du mouvement chartiste, premier mouvement de masse de la classe ouvrière. Dans son culte de la beauté, conçu comme mode de libération des préjugés sociaux et de la morale corsetée de l'époque, le préraphaélisme anglais a inauguré un nouveau mode de pensée. Si sa dimension dissidente ne peut être écartée ou réduite, elle est parfois exagérée selon Béatrice Laurent (2005) : « Le préraphaélisme étant principalement une révolte et une synthèse, il avait permis aux jeunes peintres de nourrir leur art, de préciser leurs intentions et progressivement de trouver leur style propre. Une fois ceux-ci déterminés, le préraphaélisme n'avait plus de raison d'être⁷ ». Le mouvement s'est essoufflé au tournant du siècle ; en s'infiltrant dans toutes les branches de l'art, il formait le tissu même de la culture anglaise. Michel Maffesoli (2007) résume cette situation de déclin :

7 Béatrice Laurent, « Existe-t-il un style préraphaélite ? », *Cercles*, 2005, p. 17-28, p. 23.

[...] en une formule qui vaut ce qu'elle vaut 'l'anomique d'aujourd'hui est le canonique de demain'. En regardant au-delà de la formule, pour ce qui nous concerne nous, tout ce qui était l'anomique à la fin du XIX^e siècle, qui fut un grand grouillement culturel, est devenu le canon, en poésie, en peinture, en théorie. Il suffit de voir Klimt, Kokoshka, Nietzsche, Mahler, Freud, on pourrait s'amuser à repérer une série d'auteurs qui ont représenté cette anomie⁸.

Si Christopher Wood (1981) et Tim Barringer (1999) évoquent les premiers signes d'un regain d'intérêt pour le préraphaélisme dans les années 1950, ils insistent sur le renouveau majeur qui s'est produit dans les années 1960, alimenté par une nouvelle demande sur le marché de l'art. Wood va jusqu'à noter que, dans les années 1970, il était devenu à la mode pour les jeunes filles d'avoir « à nouveau un look préraphaélite⁹ ». Influence de la contre-culture américaine émergente ? Allusion à la mode *flower power* ? Comme l'explique Jean-Louis Genard (2003), l'artiste du Moyen Âge était quelque un qui ressemblait à un artisan car il était lié contractuellement à un commanditaire. L'art n'a commencé à devenir plus autonome qu'aux XVII^e et XVIII^e siècles avec la figure de l'artiste académique, qui devait se conformer aux critères de la perfection canonique déterminés par les milieux spécialistes. Lui a succédé celle de l'artiste bohème, « créateur, innovateur, transgressif », au croisement de l'artistique et du politique, tels les fondateurs et les membres de la Confrérie préraphaélite. Cette figure a pris sa force au XIX^e siècle et au début du XX^e siècle avec les avant-gardistes. La compréhension croissante de la puissance subversive de l'imagination, du pouvoir disruptif de la créativité et de leur force d'émancipation allait permettre de

8 Michel Maffesoli, « Nomadisme, un enracinement dynamique », *Amérique : Cahiers du CRICCAL*, n°36, 2007, Voyages et fondations, v2. p. 13-23, p. 18.

9 Tim Barringer, *Reading the Pre-Raphaelites*, Yale University Press, 1999, p. 17. 'During the 1970s it even became fashionable for girls to look 'Pre-Raphaelite' again', Christopher Wood, *The Pre-Raphaelites*, London: Weindenfeld and Nicolson, 1981, p. 155.

construire des ponts avec les idéologies révolutionnaires, la période des années 1960-1970 constituant ainsi un phénomène sociologique majeur, car les valeurs « créativité, spontanéité et originalité » qui étaient jusque-là liées au monde artistique allaient devenir des valeurs revendiquées par tout un chacun¹⁰.

Pour Andy Bennett (2012), la dimension mondiale de la contre-culture initiée par le mouvement américain de la fin des années 1960 a été déterminante. « L'anti autoritarisme et l'utopisme libertaire ont transformé la société. D'un pays à l'autre, un nouvel 'espace de sens' a été construit par la contestation juvénile [...] L'ensemble des comportements collectifs, des systèmes de représentations et des valeurs en a été affecté », affirme Olivier Penot-Lacassagne (2013)¹¹. Cette mondialisation, rendue possible grâce au développement contemporain des technologies de communication, a entraîné la reconnaissance du phénomène socioculturel et contribué à son ancrage dans l'imaginaire populaire occidental. En glosant Maffesoli (2003), nous pourrions dire que cette médiatisation et cette diffusion de la contre-culture des *sixties*, dont l'influence s'est exercée des États-Unis à l'Europe, ont ouvert un espace de « voyage » qui a créé des « témoin[s] d'un 'monde parallèle' où l'affect, sous ses diverses expressions, est vagabond, et où l'anomie a force de loi¹² ». Toutefois, le « nouvel espace de sens » qui en a surgi se rapprocherait de ce que le sociologue français décrit comme des « moments de nomadisme [qui] ont quelque chose qui joue le rôle de pile énergétique. Il faudrait trouver des métaphores pour dire comment par après on va vivre jusqu'à ce qu'elle soit épuisée et la nécessité de la recharger parce qu'en effet l'effervescence, la tension, n'est pas tenable sur la

10 Jean-Louis Genard, « L'idéologie de la créativité et ses contradictions », *Enjeux de la créativité, réflexions et perspectives* Bruxelles, ministère de la Communauté française, Direction générale de la Culture, 2003, p. 21-29, p. 23,24.

11 Olivier Penot-Lacassagne, « Qu'est-ce qu'une contre-culture », Christophe Bourseiller et Olivier Penot-Lacassagne, 2013, *op. cit.*, p. 3-19, p. 14.

12 Michel Maffesoli, *Le Voyage ou la Conquête des Mondes*, Paris : Dervy, 2003, p. 16.

longue durée¹³ ». L'exaltant moment de rêve hippie de libération et d'authenticité n'en serait qu'une illustration supplémentaire, comme semble le confirmer Penot-Lacassagne :

Alors que les derniers feux d'une certaine contre-culture se consomment à Woodstock, une autre parole s'élève [...]. La contre-culture punk naît là. Liée à la contre-culture qui la précède, elle ne continue ni ne la répète ; elle rompt au contraire avec ses discours, sa généalogie, ses filiations, son histoire, et s'ouvre à elle-même. Révolution ignorée, elle dénonce le simulacre d'accomplissement matérialiste et idéaliste des années 1970¹⁴.

La rupture révolutionnaire portée par le mouvement punk ne prendrait son sens que dans la différence, pour reprendre le postulat saussurien, incarnant une contre-culture plongeant ses racines dans une « contre contre-culture ».

Le mouvement contre-culturel de la fin des années 1960 s'est développé dans différentes directions, sans homogénéité. A partir des observations de Clecak (1983) et d'Eyerman et Jamison (1998) sur la diversité et hétérogénéités des individus et des idéologies qui en formaient la masse, Bennett attire l'attention sur la nécessité d'une réévaluation du concept et offre une proposition qui s'appuie sur le contexte historique initial pour mieux éclairer une dynamique commune. Il appréhende « la contre-culture non pas comme une entité socioculturelle spécifique, mais plutôt comme quelque chose de suffisamment fluide pour pouvoir incorporer différents groupements et, par conséquent, se manifester différemment à des moments et dans des lieux particuliers, en fonction des circonstances socio-économiques, culturelles et démographiques locales¹⁵ ». Cette dynami-

13 Michel Maffesoli, 2007, *op. cit.*, p. 18.

14 Olivier Penot-Lacassagne, 2013, *op. cit.*, p. 3-19, p. 15.

15 Andy Bennett, « Pour une réévaluation du concept de contre-culture », *La revue des musiques populaires*, vol. 9: 1, 2012, p. 19-31, p. 25. Peter Clecak, *America's Quest for the Ideal Self: Dissent and Fulfilment in The 60s and 70s*, Oxford: 1983, Oxford University Press. Ron Eyerman and Andrew Jamison, *Music and Social*

que de convergence n'est pas sans rappeler la thèse de Pierre Clastres, abordée dans le dernier chapitre de *La Société contre l'État* (1974) puis développée dans *Archéologie de la violence* (1977)¹⁶. Cherchant à distinguer les sociétés à État avec pouvoir coercitif (*i.e.* nos sociétés dotées d'organes centralisés) et les sociétés sans État avec pouvoir non coercitif (*i.e.* certaines sociétés amérindiennes), l'anthropologue affirme que la société primitive est une société par essence égalitaire, « sans loi et sans roi », qui maintient son unité par le moyen d'une guerre. L'exclusion de l'autre (de la dimension territoriale, économique, politique) est le fondement de cette société, qui en désamorce les tendances à la division en se ressoudant dans le conflit. Ainsi, la mobilisation fluide, décrite par Bennett, revigore l'espace de sens, évoqué par Penot-Lacassagne, en canalisant une fragmentation.

Sous cet angle extensif, malgré l'articulation de plus en plus marquée par les groupes et les individus de leur sentiment de différence les uns vis-à-vis des autres, phénomène que Zygmunt Bauman (1996) examine et qualifie de « recyclage identitaire » postmoderne¹⁷, il n'est donc pas étonnant que le terme de « contreculture » continue de refaire régulièrement surface dans la littérature académique, les médias, le langage commun comme dans les discours des industries culturelles, et que son pluriel se soit imposé, tel un système de systèmes, pour refléter un large éventail de projets de contre-société :

Du point de vue des générations postérieures aux années 1960, la contre-culture est devenue une mémoire reçue et négociée qui

Movements: Mobilizing Traditions in the Twentieth Century, Cambridge: 1998, Cambridge University Press.

16 Pierre Clastres, *Archéologie de la violence : la guerre dans les sociétés primitives*, 1977, Paris : Éditions de l'Aube, 2013.

17 « [I]f the modern 'problem of identity' was how to construct an identity and keep it -solid and stable, the postmodern 'problem of identity' is primarily how to avoid fixation and keep the options open. In the case of identity, as in other cases, the catchword of modernity was creation; the catchword of postmodernity is recycling », Zygmunt Bauman, « From Pilgrim to Tourist - or a Short History of Identity », Stuart Hall and Paul du Gay (eds), *Questions of Cultural Identity*, London: Sage, 1996, p. 18-36, p. 18.

témoigne d'une réaction à une série de problèmes pathologiques encore toujours d'actualité dans le monde d'aujourd'hui [...]. Les mouvements globaux centrés sur les problèmes actuels tels que l'environnement, les droits de l'homme, des animaux et la crise financière absorbent et répètent tous d'une manière ou d'une autre des discours de résistance dont la silhouette fut tracée à la fin des années 1960. [...] Les contre-cultures sont, en effet, des expressions fluides et mutables de sociabilité qui se manifestent lorsque les individus s'associent temporairement pour exprimer leur soutien et/ou pour participer à une cause commune, mais dont les vies quotidiennes se déroulent de fait simultanément sur toute une gamme de terrains culturels des plus divers¹⁸.

Quelle orientation profonde donner à ces manifestations diverses de surface ? Quelle interrogation fondamentale ces associations posent-elles et portent-elles, l'espace de leur éphémérité ? Une contre-culture questionne le « sens du monde » et le « sens de la vie », quitte à constater « la perte du sens », elle « reconsidère les rapports du passé, du présent et de l'avenir, et se demande où 'nous' allons », pour parfois incarner « le reflet de [la] déshérence », tout en essayant de « réinventer une manière d'habiter le monde et le temps, politiquement, esthétiquement, personnellement¹⁹ ». Pour Bourseiller, la contre-culture c'est « le champ de tous les possibles : l'éclosion du futur dans le présent. Le surgissement d'une anomalie au sein de l'*épistémé*, qui annonce la période suivante²⁰ ».

Si les conceptions de Bennett et Bourseiller ne sont pas identiques, elles se croisent et se complètent. Elles pourraient s'articuler dans une approche semblable à celle du langage chez le linguiste français Gustave Guillaume. L'auteur de la théorie de la « psychomécanique du langage » distingue le plan de la puissance (Langue) et celui de l'effet (Discours), « la distinction de la Langue et du Discours n'[étant] pas une dichotomie, mais un *continuum* où la langue

18 Andy Bennett, 2012, *op.cit.*, 28-29.

19 Olivier Penot-Lacassagne, 2013, *op. cit.*, p. 4-5, p. 15-16.

20 Bourseiller, Christophe, 2013, *op. cit.*, p. 22.

représente la partie profonde et permanente du langage, le Discours sa partie superficielle et momentanée²¹ » (Joly 2011). Il voit le langage comme un phénomène de transition du puissanciel (Langue) à l'effectif (Discours) fait par un sujet énonciateur, qui, selon la visée et le contexte situationnel, choisit une forme plutôt qu'une autre. De même, les réflexions combinées de Bourseiller et Bennett semblent poser une contre-culture qui comporterait un état d'existence *puissancielle* et un état d'existence *effective* dont le passage serait conditionné par un acte d'expression, qui se déclinerait en formes plurielles, étroitement dépendantes de conditions sociales et politiques spécifiques, puisant sa force dans l'énergie créatrice de l'imagination.

Edgar Wind (1963) indique que l'art, comme reflet de la puissance de l'imagination, est source de crainte de longue date pour une humanité attachée à l'ordre. Rien d'étonnant à ce que des formes de contrôle ou censure en résultent. Wind revient sur l'expression « peur sacrée » (*theios phobos*) de Platon, pour rappeler :

*The term 'sacred fear' [...] derives from Plato (theios phobos), from which I shall borrow a great deal more. Although no philosopher has praised the divine madness of inspiration more eloquently than Plato, he viewed it (like Goethe and Baudelaire) with sharp suspicion. He rated the strength of man's imagination so high that he thought man could be transformed by the things he imagined. Hence, he found miming a most perilous exercise, and he devised curious laws that would prohibit the miming of extravagant or evil characters*²².

21 André Joly, « L'article, instrument de modalisation chez Gustave Guillaume (1919) », *Modèles linguistiques* 64, 2011, p. 103-115, p. 104. Cet article détaille finement l'approche de Gustave Guillaume, notamment comment elle se démarque de celle de Ferdinand de Saussure.

22 Edgar Wind, *Art and Anarchy*, 1963, Northwestern University Press, 1985, p. 2. « Bien qu'aucun philosophe n'ait loué plus éloquentement que Platon la folie divine de l'inspiration, il la considérait (comme Goethe et Baudelaire) avec une grande méfiance. Il estimait la force de l'imagination de l'homme si élevée qu'il pensait que l'homme pouvait être transformé par les choses qu'il imaginait. C'est pourquoi il considérait le mimétisme comme un exercice des

À supposer que les forces de l'imagination puissent s'emparer de l'artiste, alors, par diffusion, imprégnation ou réinterprétation des œuvres, ces forces peuvent tout aussi influencer et affecter le public. On ne peut s'empêcher de penser à l'imagination créatrice telle qu'interprétée et prônée par William Blake, poète, graveur et peintre de l'Angleterre des débuts de la révolution industrielle, auquel Roszak fait d'ailleurs référence lorsqu'il expose le projet essentiel de la contre-culture. Blake a donné un aperçu de ce qu'il défendait à travers les fameuses lignes inscrites dans l'univers complexe de sa dernière œuvre, le grand poème prophétique *Jerusalem* (1804-20) : « *I must create my own system, or be enslaved by another man's / I will not reason and compare, my business is to create*²³ ». Jerome McGann (1972) explique que, pour Blake, l'imagination n'est pas la création, l'imagination est plutôt la vision. Dans l'esprit de ce dernier, lorsque la composition artistique commence, l'inspiration est déjà sur le déclin, car la fonction de l'imagination est la vie de l'activité plutôt que les plaisirs de la possession. Les artistes doivent aborder le monde non pas avec des créations qui piègent et enferment les individus mais avec des visions qui stimulent l'activité imaginative de chacun. Blake a donc conçu son œuvre comme moyen de vision dans le but d'encourager une fraternité d'esprits créatifs. McGann rappelle, d'ailleurs, que Blake mesurait sa vie à l'aune des morts qui en marquaient les renouvellements imaginatifs, ajoutant à sa signature « né le 28 novembre 1757 à Londres et mort maintes fois depuis²⁴ ». La

plus périlleux. Il a ainsi élaboré de curieuses lois interdisant de mimer des personnages extravagants ou malfaisants » (ma traduction).

- 23 « Je dois créer mon propre système ou être esclave de celui d'un autre homme / Je ne vais ni raisonner ni comparer, mon métier est de créer. » (ma traduction).
- 24 « *To Blake, Imagination is not creation; it is, rather, life, existence, and - in the metaphor most characteristic of Blake's own faculties - vision. [...] Like Shelley, Blake understood the magnificent if agonizing truth that when composition begins inspiration is already on the wane, for the function of Imagination is the life of activity rather than the pleasures of possession. [...] Blake aimed at fostering a fellowship of creative spirits, not a world of corpses paralyzed within a dream of life. [...] Thus, he designed his work to be a means of vision in us, to 'rouze' our faculties to act the way his had been 'rouzed'. [...] Artists must approach the world not with creations*

tâche serait infiniment plus complexe de mesurer la vie de l'artiste visionnaire à l'aune des « éveils » multiples et des « résurrections » successives que son œuvre influente a provoqués.

Le mouvement libérateur des années 1960 et 1970 a mis sur le devant de la scène le pouvoir disruptif de l'imaginaire et de la créativité, dont la force critique, à portée politique, s'est affaiblie dans la décennie suivante, par instrumentalisation — certains préfèrent parler de récupération. Genard (2003) signale la grande capacité d'adaptation du capitalisme et du monde économique, aptes à prendre possession de tout ce qui peut leur profiter en vue de la productivité et du profit. Selon lui, la nature du capitalisme est devenue plus « culturelle » à partir des années 1980 : l'émergence d'un néo-management, qui a remplacé une logique de domination par un discours d'autonomie, d'originalité et de spontanéité, s'est doublé de l'avènement d'une économie postfordiste, qui a accordé une plus grande importance aux biens immatériels, attribuant ainsi aux industries culturelles, dans l'ensemble du capitalisme, une place qu'elles n'avaient pas du tout auparavant.

Pour sa part, Brigitte Quilhot-Gesseume (2022) parle de « rupture civilisationnelle » et regrette la confusion qui s'est alors installée entre les œuvres d'art et de l'esprit issues de l'histoire, éternelles, et de nouvelles formes, éphémères, liées au social et relevant davantage du socio-culturel. Elle fait l'éloge de Malraux, notamment de sa définition de la culture, « ensemble des créations de l'art et de l'esprit », pour stipuler que la culture joue le rôle édifiant de « tenter de comprendre le sens de notre place ici-bas, dépasser et retourner la perception tragique de notre destin en énergie, trouver les forces pour vivre, chercher des réponses aux questions existentielles ». Elle adhère à la proposition de Denis Kambouchener de croire dans l'idéal de culture « classique » contre lequel aucun argument ne tient, car rien ne peut en contredire le bien-fondé et ses effets sont intégralement

that will trap men but with visions that will encourage imaginative activity. [...] [Blake was] an artist who measured his life by the Deaths which marked its imaginative renewals. 'William Blake' he could sign himself; 'Born 28 November 1757 in London & has died Several times since.' », Jerome J. McGann, « Blake Records », *Modern Philology*, Feb., 1972, Vol. 69, No. 3, p. 261-266, p. 265-266.

positifs. Sur cette toile de fond, Quilhot-Gesseaume ne peut donc que s'associer à la réflexion d'Yves Michaud sur « l'émiettement de la culture », l'indifférenciation de nature et de qualité qu'elle subit de nos jours, et critiquer le repli relativiste de chacun sur la culture de son choix. La contre-culture est, sous sa plume, l'outil affûté d'une manœuvre pernicieuse :

Avec les industries culturelles et la culture de masse nous sommes donc entrés dans un nouveau « régime culturel », décrit et analysé précisément avec exemples et références à l'appui par Jean-Pierre Le Goff. Ce retournement de valeurs dont l'étape ultime est la haine de la culture, promeut une contre-culture, le règne de la société du spectacle théorisée par les situationnistes, de « l'*homo festivus* » de Philippe Muray. Cette culture festive qui cultive émotion et convivialité est tout sauf un viatique pour grandir et s'orienter dans le monde, mais un artifice, un simulacre, un leurre, une uniformisation des goûts, un nouveau conformisme institutionnalisé, tout ce qui façonne « l'homme superflu » selon Hannah Arendt²⁵.

La culture postmoderne est une culture de la transgression, écrit Roger Scruton (2016), celle de la trahison de la mission sacrée de l'art, de magnifier la vie telle qu'elle est et d'en révéler la beauté, définie par les philosophes des Lumières comme forme sensuelle incarnant les valeurs morales et spirituelles durables. Déstabilisation et immoralité, qui auraient irrémédiablement entraîné un échec esthétique auparavant, sont devenues des marques de succès, tandis que la recherche de la beauté est en recul. Le philosophe britannique de l'esthétique estime que ce processus a été normalisé au point de devenir une orthodoxie critique. Selon lui, une grande partie, sinon la majorité, de ce qui passe pour de l'art au XXI^e siècle laisse à désirer.

25 Brigitte Quilhot-Gesseaume, « Au risque de la culture ? », Communication présentée à l'Académie des Sciences, Inscriptions et Belles-Lettres de Toulouse à la séance du 10 mars 2022, < https://www.academie-sciences-lettres-toulouse.fr/wp-content/uploads/2023/08/14_B-Quilhot-Gesseaume.pdf > p. 89-100, p. 96-98 (consulté le 10 juillet 2024).

Les galeries d'art contemporain offrent, selon son expression mémorable, « de la vraie camelote entre guillemets²⁶ ».

À l'inverse, Luca Pattaroni (2020) insiste davantage sur le processus d'appropriation de la contre-culture : « Si la contre-culture a dû être domestiquée, c'est bel et bien parce qu'elle incarnait une puissance — ou plutôt des puissances — d'ébranlement », celles de l'unitaire (articulation avec des luttes diverses), de l'esthétique (inscription dans la matière du quotidien), de l'éphémère (rupture avec la linéarité temporelle) et de l'œuvre (au cœur du non-marchand)²⁷. Si les industries culturelles peuvent transformer le rapport à la culture, réduite à un objet de consommation, prétexte pour offrir de la distraction et du divertissement, comment la contre-culture pourrait-elle ne pas en être affectée ? Les changements de logique économique qui ont marqué le monde occidental à partir de la fin du XX^e siècle se sont amplifiés. Selon Pattaroni, le pouvoir de récupération du capitalisme est, en grande partie, lié au pouvoir d'absorption des formes contemporaines de gouvernement étatique, dont les dispositifs mêlent habilement politique culturelle, développement urbain et profit financier :

Cette histoire, celle de l'institutionnalisation des contre-cultures, est néanmoins bien plus large et ambiguë que le voudraient certains récits trop linéaires. Elle se joue non seulement dans l'évolution de l'« esprit du capitalisme », mais aussi dans la matière

26 « *It is therefore plain that the culture of transgression achieves nothing save the loss that it revels in: the loss of beauty as a value and a goal. But why is beauty a value? It is an ancient view that truth, goodness, and beauty cannot, in the end, conflict.* » SCRUTON Roger, 'Beauty and Desecration', *Analysis*, 2016, 19. 2, p.1 — 11, p. 10. 'He found [...] much or even most of what passes for art in the twenty-first century as wanting in various respects, including the moral. Much of what we see in contemporary art galleries is, in Scruton's memorable phrase 'real junk in quotation marks'', Anthony O Hear, « Roger Scruton. Biographical Memoirs of Fellows of the British Academy », XIX, 2020, p. 447—465, p. 456.

27 Luca Pattaroni, « La culture au cœur des transformations politiques et spatiales de la ville contemporaine, Introduction », Luca Pattaroni (dir), *La contre-culture domestiquée*, Genève, Métis Presses, 2020, p. 11-24, p. 13, p. 244-245.

des expériences contre-culturelles et de leur lente absorption dans l'ordre de la ville. [...] Des « politiques des lieux culturels » émergent depuis les années 2000 un peu partout en Europe. Ces politiques cherchent à offrir des espaces de création et d'expérimentation dans des villes sous haute pression foncière et réglementaire. Soucieuses de garantir ces espaces (à la fois pour leurs usagers et pour les organismes qui les financent et les régulent), elles ne sont pas seulement des politiques de mise à disposition, mais elles emportent avec elles tout un travail de formatage des espaces et des personnes de manière à les rendre compatibles avec les normes — techniques, administratives, financières et culturelles — qui régissent l'ordre en commun à l'échelle de la ville. Ce qui se nomme institutionnalisation est en grande partie le fait de ces processus pluriels de formatage, qui visent à contenir les dynamiques disruptives — les vecteurs de subversion — contenues dans l'institution de ces espaces²⁸.

À la lecture de ce passage, les Parisiens ne manqueront pas de songer aux « Grands Voisins », expérience d'urbanisme éphémère, entretenant le social, l'artistique et le culturel, qui s'est déroulée dans l'ancien hôpital Saint-Vincent de Paul du 14^e arrondissement de la capitale entre 2015 et 2020²⁹. La page officielle du site désigne une « fabrique de biens communs », composée d'associations et d'entreprises et coordonnée par trois organismes, l'association Aurore, qui accueille et accompagne des personnes en situation de précarité ou d'exclusion, la coopérative Plateau Urbain qui propose des locaux à des structures qui ne trouvent pas leur place dans le marché et l'association *Yes We Camp* qui met en place des processus de transformation d'espaces. Pour ma part, lors de ma visite en 2019, j'ai découvert un lieu festif qui regorgeait de « bobos » et *hipsters*, chemise bûcheron ou robe rétro, et de touristes, en short et sac à dos, venus flâner autour d'expositions insolites, acheter « vintage », boire

28 Luca Pattaroni, *Ibid.*, p. 15.

29 Site des Grands Voisins, < <https://lesgrandsvoisins.org/les-grands-voisins/presentation-et-histoire-du-site/> > (consulté le 15 juillet 2024).

« artisanal » ou prendre un « repas zéro-déchet » selon les termes du tract mensuel qui vantait une programmation événementielle imposante. C'était l'endroit branché de la capitale française, l'endroit où il fallait être vu d'après les avis recueillis sur divers forums. Impossible de ne pas y rater Jean-Luc, le « président des SDF » comme il se proclamait, l'homme au chapeau melon dont la présence aussi visuelle que sonore rappelait quotidiennement aux visiteurs que le lieu servait également d'accueil aux exclus de la société, sans-domiciles-fixes et migrants, ceux qui cherchaient une place ou leur place, mais qui n'étaient souvent que de passage. L'expérience des « Grands Voisins » est emblématique des « nouveaux territoires de l'art », qu'explore Anne Gonon (2017), territoires formés dans le sillage du rapport L'extrait de 2001 dont le titre *Friches, laboratoires, fabriques, squats, projets pluridisciplinaires: une nouvelle époque de l'action culturelle* promet une bousculade, à défaut d'un effondrement, de l'ordre établi du monde culturel. « Le projet est tellement polymorphe qu'il est complexe de l'appréhender dans sa globalité. Le visiteur d'un soir y verra un lieu désaffecté réinvesti qui fleurit bon le milieu 'arty', comme Berlin en connaît tant », concède Gonon, qui précise, « mais limiter Les Grands Voisins à son public un peu « branché » serait une injustice. Ce n'est que la pointe émergée de l'iceberg. [...] Les Grands Voisins serait un sorte de synthèse entre tiers-lieu, lieu intermédiaire et économie sociale et solidaire en action³⁰ ».

Selon Bauman, le monde actuel est dans un état de « liquidité » généralisé³¹, état qui résulte de la rupture de la relation entre

30 Anne Gonon « Les 'nouveaux territoires de l'art' ont-ils muté ? », *Nectar* 4.1, 2017, p. 107-119, p. 118.

31 "Liquid modern' is a society in which the conditions under which its members act change faster than it takes the ways of acting to consolidate into habits and routines. [...] Life in the liquid modern society is a sinister version of the musical chairs game, played for real. The true stake in the race is (temporary) rescue from being excluded into the ranks of the destroyed and avoiding being consigned to waste. And with the competition turning global, the running must now be done round a global track' Zygmunt Bauman, *Liquid Life*, Cambridge: Polity Press, 2005, p. 1-3. Pour un aperçu de ses principales idées, voir Carlo Bordoni, « Introduction to Zygmunt Bauman », *Revue internationale de philosophie*, 2016, no 3, p. 281-289.

politique et pouvoir, considérée comme centrale dans la crise des États-nations, et de l'affaiblissement de l'idée de communauté, provoquée par l'introduction des nouvelles technologies qui abolissent les frontières géographiques et culturelles. Dans cette « société liquide » où insécurité, incertitude et individualisme sont les acteurs dominants, comment la contre-culture émerge-t-elle, se construit-elle et s'exerce-t-elle ? Sur fond de développement d'Internet tissant une « *world wide web* », les expériences à caractère libertaire se réincarnent dans de nouvelles formes et arborent de nouveaux masques, notamment celui du hacker, sur lequel se penche Steven Jezo-Vannier (2016). Le pirate du Net engagé dans une lutte pour faire vivre une utopie sans frontières :

Internet n'est pas né avec le XXI^e siècle; mais le siècle nouveau, lui, est apparu avec le monde virtuel. Dans ses premières décennies d'existence, Internet a vu se répandre l'emprise des gouvernements, des États, des entreprises et de leurs opposants, le cyberspace est devenu le théâtre de nouvelles résistances, un support, un moteur et un enjeu de luttes globalisées. Le réel n'a cessé de vouloir prendre le contrôle du virtuel, d'y limiter la liberté, d'y tracer des frontières, d'y établir ses lois, d'y observer ses habitants et d'y violer ses données privées ; le tout sous couvert de discours sur la sécurité des pays, la sûreté des personnes et la protection du vaste et lucratif marché qui s'est développé. Contre ses atteintes aux libertés individuelles et à la nature profonde de l'Internet, l'insubordination s'organise. Elle est portée, très tôt, dans le monde virtuel par la contre-culture des hackers³².

L'une des conséquences de cette société « liquide » sous l'emprise — voire l'empire — d'internet, est l'explosion des pratiques d'anonymat, d'hétéronymie et de pseudonymie, autrefois plus limitées et cantonnées à certains milieux ou cas spécifiques, tels les mythiques leaders Ned Ludd et Captain Swing des révoltes de

32 Steven Jezo-Vannier, *Contre-culture (s) : des Anonymous à Prométhée*, Marseille : Le mot et le reste, 2016, p. 9.

la Grande-Bretagne en industrialisation ou les écrivaines Charlotte Brontë et Olive Schreiner contraintes de faire publier leur premier roman sous un nom de plume à cause des préjugés sexistes de l'époque victorienne. De nos jours, la création d'identités virtuelles et la formation de cyber-communautés affectent tous les domaines de la vie sociale, intellectuelle, littéraire et artistique. Yann Perreau (2017) consacre plusieurs chapitres de son histoire de l'anonymat à de nombreux créateurs depuis la fin du XX^e siècle, comme par exemple Banksy ou Daft Punk³³. Comme le titre de son ouvrage l'indique, il considère que les formes et pratiques de l'anonymat se constituent en contre-culture.

L'anonymat, l'hétéronymie et la pseudonymie, au cœur des bouleversements actuels, seraient-ils, alors, des spécimens de ces « armes » attendues d'« une véritable contre-culture », telle que la définissait Pierre Bourdieu (1981) ?

Une véritable contre-culture devrait donner des armes contre les formes douces de la domination, contre les formes avancées de mobilisation, contre la violence douce des nouveaux idéologues professionnels, qui souvent s'appuie sur une rationalisation quasi scientifique de l'idéologie dominante, contre les usages politiques de la science, science physique ou science économique, sans parler de la biologie ou de la sociologie des racismes avancés, c'est-à-dire hautement euphémisés³⁴.

Au début de son essai, Perreau revient brièvement sur l'affaire Elena Ferrante, dont la véritable identité a fait l'objet d'une investigation par le journaliste Claudio Gatti qui se disait soucieux de rétablir la vérité sur l'autobiographie truffée d'erreurs rédigée par la mystérieuse écrivaine italienne. Or, selon Perreau, en adoptant un pseudonyme, cette dernière se plaçait hors des règles des biographes, de l'objectivité et de la véracité factuelle. Dans son esquisse d'une

33 Yann Perreau, *Incognito : anonymat, histoires d'une contre-culture*, Paris : Grasset, 2017.

34 Pierre Bourdieu, *Questions de sociologie*, 1981, Paris : Minuit, 2002, p. 13.

anthropologie du doute, Joël Candau (2011) repère une crainte du doute dans la disparition de la frontière entre la vie publique et la vie privée, dans l'étalage et la publicisation du moi, dans *l'information overload*, dans l'obsession du temps réel et, notamment dans le règne sans partage de la mise en fiction du réel, sous la forme de ce qu'on appelle aujourd'hui le *storytelling*, « manière de contourner le doute en le rendant absolu [...] non seulement on ne sait plus ce qui est vrai et ce qui est faux mais on affirme qu'il est impossible de le savoir, sous prétexte qu'il n'y aurait pas une réalité mais des réalités, construites en permanence ». Il rappelle qu'« une pensée inquiète d'elle-même est une pensée qui s'inquiète de ce qui est vrai et de ce qui est faux, de ce qui est bien et de ce qui est mal, de ce qui est beau et de ce qui est laid. Elle s'inquiète de la vérité. Elle s'inquiète de ce qui est juste. Elle dit : « je ne sais pas » mais refuse de dire : « on ne peut jamais savoir »³⁵. Candau fait ainsi l'éloge du doute en le distinguant d'une plaidoirie en faveur du relativisme.

Dans son allocution incisive « *Preparing Ourselves for Freedom* » prononcée lors d'un séminaire interne de l'*African National Congress* (ANC) à Lusaka (Zambie) en 1989, l'activiste et ancien juge de la Cour constitutionnelle d'Afrique du Sud Albie Sachs exhortait les artistes sud-africains à s'extirper d'une culture de combat politique : la question était de savoir s'ils possédaient encore assez d'« imagination culturelle » ou s'ils restaient tous « prisonniers des multiples ghettos de l'imagination de l'apartheid »³⁶. Cette allocution a

35 Joël Candau, « Sociétés ouvertes, sociétés fermées et anti-barbarie. Esquisse d'une anthropologie du doute », *Noesis* 18, 2011, p. 53-67, <<http://journals.openedition.org/noesis/1744>>, p. 8 (consulté le 12 juillet 2024).

36 Le texte du discours a été reproduit dans Albie Sachs, «Preparing ourselves for freedom: culture and the ANC constitutional guidelines.» *TDR (1988-)* 35.1, 1991, p. 187-193. Les citations sont tirées du passage: "The problem is whether we have sufficient cultural imagination to grasp the rich texture of the free and united South Africa that we have done so much to bring about; can we say that we have begun to grasp the full dimensions of the new country that is struggling to give birth to itself; or are we still trapped in the multiple ghettos of the apartheid imagination? [...] [W]e should ban ourselves from saying that culture is a weapon of struggle", p. 187.

été publiée pour la première fois dans la presse sud-africaine le 2 février 1990, le jour où le président Frederik W. de Klerk a présenté son programme historique de réformes à la nation, annonçant le démantèlement de l'apartheid. Face aux réactions subséquentes de la part des organisations culturelles, qui allaient de la perplexité agressive à l'admiration enthousiaste³⁷, Sachs a répondu que « la culture du débat est peut-être plus importante que le débat sur la culture »³⁸, valorisant ainsi la mise au défi déclenchée par le doute, franc, ouvert, fertile et constructif.

Pétrie d'un limon qui s'enrichit au fil de l'histoire, la dissidence contre-culturelle, dans ses formes plurielles, semble émaner puis animée du souffle de la défiance, dans le sens de « mise au défi » qu'elle partage avec le mot anglais *defiance*, apparu au début du XIV^e siècle sous l'influence du vocable français « desfiance ». Or, hantée par le principe de précaution, une société du risque globalisée, « vise la colonisation du futur » (Ulrick Beck 2003)³⁹. Ceux qui défient les courants dominants font face à une répression accrue. C'est qu'avance Nancy Nyquist Potter (2016) dans son éloge à la défiance-provocation, qu'il s'agit de comprendre pour mieux le cultiver :

37 L'éventail de ces réactions est présenté dans Carol Steinberg, « Albie Sachs: Our Shakespearian Fool », *TDR (1988-)*, 35.1, 1991, p. 194-199.

38 « *The culture of debate is perhaps more important than the debate of culture* ». Cité dans Carol Steinberg, *ibid.*, p. 198.

39 « Avant l'époque moderne, les dangers étaient imputables à la nature, aux dieux, aux démons. Le concept du risque, en revanche, est un concept moderne. Contrairement aux dangers d'autrefois, il présuppose des décisions humaines, des acteurs individuels. En parlant de risque, on vise la colonisation du futur, le contrôle de l'incontrôlable. Le terme « risque » est une tentative de rendre prévisibles et contrôlables les effets imprévisibles de nos décisions sociétales. [...] Dans la société du risque globalisé, il s'agit en conséquence de l'obsession de simuler le contrôle de l'incontrôlable à tous les niveaux, dans la politique, dans le droit, dans la science, dans l'économie, dans la vie quotidienne. [...] La peur domine notre vie. ». Ulrich Beck, « La société du risque globalisé revue sous l'angle de la menace terroriste », *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. 114, no. 1, 2003, p. 27-33.

Although most societies occasionally regard defiant behaviour as heroic, more often defiant behaviour is met with suppression, punishment or medicalization. Defiance behaviour is usually deemed disruptive to society and harmful to self, and sometimes that is true. [...] [Yet there are] conditions under which defiance might be desirable and praiseworthy' [...] Even today, few people are praised for defiant behaviour and to my knowledge, no one writing in virtue theory has yet claimed defiance as one of the virtues⁴⁰.

Une philosophie contre-culturelle ? En doutant, dit Candau dans sa réflexion sur la place laissée aujourd'hui au doute dans divers domaines de la vie sociale, nous renouons avec notre humanité. Si l'anthropologue français observe une régression de la tolérance au doute dans la société de la surveillance généralisée promue par des pouvoirs politiques coercitifs, il conclut que cette régression n'est probablement pas irréversible. Cet ouvrage a pour ambition d'éclairer le débat et de contribuer à ce revirement.

40 « Bien que la plupart des sociétés considèrent parfois les comportements 'défiants' (de mise au défi) comme héroïques, ils sont le plus souvent réprimés, punis ou médicalisés. Le comportement défiant (de mise au défi) est généralement considéré comme perturbateur pour la société et nuisible pour soi-même, ce qui est parfois vrai. [...] [Pourtant, il existe] des conditions dans lesquelles la défiance (la mise au défi) peut être souhaitable et louable » [...] Même aujourd'hui, peu de personnes sont louées pour leur comportement défiant (de mise au défi) et, à ma connaissance, aucun théoricien des vertus n'a encore revendiqué la défiance (la mise au défi) comme l'une des vertus. » (ma traduction), Nancy Nyquist Potter, *The Virtue of Defiance and Psychiatric Engagement*, Oxford University Press, 2016, p. xv.

OUVRAGES CITÉS

BARRINGER, Tim, *Reading the Pre-Raphaelites*, Yale University Press, 1999.

BAUMAN, Zygmunt, « From Pilgrim to Tourist - or a Short History of Identity », Stuart Hall and Paul du Gay (eds), *Questions of Cultural Identity*, London: Sage, 1996, p. 18-36.

—, *Liquid Life*, Cambridge: Polity Press, 2005.

BECK, Ulrich, « La société du risque globalisé revue sous l'angle de la menace terroriste », *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. 114, no. 1, 2003, p. 27-33.

BENNETT, Andy, « Pour une réévaluation du concept de contre-culture », *La revue des musiques populaires*, vol. 9 : 1, 2012, p. 19-31.

BORDONI, Carlo, « Introduction to Zygmunt Bauman », *Revue internationale de philosophie*, 2016, no 3, p. 281-289.

BOURDIEU, Pierre, *Questions de sociologie*, 1981, Paris : Minuit, 2002.

BOURSEILLER, Christophe, et Olivier Penot-Lacassagne (dir.), *Les Contre-cultures*, Paris : CNRS éditions, 2013.

CANDAU, Joël, « Sociétés ouvertes, sociétés fermées et anti-barbarie. Esquisse d'une anthropologie du doute », *Noesis* 18, 2011, p. 53-67, < <http://journals.openedition.org/noesis/1744> > (consulté le 12 juillet 2024)

CLASTRES, Pierre, *Archéologie de la violence : la guerre dans les sociétés primitives*, 1977, Paris : Éditions de l'Aube, 2013.

Déclaration de Mexico sur les politiques culturelles. Conférence mondiale sur les politiques culturelles, Mexico City, 26 juillet - 6 août 1982 < https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000052505_fre > (consulté le 10 juillet 2024).

- GAZEAU-SECRET, Anne, « 'Soft power' : l'influence par la langue et la culture », *Revue internationale et stratégique*, 2013/1, n° 89, p. 103-110, p. 103.
- GENARD, Jean-Louis, « L'idéologie de la créativité et ses contradictions », *Enjeux de la créativité, réflexions et perspectives* Bruxelles, ministère de la Communauté française, Direction générale de la Culture, 2003, p. 21-29.
- GONON, Anne, « Les 'nouveaux territoires de l'art' ont-ils muté ? », *Nectart* 4.1, 2017, p. 107-119.
- JEZO-VANNIER, STEVEN, *Contre-culture (s) : des Anonymous à Prométhée*, Marseille : Le mot et le reste, 2016.
- JOLY, André, « L'article, instrument de modalisation chez Gustave Guillaume (1919) », *Modèles linguistiques* 64, 2011, p. 103-115.
- LAURENT, Béatrice, « Existe-t-il un style préraphaélite ? », *Cercles*, 2005, p. 17-28.
- LES Grands Voisins, <https://lesgrandsvoisins.org/les-grands-voisins/presentation-et-histoire-du-site/>, (consulté le 15 juillet 2024).
- MAFFESOLI, Michel, *Le Voyage ou la Conquête des Mondes*, Paris : Dervy, 2003.
- , « Nomadisme, un enracinement dynamique », *Amérique : Cahiers du CRICCAL*, n°36, 2007, Voyages et fondations, v2. p. 13-23.
- MAILHOT, José, « Les rapports entre la langue et la culture », *Meta* 14.4, 1969, p. 200-206.
- MCGANN, Jerome J., « Blake Records », *Modern Philology*, Feb., 1972, Vol. 69, No. 3, p. 261-266.
- NYQUIST POTTER, Nancy, *The Virtue of Defiance and Psychiatric Engagement*, Oxford University Press, 2016.

- O HEAR, Anthony, « Roger Scruton. Biographical Memoirs of Fellows of the British Academy », XIX, 2020, p. 447—465.
- PATTARONI, Luca (dir), *La contre-culture domestiquée*, Genève, Métis Presses, 2020.
- PERREAU, Yann, *Incognito : anonymat, histoires d'une contre-culture*, Paris : Grasset, 2017.
- QUILHOT-GESSEAUME, Brigitte, « Au risque de la culture? », Communication présentée à l'Académie des Sciences, Inscriptions et Belles-Lettres de Toulouse à la séance du 10 mars 2022, < https://www.academie-sciences-lettres-toulouse.fr/wp-content/uploads/2023/08/14_B-Quilhot-Gesseaume.pdf > p. 89-100 (consulté le 10 juillet 2024).
- ROSZAK, Theodore, *The Making of a Counter Culture: Reflections on the Technocratic Society and its Youthful Opposition*, New York: Doubleday & Co, 1969.
- SACHS, Albie, “Preparing ourselves for freedom: culture and the ANC constitutional guidelines.” *TDR (1988-)* 35.1, 1991, p. 187-193.
- STEINBERG, Carol, « Albie Sachs: Our Shakespearian Fool », *TDR (1988-)*, 35.1, 1991, p. 194-199.
- WIERZBICKA, Anna, « Antitotalitarian Language in Poland: Some Mechanisms of Linguistic Self-defense », *Language in Society*, 19.1, 1990, p. 1-59.
- WIND, Edgar, *Art and Anarchy*, 1963, Northwestern University Press, 1985.
- WOOD, Christopher, *The Pre-Raphaelites*, London: Weidenfeld and Nicolson, 1981.
- YINGER, J., Milton, « Contraculture and Subculture », *American Sociological Review*, 1960, p. 625-635. a

INTRODUCTION

DYNAMIQUES CULTURELLES ET CONTRE-CULTURELLES :
ENTRE DIALOGUE ET RÉSISTANCE(S)

Françoise Richer-Rossi et Stéphane Patin
Université Paris Cité

L'artiste commence par rêver sa vision,
celle-ci est une représentation à laquelle il s'attache ensuite
pour l'arracher en quelque sorte à l'invisible
et la faire descendre sur terre¹.

Stefan ZWEIFG

Penser la culture sous toutes ses formes est désormais un enjeu majeur des sociétés contemporaines. À la fois vecteurs d'identité et moteurs de transformation sociale, culture et contre-culture jouent un rôle fondamental dans la construction du lien social – bien au-delà du seul rayonnement des États sur la scène internationale. La question culturelle s'impose comme un prisme essentiel pour comprendre les tensions et dynamiques de nos sociétés tant il est vrai que les inégalités sociales engendrent des disparités culturelles, tout autant que l'accès inégal à la culture renforce les fractures sociales.

Ces enjeux sont d'autant plus cruciaux dans un monde post pandémie, où les confinements successifs ont mis en exergue l'importance des expressions culturelles et contre-culturelles comme espaces de rencontre, de réflexion et d'échange. Dans un moment où la distanciation physique s'est imposée à l'échelle mondiale, la culture a

1 Stefan Zweig, *Le mystère de la création artistique*, Bellinzona, Éditions Pagine d'Arte, Collection ciel vague, 2024 (conférence de 1939), p. 35.

démontré son rôle structurant : à travers la musique, le théâtre, le cinéma ou encore la littérature, elle a su créer du lien et permettre l'expression d'expériences communes. Mais cette période a également révélé les profondes disparités d'accès à la culture, renforçant ainsi la nécessité d'une réflexion sur ses modes de diffusion et ses nouvelles formes d'expression.

La contre-culture, qui fut initialement conceptualisée par Theodore Roszak en 1969 comme un ensemble de manifestations contestant les normes culturelles dominantes, a considérablement évolué. Aujourd'hui, elle ne se limite plus à une opposition frontale aux systèmes établis mais propose des espaces de création, d'expression et de partage alternatifs, tant au niveau local qu'international. Cette transformation s'exprime notamment à travers la circulation de biens matériels et immatériels porteurs de messages, parmi lesquels la musique occupe une place prépondérante. Elle est au cœur des résistances identitaires et des imaginaires collectifs, comme en témoignent les musiques contestataires ou les formes d'expression nées dans les marges, des contre-scènes berlinoises aux revendications culturelles de l'océan Indien. À travers ces pratiques, la musique devient un vecteur de mémoire, de lutte et de transmission, inscrivant ainsi la contre-culture dans une dynamique de résilience.

Par ailleurs, la contre-culture contemporaine ne se limite pas à une opposition aux normes dominantes, elle s'articule aussi autour d'enjeux nouveaux, façonnés par l'essor du numérique et des revendications identitaires locales. Les mouvements culturels émergents investissent des espaces hybrides, entre tribalisme numérique et transmission des savoirs ancestraux. Cette évolution redéfinit les modalités de la contestation et de l'engagement, offrant de nouvelles formes d'expression et de résistance face aux dynamiques de globalisation culturelle.

Dans un autre registre, les questions linguistiques occupent une place centrale dans les dynamiques culturelles et contre-culturelles. L'enjeu ne se limite pas à la seule préservation des langues régionales : il interroge aussi les rapports de pouvoir, les luttes identitaires et la place du local dans un monde globalisé. La langue devient un outil de lutte contre l'uniformisation culturelle, un espace de résistance où se jouent la transmission des héritages et l'affirmation

des singularités. Cette question s'inscrit par ailleurs dans une réflexion plus large sur les liens entre justice sociale et justice environnementale : préserver une langue, c'est aussi préserver une vision du monde, une manière de penser et de se relier à son environnement.

Ce lien entre culture, identité et engagement politique se retrouve également dans d'autres contextes : de nombreux mouvements initialement porteurs d'un esprit contestataire ont dû s'adapter à des transformations urbaines et sociopolitiques majeures. C'est le cas des contre-cultures berlinoises, qui, de l'effervescence des années 1970 à aujourd'hui, ont vu leurs espaces protestataires progressivement absorbés par des dynamiques de gentrification et de normalisation.

Mais la culture ne se définit pas uniquement par ses marges contestataires. Elle est aussi un puissant vecteur de dialogue et d'ouverture. Ainsi, la portée symbolique d'un concert à l'autre bout du monde illustre comment l'art peut transcender les conflits et réaffirmer la force du lien social. De même, le théâtre, par sa capacité à interroger les normes et à donner voix aux invisibles, devient un outil privilégié de fraternité. Enfin, la place des musées dans ce paysage mouvant questionne la manière dont les institutions culturelles doivent repenser leur offre pour mieux répondre aux attentes d'un public international, démontrant que la culture, loin d'être figée, doit constamment se réinventer pour demeurer un espace inclusif.

Enfin, la transmission des savoirs et la préservation du patrimoine constituent des enjeux fondamentaux pour penser la culture et la contre-culture dans leur globalité. Cet ouvrage se penche tout autant sur la place de la foi dans la sauvegarde du patrimoine culturel – soulignant l'importance des pratiques dévotionnelles dans la transmission de la mémoire collective – que sur l'enseignement des langues en lien avec la contre-culture, illustrant comment l'apprentissage d'une langue étrangère peut s'inscrire dans une dynamique alternative de transmission des savoirs.

Culture et contre-culture ne s'opposent pas nécessairement – ce qui invite à une étude intéressante de l'adverbe *contre* dans cette construction nominale – mais se nourrissent mutuellement. Tandis que la culture assure la continuité des traditions et l'ouverture aux autres, la contre-culture en questionne les fondements, propose des alternatives et engage de nouvelles formes de résistance. Loin d'être

statiques, ces mouvements évoluent et se réinventent au gré des contextes sociaux, politiques et environnementaux.

Cet ouvrage, intitulé *Les industries culturelles et créatives : expressions culturelles et contre-culturelles*, se compose de trois parties. L'ensemble des contributions propose un regard croisé sur les enjeux contemporains de la culture et de la contre-culture, soulignant leur rôle essentiel dans la recomposition des imaginaires, la transmission des héritages et la réinvention des formes de résistance et d'expression.

PARTIE I : CONTRE-CULTURES ET RÉSISTANCES IDENTITAIRES

La première partie explore la manière dont les contre-cultures s'articulent autour des résistances identitaires, qu'elles soient linguistiques, musicales ou territoriales. Elle s'ouvre sur la contribution de LISANDRU DE ZERBI dont le titre particulièrement long traduit un engagement passionné : « Langue corse : le choix de la vie. Pourquoi et comment le corse peut et doit survivre ? Synthèse d'analyse, vision et solutions opérationnelles. Préservation du local et de l'universel au titre de l'écologie linguistique. Les industries culturelles et créatives en Corse et les besoins d'une contreculture intellectuelle et opérationnelle. »

La référence, en début d'article, à *Papiers d'Identité(s)* (1989) de l'universitaire corse Ghjacumu Thiers², qui dévoilait les raisons du déclin du corse et son inscription parmi les langues menacées par l'UNESCO, permet de dénoncer l'inertie des discours qui se sont succédé depuis, malgré une urgence palpable : au début du XX^e siècle, 90 % des Corses parlaient leur langue ; aujourd'hui, ils ne sont plus que 105 000 sur 365 000, avec une transmission

2 Agrégé de lettres classiques Jacques/Ghjacumu Thiers est professeur émérite de l'Université de Corse. Poète, dramaturge, chroniqueur et romancier, il est une des figures de proue du mouvement culturel, linguistique et identitaire *Riacquistu* (réappropriation), né dans la seconde moitié du XX^e siècle. Note des éditeurs.

intergénérationnelle qui s'effondre à 2%. Cependant, la fierté demeure : 97% des insulaires revendiquent leur attachement à la langue.

Selon l'auteur, depuis des siècles, l'État français a méthodiquement gommé les langues régionales, du décret de Villers-Cotterêts aux politiques d'éradication linguistique. Mais la mondialisation ne doit pas être une excuse pour achever ce travail d'effacement. Paraphrasant Miguel Torga – « l'universel, c'est le local sans les murs » –, Lisandru de Zerbi estime que la langue corse n'est pas un vestige du passé mais une porte ouverte sur le monde. De plus, insiste-t-il en s'appuyant sur les travaux d'Albert Memmi — pour qui la colonisation ne se limite pas au territoire, mais s'infiltré dans les esprits et les langues — une langue n'est pas seulement un outil de communication : elle façonne notre manière d'être. Ainsi, en français, on « entame » une tablette de chocolat ; en corse, on la « partage » (*si sparte*). Ce n'est pas qu'une nuance, c'est une philosophie de vie.

Mais Lisandru de Zerbi ne se contente pas de constater ; il a opté pour l'action et le terrain en pariant sur un avenir où la langue est un moteur, un levier de développement et aussi un trait d'union entre les peuples. C'est ainsi qu'en 2014 est née *Praticalingua*, association dédiée à l'enseignement immersif du corse. Forte de 300 adhérents elle dispense des milliers d'heures de cours dont bénéficie directement l'économie locale. En 2021, est née, directement inspirée du Pays Basque, *Scola Corsa* (École corse) qui offre un enseignement 100% en corse et trace une voie ambitieuse pour une éducation enracinée et tournée vers l'avenir. En 2022, un pas décisif a été franchi avec l'ouverture d'*A Casa di e Lingue*, un espace entièrement consacré à la langue corse, suivi en 2023 de la *Scola Internaziunale di e Lingue*, où l'on apprend l'anglais, l'italien, le catalan ou encore le chinois... avec le corse comme langue pivot. Enfin, pour inscrire la langue dans une dynamique économique, le projet *l'Osteria Spartuta* réinvente l'hospitalité en connectant la Corse avec la Sardaigne, la Ligurie et la Toscane, affirmant ainsi une identité qui dépasse les frontières. Autant de réalisations et de projets qui concrétisent le combat de l'auteur pour la langue corse en véritable projet de société.

C'est une réflexion sous des cieux bien plus lointains que nous offrent HEIDI ERDMANN, commissaire d'exposition et historienne de l'art, et CARSTEN RASCH, musicien et écrivain musical.

« Music and Identity in Indian Ocean Imaginaries », chapitre remarquablement documenté, propose une fine analyse comparative des traditions musicales créoles dans l'espace postcolonial de l'océan Indien et de l'Afrique australe. À travers trois genres – le séga (Île Maurice), le maloya (La Réunion) et le ghoema (Afrique du Sud) – les auteurs offrent une réflexion ancrée dans les réalités sociales et historiques sur le rôle identitaire et mémoriel des musiques issues des sociétés esclavagistes. Leur approche interdisciplinaire, alliant ethnomusicologie, anthropologie et histoire culturelle, confère à leur travail richesse méthodologique et ampleur intellectuelle.

L'étude s'ouvre sur une observation du festival Sakifo, à La Réunion, et du concert fédérateur de Ras Natty Baby, à Maurice, décrits comme des moments d'élévation collective, d'affirmation identitaire et de transmission intergénérationnelle. Les auteurs montrent comment ces musiques, profondément enracinées dans des contextes historiques douloureux, deviennent des outils de résilience, de réappropriation culturelle et de dialogue social. Le maloya et le séga sont analysés comme des langages symboliques, expressifs et inclusifs, porteurs d'émotions et de récits oubliés. Le contraste avec la situation du ghoema en Afrique du Sud, traité avec un regard lucide et critique, révèle une inégalité criante dans les politiques de reconnaissance patrimoniale. Marginalisé, cantonné au carnaval du Cap, ce genre reste encore aujourd'hui sous-estimé, malgré son enracinement historique profond. Cette dénonciation mesurée mais ferme montre l'engagement éthique des auteurs dans leur travail de recherche.

Ce chapitre est émaillé d'analyses subtiles sur la créolisation, les stratégies de survie symbolique, les tensions entre patrimonialisation et folklorisation, et sur les enjeux de justice culturelle. En retraçant les trajectoires divergentes de ces musiques, Heidi Erdmann et Carsten Rasch éclairent les mécanismes de reconnaissance, d'invisibilisation ou de récupération culturelle à l'œuvre dans l'espace de l'océan Indien. La conclusion insiste sur la valeur émancipatrice de ces musiques qui constituent non seulement des archives sonores de

la mémoire collective, mais aussi des outils de recomposition identitaire dans des sociétés plurielles et post-traumatiques.

Dans cette dynamique de résistance et de réappropriation, l'étude de MARIA CLAUDIA QUINTERO, intitulée « Contre-cultures latino-américaines contemporaines : entre tribalisme numérique et connaissances ancestrales », se distingue par son approche novatrice et sa profondeur d'analyse sur les contre-cultures indigènes latino-américaines. En mettant en lumière leur résistance face à la mondialisation, la jeune chercheuse souligne comment ces communautés transforment des outils culturels et numériques occidentaux pour mieux affirmer leur identité et défendre leurs territoires.

L'originalité de ce chapitre réside dans la manière dont il articule décolonialité, hybridation culturelle et engagement politique. Ainsi, Maria Claudia Quintero ne se contente pas d'étudier la résistance indigène sous un prisme figé, mais explore au contraire les dynamiques de transformation, où l'héritage ancestral dialogue avec des formes d'expression contemporaines comme le rap, le graffiti et les réseaux sociaux. Ces nouvelles pratiques permettent aux peuples autochtones de réinventer leur rapport à l'espace urbain et de revendiquer leur droit à la visibilité dans l'espace public et numérique.

L'étude met également en évidence un paradoxe fondamental : si les outils numériques et artistiques occidentaux semblent à première vue étrangers aux cultures indigènes, ils deviennent ici des leviers de contestation et d'auto représentation. Ce phénomène pose la question de l'appropriation culturelle inversée : ces communautés ne subissent pas passivement l'influence extérieure, mais la transforment en un instrument de lutte et de réaffirmation identitaire.

En intégrant une perspective critique sur l'histoire, le chapitre souligne également la nécessité de déconstruire les récits coloniaux pour faire émerger des contre-récits. Il montre ainsi comment les pratiques langagières, artistiques et numériques permettent aux jeunes indigènes de reconstruire un imaginaire collectif et d'inscrire leurs luttes dans un cadre plus large, à la fois local et global.

Enfin, cette recherche ne se limite pas à une analyse des résistances culturelles : elle propose une véritable réflexion sur la manière dont ces mouvements contre-culturels peuvent influencer nos modèles

de pensée contemporains. En réintroduisant les savoirs ancestraux dans le débat public et en repensant la relation entre l'homme et la nature, ces communautés offrent une alternative aux systèmes dominants et ouvrent la voie à une refonte des imaginaires politiques et écologiques.

En somme, ces lignes apportent une suggestive contribution à la compréhension des nouvelles formes de militantisme indigène. Elles éclairent avec finesse les tensions et les opportunités qu'offre la globalisation, tout en démontrant que les contre-cultures indigènes ne sont pas seulement des formes de résistance, mais aussi des laboratoires de création et de réinvention du monde contemporain.

PARTIE 2 : ARTS ET CULTURES COMME VECTEURS D'IDENTITÉ ET D'OUVERTURE

Dans cette optique de réinvention, la deuxième partie se penche sur un autre aspect fondamental : le rôle des arts et des pratiques culturelles comme vecteurs d'identité et d'ouverture, et leur impact sur les sociétés et les individus.

Dans « Le concert à Kaboul », sobre chapitre d'une profonde humanité, JEAN-PAUL CLUZEL, ancien directeur de l'Opéra national de Paris et ancien président du Grand Palais-Réunion des musées nationaux, livre un récit intime de sa mission à Kaboul en 2003, en tant que président de Radio France Internationale.

Ce texte, à la fois mémoriel, politique et culturel, revient sur l'inauguration d'un émetteur FM de RFI dans la capitale afghane, en hommage à Johanne Sutton, journaliste tuée deux ans plus tôt dans l'exercice de sa mission. Le style clair, précis et pudique de l'auteur donne à ce témoignage une grande force narrative, tout en laissant transparaitre les tensions et les émotions vécues dans ce contexte post-conflit. En menant une réflexion sur la valeur démocratique de la radio, présentée comme un outil fondamental de reconstruction, de transmission et de dialogue dans un pays encore marqué par la censure, l'isolement et la peur, ces lignes alternent des considérations logistiques rigoureuses – autour des conditions de sécurité, des relations diplomatiques ou de la situation des femmes afghanes – et des

moments de grâce narrative, comme cette rencontre bouleversante avec les élèves du lycée franco-afghan, ou la sobriété de la reconstitution de la cérémonie d'inauguration.

Le point d'orgue du récit est l'organisation d'un concert exceptionnel réunissant musiciens baroques français et musiciens traditionnels afghans. Ce moment de musique partagée, intense et éphémère, devient sous la plume de Jean-Paul Cluzel un geste de paix, de mémoire et de résistance poétique. Ainsi l'auteur souligne-t-il la puissance universelle de l'art, capable de transcender les frontières culturelles et politiques. Le concert, non enregistré, est présenté comme une forme d'archive vivante, une trace indélébile laissée dans les cœurs de celles et ceux qui y ont assisté.

L'auteur interroge également le rôle des institutions culturelles occidentales en terrain sensible, en évitant toute posture moralisante, préférant une approche éthique, responsable et respectueuse des dynamiques locales. Son regard est celui d'un homme de culture conscient de la fragilité des équilibres, mais convaincu que l'action artistique peut être un levier de dignité et de réconciliation. Réflexion poignante sur le lien entre culture, mémoire et diplomatie, ce texte offre un bel hommage à celles et ceux qui croient, malgré tous les obstacles, en la fraternité par l'art.

Avec « Le Théâtre, outil de fraternité », texte dense, émouvant et profondément engagé, PIERRETTE DUPOYET, comédienne et auteure dramatique, livre à son tour un témoignage exceptionnel sur son parcours artistique dans plus de 70 pays où elle a utilisé le théâtre comme un outil de dialogue, de réparation et de fraternité.

Son approche du théâtre dépasse le cadre esthétique ou institutionnel : il s'agit d'un théâtre de terrain, dans les prisons, les camps de réfugiés, les zones de guerre ou les régimes autoritaires. Loin des scènes classiques, elle joue dans des usines, des écoles de fortune, des églises, des zones de conflit, devant un public souvent privé de culture et de liberté d'expression.

Pierrette Dupoyet revient sur des épisodes marquants : la Grèce des Colonels, la Roumanie de Ceausescu, le Rwanda en pleine guerre ethnique, le Tchad sous Hissène Habré, ou encore la Serbie à la fin de la guerre des Balkans. Elle évoque ses rencontres avec des

artistes persécutés, comme le poète Yanis Ritsos ou les amis du cinéaste kurde Yilmaz Güney, qui incarnent la résistance artistique, pour souligner avec conviction que l'art est à la fois mémoire, courage et résistance. Le théâtre qu'elle défend est politique au sens le plus noble du terme : il prend la parole là où elle est interdite, rend visibles les silences et restaure l'humain dans sa dignité. Le texte illustre la puissance subversive et salvatrice du geste artistique, capable de réunir bourreaux et victimes dans un même frisson, comme elle l'a vécu au Rwanda ou à Beyrouth. L'auteure témoigne aussi des vertus de la poésie et du théâtre comme armes de survie en déportation (Auschwitz), comme instrument de transmission dans des contextes de désespoir (Haïti après le séisme), ou comme symbole de paix (concert de Rostropovitch à Berlin).

À travers toutes ses créations, Pierrette Dupoyet affirme que l'art est amour, outil de vie et de réconciliation. Ainsi ce texte se lit-il comme un manifeste humaniste pour un théâtre citoyen, éthique et universel, porté par la conviction que la beauté, l'émotion et la parole peuvent changer le monde.

Il s'agit encore de rencontres et de public(s) dans « Le Louvre sans limite ni frontières : quelle offre pour les visiteurs internationaux ? ». Dans ce chapitre rédigé à partir de son expérience professionnelle au sein du musée du Louvre, INÈS FOUCHER, chargée de développement des publics et de fidélisation, explore habilement les stratégies mises en œuvre pour répondre aux attentes spécifiques des visiteurs internationaux.

Sa réflexion part de l'idée que le musée, institution universelle par excellence, est aussi un lieu complexe et intimidant, dont l'accessibilité symbolique et physique mérite d'être repensée dans une logique d'inclusion et d'hospitalité. L'auteure souligne la mission fondamentale du Louvre en tant qu'établissement public : garantir un égal accès à la culture, tout en répondant à la diversité des publics – qu'ils soient de proximité, touristes de passage ou connaisseurs avertis. Son texte met en évidence les mutations profondes de la composition du public depuis l'ouverture de la pyramide en 1989. Alors que le musée était initialement conçu pour accueillir jusqu'à 5 millions de visiteurs, il en a reçu plus de 10 millions en 2018, dont

environ 70 % d'internationaux. Cette forte fréquentation a entraîné une saturation des dispositifs d'accueil et une complexification des parcours de visite. Puis la crise sanitaire a profondément bouleversé ces dynamiques, inversant la structure du public (60 % de visiteurs français en 2021) et obligeant à réfléchir à une nouvelle articulation entre fidélisation des publics locaux et dépendance au tourisme international.

L'analyse se concentre ensuite sur les moyens mobilisés pour adapter l'expérience de visite aux visiteurs étrangers : traduction des supports, développement d'outils numériques, signalétique multilingue, partenariats avec les professionnels du tourisme, segmentation fine des publics selon leurs origines géographiques, mais aussi selon leurs attentes culturelles, leurs comportements de consommation et leurs pratiques de visite. Selon l'auteure, le Louvre agit en véritable « entreprise culturelle » attentive aux profils de ses usagers mais elle souligne également les limites structurelles d'un bâtiment patrimonial complexe, qui freine les innovations logistiques ou numériques. Les grands événements (notamment les Jeux olympiques de Paris 2024) sont analysés comme des catalyseurs de changement, mais aussi comme des défis en termes d'accueil, de sécurité et de communication interculturelle. Enfin, l'auteure insiste sur la nécessaire transition vers une approche qualitative de la fréquentation, fondée sur la diversité, l'accessibilité et la qualité de l'expérience, plutôt que sur la seule recherche de volume.

En articulant avec finesse des considérations muséographiques, sociologiques et stratégiques, Inés Foucher propose une vision humaniste et inclusive du musée contemporain, tout en posant un regard lucide sur les contraintes institutionnelles et les tensions entre universalisme culturel et segmentation touristique.

Cette réflexion sur la transmission et la préservation du patrimoine se poursuit avec l'article de SILVIA DANA-ECHEVARRIA qui, en offrant une version bilingue de son texte, « Art, dévotion et mémoire : protéger le patrimoine culturel à travers la foi » et « *Arte, Devoción y Memoria: la protección del patrimonio cultural a través de la fe* » en élargit l'accès, notamment auprès de ses compatriotes péruviens.

Très investie dans la protection et la diffusion du patrimoine culturel des communautés reculées des Andes péruviennes, l'auteure préside *Les Amis du Patrimoine*, une association loi 1901 animée par une profonde volonté de transmission et de préservation, et impliquée dans une démarche aussi humaine qu'historique.

Consciente de l'importance des témoignages pour restituer l'histoire collective, Silvia Dana-Echevarria a personnellement pris part à la rencontre avec les missionnaires de la SMB (Société Missionnaire de Bethléem). Ce projet, bien au-delà d'un simple travail d'archivage, s'est transformé en une véritable immersion dans le passé tourmenté de la vallée du Sondondo et d'Aucará.

Son engagement ne s'est cependant pas limité à la collecte de récits : en donnant la parole à Max Egli et Esther Nussbaumer, l'auteure et présidente a contribué à révéler un pan méconnu de l'histoire locale, où la spiritualité, la solidarité et la souffrance se mêlent. À travers ces échanges, elle a cherché à restituer la mémoire des populations affectées par la violence, mettant en lumière la place des églises non seulement comme édifices religieux, mais aussi comme refuges et symboles d'une résistance culturelle face aux conflits.

Refusant d'être une simple observatrice, elle a œuvré activement pour que ces témoignages ne restent pas lettre morte. Grâce à son association, elle a participé à la mise en place de projets concrets : inventaire du patrimoine, sensibilisation des communautés, réhabilitation d'églises, conservation d'œuvres d'art et redynamisation des savoir-faire ancestraux comme la fabrication traditionnelle de tuiles. Ce travail de terrain, marqué par une implication personnelle forte, témoigne d'une vision à long terme : restaurer les monuments, certes, mais surtout redonner aux habitants un accès à leur propre histoire, leur permettant ainsi de se réappropriier une identité en partie effacée par les décennies de violence.

Au fil de ses recherches et de ses rencontres, l'auteure a compris que la mémoire collective est une force, un levier essentiel pour reconstruire une société marquée par le passé. En inscrivant ces témoignages dans une démarche patrimoniale et historique, elle leur confère une portée universelle, permettant à chacun de prendre conscience des défis et des enjeux liés à la transmission du patrimoine immatériel. Ce récit, loin d'être neutre, est celui d'une femme

engagée qui, à travers son travail, donne une voix à ceux qui, trop longtemps, ont été réduits au silence.

Dans le prolongement de cette démarche, il est essentiel d'examiner comment d'autres voix marginales, issues de courants alternatifs ont, elles aussi, contribué à renouveler les formes de savoir et les cadres de pensée.

PARTIE 3 : CONTRE-CULTURES ET ALTERNATIVES INTELLECTUELLES

C'est précisément ce que met en lumière la troisième partie, consacrée aux alternatives intellectuelles et aux nouvelles formes de transmission du savoir portées par les dynamiques contre-culturelles.

Dans leur article intitulé « On a tout misé sur le punk ! Cinquante ans de radicalités punk », SOLVEIG SERRE, directrice de recherche au CNRS et LUC ROBÈNE, professeur à l'Université de Bordeaux – une femme et un homme aux parcours et regards complémentaires – reviennent sur les motivations qui les ont réunis dans le projet PIND, dont l'objectif affiché est de contribuer à la compréhension de la société contemporaine, en explorant ses marges et les mouvements de résistance qui la traversent. Punk is not dead. Une histoire de la scène punk en France (1976-2016) voit ainsi le jour en 2016. Mais qu'est-ce que le punk ?

Selon les auteurs, l'analyse historique de la scène punk française met en évidence une temporalité particulière : loin d'une simple succession linéaire de phases, le punk se caractérise par une réinvention permanente de ses principes subversifs. Dès 1977, la contestation punk se structure autour de la critique des institutions traditionnelles (Église, école, famille). Dans les années 1980, elle prend une orientation plus directement politique. À partir des années 2000, elle s'étend à des préoccupations écologiques, féministes radicales et antisécistes. Aujourd'hui, la radicalité punk s'exprime principalement à travers les luttes pour la préservation de l'environnement, l'égalité des genres, et des modes de vie alternatifs centrés sur la santé et la sobriété.

Par ailleurs, les auteurs insistent sur le caractère profondément paradoxal du punk. Né d'une revendication du *No Future*, le mouvement perdure pourtant avec force près d'un demi-siècle après sa naissance. Il rassemble autant qu'il divise. Il proclame un rejet des normes établies, tout en révélant, à l'analyse, une certaine cohérence dans la réinvention des codes artistiques, esthétiques et sociaux. Un autre paradoxe majeur réside dans sa difficulté à gérer son propre succès : comment préserver l'authenticité d'un mouvement marginal lorsqu'il devient objet de reconnaissance et de patrimonialisation ?

L'un des enjeux centraux de l'étude menée par les deux chercheurs réside ainsi dans la fragilité de la mémoire punk. L'absence d'archives constituées et la réticence – voire l'hostilité – de certains acteurs à l'égard de la conservation compliquent le travail historique. Toutefois, le désir de mémoire manifesté aujourd'hui par une partie de ces mêmes acteurs semble prendre le pas sur l'horizon nihiliste originel.

Dans une volonté de comprendre les dynamiques de réinvention sociale, et en cohérence avec le principe d'une science avec et pour la société (SAPS), Solveig Serre et Luc Robène ont choisi d'associer les protagonistes de la scène punk à toutes les étapes de leur démarche scientifique. Refusant l'enfermement académique, ils ont adopté un modèle de recherche engagée et collaborative, fondé sur le dialogue, la co-construction des savoirs et la reconnaissance des expériences vécues. C'est dans cet esprit qu'ils ont organisé, depuis 2015, trente-neuf journées d'étude et huit colloques, toujours dans des lieux accessibles (salles de concert, centres culturels, espaces associatifs), à Paris comme en province, et systématiquement un samedi, afin de favoriser une participation large et inclusive : universitaires, journalistes, militants, membres de la scène punk ou simples curieux.

L'étude de la scène punk française met en évidence comment les marges culturelles peuvent devenir des objets scientifiques à part entière, et comment le punk permet d'interroger en profondeur les dynamiques de contestation, de mémoire et de transformation sociale. Qu'en est-il de la scène berlinoise ? C'est ce que nous invitent à explorer PATRICK FARGES et GUILLAUME ROBIN, enseignants-chercheurs à Université Paris Cité, dans « Contre-cultures berlinoises : fin de partie ? (Années 1970 à nos jours) », un chapitre précis et

nuancé offrant une lecture historique et sociologique de l'évolution des contre-cultures berlinoises depuis les années 1970.

Cette analyse articule les mutations des milieux alternatifs urbains à une connaissance approfondie des dynamiques propres à Berlin, ville longtemps emblématique de la dissidence, de l'expérimentation et de la créativité radicale. Les auteurs s'attachent à montrer comment les marges berlinoises – qu'elles soient politiques, artistiques, sexuelles ou sociales – ont constitué des espaces de liberté, d'invention de soi et de recomposition communautaire, à l'image des squats de Kreuzberg, des scènes punk et post-punk de Berlin-Ouest, ou encore des utopies autogérées nées dans l'après-chute du Mur. Ils retracent, avec une plume captivante, l'émergence de scènes hybrides mêlant musique, activisme, identités queer et esthétiques non conformes, tout en analysant leur ancrage dans des territoires urbains profondément marqués par l'histoire et les ruptures géopolitiques.

À travers le cas emblématique du Berghain, devenu à la fois temple de la techno et objet de fascination mondiale, les auteurs interrogent les tensions entre authenticité subculturelle et intégration dans l'économie de la nuit. Le club devient un symptôme d'une époque où la dissidence esthétique peut coexister avec une réussite commerciale, dans une logique de capitalisation du subversif.

Cette lecture, à la fois critique et nuancée, offre une compréhension renouvelée de la manière dont les formes culturelles contestataires peuvent être absorbées, recyclées, voire muséalisées par les industries urbaines du loisir. Patrick Farges et Guillaume Robin mobilisent avec une grande clarté des concepts-clés de la recherche contemporaine, comme celui de capital subculturel, de *Freiräume* (espaces de liberté) ou encore de scène culturelle, pour penser l'évolution des milieux alternatifs berlinois. Leur démarche met également en lumière les mécanismes de récupération, la montée des logiques de distinction, et la manière dont Berlin est passée d'une ville rebelle à une capitale « alternative institutionnalisée », sans pour autant perdre tout esprit de contestation. Avec justesse est ainsi interrogé l'avenir de la contre-culture à l'ère de sa marchandisation, sans tomber dans le pessimisme ou la nostalgie.

Dans une perspective complémentaire, le chapitre suivant explore la manière dont les contre-cultures peuvent également nourrir une approche pédagogique et critique dans le domaine de l'enseignement des langues. Ainsi, « Contre-cultures et enseignement des langues à l'exemple de l'allemand langue étrangère » de NILS-CHRISTIAN TERP, enseignant-chercheur à l'Université d'Iéna, à l'Institut de communication économique interculturelle, se penche sur le rôle des contre-cultures dans l'enseignement des langues étrangères. En prenant l'exemple de l'allemand, l'auteur interroge la place des mouvements contestataires dans les cours et montre comment leur étude peut enrichir la compréhension de la civilisation allemande (*Landeskunde*).

Cette analyse s'appuie sur la musique contestataire germanophone à partir des années 1960, un prisme particulièrement pertinent pour aborder des questions centrales comme l'identité, l'appartenance culturelle et les rapports entre État et citoyenneté. Elle souligne le contraste entre la culture souvent stéréotypée des manuels d'ALE (allemand langue étrangère) – dominée par des thématiques liées à la consommation, au tourisme et à l'événementiel – et la richesse critique des contre-cultures. En explorant la musique contestataire, l'auteur met en évidence la puissance pédagogique de ces œuvres, qui ne se contentent pas d'attaquer les institutions, mais proposent aussi des alternatives idéologiques et sociales. Il s'intéresse notamment au rock militant des années 1968 avec des groupes comme *Ton Steine Scherben* et *Floh de Cologne* – qui ont porté la voix d'une jeunesse révoltée contre le capitalisme et l'ordre établi – et considère que leurs textes directs, parfois conçus comme des slogans politiques, offrent un matériau idéal pour l'apprentissage de l'allemand, combinant acquisition linguistique et réflexion historique. Nils-Christian Terp met aussi en lumière le rôle du punk en RFA et en RDA dans les années 1970-1980. En insistant sur ce mouvement, qui a radicalisé la contestation en proposant une véritable sous-culture autour du rejet des valeurs dominantes, il montre comment l'étude des paroles engagées de groupes comme *L'Attentat* de Leipzig permet de questionner les notions de résistance et de répression, notamment en RDA où les punks étaient surveillés et emprisonnés.

L'auteur soulève également un questionnement sur l'évolution des contre-cultures contemporaines, notant que la révolte contre l'État est aujourd'hui moins présente dans la musique. Il souligne par ailleurs l'absence relative de figures féminines dans les mouvements étudiés et déplore la faible perspective de genre, notamment dans le rap, un domaine où les codes masculins exacerbés restent très présents.

En nous invitant à repenser l'enseignement des langues sous un angle plus audacieux, et en refusant d'enfermer les apprenants dans une vision standardisée et aseptisée de la culture, Nils-Christian Terp montre comment l'intégration des contre-cultures peut éveiller leur curiosité et les encourager à une réflexion critique sur la culture et la société.

Place maintenant aux textes de nos contributeurs, à celles et ceux qui pensent, créent, interrogent : professionnels, passionnés du monde de la culture et de la contre-culture, chercheurs spécialisés, tous animés par le désir de partager leurs savoirs et d'éclairer les mutations d'un monde en perpétuelle transformation, qu'elles soient culturelles, sociales ou politiques, à l'échelle nationale comme internationale.

PREMIÈRE PARTIE

CONTRE-CULTURES ET RÉSTANCES IDENTITAIRES

LANGUE CORSE : LE CHOIX DE LA VIE

POURQUOI ET COMMENT LE CORSE PEUT ET DOIT SURVIVRE ?
SYNTHÈSE D'ANALYSE, VISION ET SOLUTIONS OPÉRATIONNELLES

Préservation du local et de l'universel au titre de l'écologie linguistique

Les industries culturelles et créatives en Corse
et les besoins d'une contreculture intellectuelle et opérationnelle

Lisandru de Zerbi

Ancien Adjoint au Maire de Bastia
pour la politique linguistique et la jeunesse,
fondateur de *Practicalingua*, co-fondateur de *Scola Corsa*

« *Luna voli esse mamma
 Bramaristi di fà
 Lamori è inghjinnà
 Dì mi Luna argentina
 Un ziteddu à chì fà ?
 Comu u voli azzicà ?
 Hijo de la luna »*

« Lune tu veux être maman
 Tu voudrais faire
 L'amour et engendrer
 Dis-moi, lune argentine
 À quoi bon un enfant ?
 Comment veux-tu t'en occuper ?
 Fils de la lune¹ »

I Surghjenti. *Hijo de la luna. Orma. 2017.*

La langue corse est pareille à la lune. Elle veut avoir des enfants dans son inextinguible soif de vie mais, en sa qualité d'astre moribond et malgré sa course universelle en orbite de sa matrice, sa surface locale ne brille qu'à la lueur du soleil. Le soleil, l'astre roi, celui qui décide du monde, de son début et de sa fin, la puissance gouvernante, celui de la vie, de la chaleur et de la photosynthèse indispensables à l'écologie universelle.

Pourtant, cet astre, éternel mourant, décide des marées qui rythment le cours du monde et son entière découverte par l'homme. Pourtant, il guide, et à lui est corrélée l'activité humaine basique et la plus élémentaire comme la plantation ou la coupe de végétaux grâce à laquelle l'homme se nourrit et s'abrite.

1 Traduction personnelle.

Pourquoi s'acharner à vouloir continuer à faire briller dans un ciel noir un astre mourant qui ne s'auto alimente pas ? Pourquoi, alors qu'on le lui demande avec une condescendance inouïe dans la chanson : à quoi bon un enfant que tu n'as pas les moyens d'élever, à l'instar du colon qui convainc le colonisé qu'il n'est pas apte sans lui à survivre au monde ? Pourquoi ? Parce que sans lui, la vie diurne est impossible pour tous. Ô Langue corse, *hija de la luna...*

C'est par cette magnifique personnification du groupe hispanophone *Mecano*, qui créa la chanson *Hijo de la luna* en 1986 dans l'album *Entre el cielo y el suelo*, que nous souhaitons débiter cet article. C'est plus qu'un clin d'œil bienveillant envers la production hispanophone. C'est le symbole des langues qui doivent savoir donner et emprunter pour vivre. La Corse, comme des dizaines d'autres pays, a repris et adapté cette chanson que l'espagnol a créée et offerte. Le corse s'est ainsi enrichi, l'espagnol a lui voyagé et fait voyager sa façon d'être au Monde. Comment ne pas s'émerveiller devant tant de quantité de vie produite ? Les émotions, les visions du monde, les représentations, enrichissent les hommes quand elles sont décroisées et échangées. La variété et la diversité exprimées par les langues représentent un enjeu majeur : améliorer l'humanité tout entière et ainsi, illustrer le fait que la multiplicité des locaux enrichit l'universel à la différence de l'uniformité qui, elle, l'appauvrit. Vive le local, pour que vive l'universel !

Depuis la publication, en 1989, par Ghjacumu Thiers de *Papiers d'Identité(s)*² qui fait la brillante exégèse des raisons qui ont porté la langue corse à apparaître dans la liste des langues en grand danger soumise par l'UNESCO, les acteurs impliqués dans la promotion de la langue corse se sont trop souvent contentés de repasses et reformulations périphrasées et se sont lentement enfoncés dans un confort peureux illustré par une somme colossale de publications sociolinguistiques malheureusement teintées de truismes en tous genres.

Nous savons bien que si au début du XX^e siècle la Corse compte 90% de locuteurs natifs, elle n'en compte aujourd'hui plus que 105.000 (selon la dernière étude commandée par la Collectivité de

2 Jacques/Ghjacomu Thiers, *Papiers d'Identité(s)*, Ajaccio, Albiana, 1989.

Corse en 2022) sur 365.000 habitants, avec un pourcentage de transmission intergénérationnelle naturelle de 2%. Ces mauvais chiffres le sont d'autant plus que l'étude est menée sur la base de relevés auto-déclaratifs peu fiables. On y lit par ailleurs que 85% des personnes interrogées déclarent parler corse en famille et 71% à la maison. 97% se déclarent fiers de le parler, 91% (locuteurs ou non) estiment qu'il représente quelque chose de très important pour eux et 99% estiment que la langue corse est consubstantielle de l'identité corse.

C'est que la France a mené dans ses régions, depuis la monarchie, en passant par une forte accélération sous la III^e République, une politique linguistique au minimum abortive si elle n'est génocidaire. Pour assouvir sa glottophagie, l'État a effacé avec soin, détermination et efficacité les langues parlées en France autres que le français académique, depuis l'ordonnance de Villers-Cotterêts en 1539 jusqu'aux préconisations de l'Abbé Grégoire en 1794 dans son *Rapport sur la nécessité et les moyens d'anéantir les patois [sic] et d'universaliser l'usage de la langue française*³.

Philippe Blanchet, Professeur de sociolinguistique et de didactique des langues à l'Université Rennes 2, illustre ce qu'ont vécu des générations d'enfants à l'école de la République. Jugez du degré de violence :

À Marseille, au début du XX^e siècle, les enfants parlaient provençal (et aussi corse, napolitain, arménien...). Dans son école, on punissait de « corvée de chiottes » ceux, nombreux, qu'on surprenait à parler leur propre langue même entre eux dans la cour, langue de leur ville et de leur famille, et non le français, avec cet argument : « puisque tu as de la merde dans la bouche, tu peux bien nettoyer celle des autres ». Et, à un récidiviste, un « maître » a fait lécher les toilettes pour qu'il comprenne bien ce que c'est que d'avoir « de la merde dans la bouche » : la merde en question, c'est

3 Henri (dit l'abbé) Grégoire, *Rapport sur la nécessité et les moyens d'anéantir les patois et d'universaliser l'usage de la langue française*, séance du 16 prairial de l'an deuxième (4 juin 1794).

la langue provençale, celle dans laquelle F. Mistral venait d'obtenir le prix Nobel de littérature⁴.

Stratégie atroce mais payante, la majorité des langues de France a aujourd'hui disparu.

Pour que le corse ne rejoigne pas la funeste procession des langues gisant au tombeau, nous questionnerons la résonance du local dans l'universel à la lumière des approches de Miguel Torga, afin d'étayer enfin notre thèse et au regard de la relation entre le colonisateur et le colonisé dépeinte par Albert Memmi⁵. Nous envisagerons aussi l'appréhension qu'en donne Stendhal⁶.

Que faire alors ? Et comment ? C'est ce que nous essayerons de développer après avoir répondu à la question du « pourquoi ? » qui peut sembler évidente mais qui est cruciale et déterminante puisqu'elle est le point de départ de la réflexion proposée, pour passer enfin de la théorie à la pratique. Car oui, la langue corse a choisi la vie. Et c'est pour cela qu'elle vivra.

LA CORRÉLATION LOCAL / UNIVERSEL ET COLONISATEUR / COLONISÉ :
QUELLES CAUSES ET QUELLES CONSÉQUENCES ?
RESTE LE GÉNIE DÉPOUILLÉ D'UNE LANGUE

« *Hè u nostru versu cumpostu di canzone, chì mughja à l'universu :
a Corsica Nazione !* »

(« Notre façon de chanter est faite de vers qui crient à l'univers :
la Corse est Nation ! »)⁷.

4 <<https://cafepedagogique.net/2013/05/13/philippe-blanchet-l-ecole-a-toujours-ete-un-lieu-de-violence/>> consulté le 2 novembre 2024.

5 Albert Memmi, *Portrait du colonisé*, Montréal, L'Étincelle, 1972 (1957).

6 Stendhal, *Racine et Shakespeare*, Préface et notes de Pierre Martino, Paris, André Delpeuch, 1928, p. 210.

7 I Chjami Aghjalesi, *U mio cantu*. Ricordu. Lotte (Dédé Nobili – Francescu Pesce), 1981. Traduction personnelle.

Le local moins les murs

« *O universal é o local sem muros*⁸ ». « L'universel c'est le local moins les murs ». C'est heureux car à l'heure d'internet et des nouvelles technologies, la sentence prend d'autant plus de valeur.

Une culture qui existe est comme une lumière qui brille : il n'est pas nécessaire de la montrer à ceux qui passent... [elle] est le cadre historique et héréditaire de notre conscience ou de la possibilité de conscientisation... [elle confère à l'Homme sa] capacité réelle ou potentielle, tacite ou explicite, à se reconnaître totalement en tant qu'entité vivante sur Terre, qui pense, mange, agit, côtoie d'autres personnes, aime et planifie. C'est le miroir magique, et en même temps fidèle, où la physionomie de sa réalité physique, morale et sociale se reflète sans fard, quelles que soient les retouches, les masques et les dissimulations⁹.

Elle doit donc, pour s'exprimer pleinement, ne subir aucune pression, elle a un besoin impératif de liberté.

Chaque culture, chaque communauté a ses propres traditions, valeurs et expériences qui façonnent son identité. Ces particularités sont essentielles pour comprendre l'humanité dans sa diversité. En retirant les « murs » (les barrières, préjugés ou exclusions), on peut voir des thèmes universels qui résonnent à travers différentes cultures, comme l'amour, la souffrance, la quête de sens etc. Les murs, ces stéréotypes qui entravent l'empathie et la compréhension. Ces murs culturels peuvent isoler des groupes et créer des malentendus. Dans un monde de plus en plus globalisé, il est crucial de naviguer entre le local et le global. La mondialisation peut parfois effacer les spécificités locales, mais elle offre aussi des opportunités de dialogue interculturel. Les œuvres littéraires ou artistiques locales peuvent toucher des audiences universelles en explorant des émotions humaines fondamentales. Par exemple, les

8 Miguel Torga, *Diário XV*, Coimbra Editora, 1990. Traduction personnelle.

9 Miguel Torga, *Fogo Preso*, Coimbra Editora, 1976. Traduction personnelle.

récits d'angoisse existentielle ou de quête d'identité trouvent un écho au-delà des frontières. Comprendre les dynamiques locales permet d'élaborer des théories plus universelles. Les recherches qui prennent en compte le contexte culturel produisent des résultats plus riches et nuancés. Par ailleurs, en reconnaissant les valeurs locales tout en cherchant des points communs, on peut construire des ponts entre cultures, favoriser la paix et la coopération. Enfin, la sensibilisation à la richesse des particularités culturelles peut aider à déconstruire les préjugés et à encourager une perspective plus inclusive et globale.

La réflexion de Torga nous pousse à valoriser nos racines tout en nous ouvrant aux autres. En retirant les murs, nous découvrons non seulement ce qui nous unit en tant qu'humanité, mais aussi la beauté et la richesse des différences qui nous définissent. Cette approche permet une meilleure compréhension de la complexité humaine et favorise un monde plus harmonieux.

Colonisateur et colonisé : le complexe de Néron

Dans *Portrait du colonisé*, précédé du *Portrait du colonisateur*¹⁰, Albert Memmi évoque le colonisateur dans une posture d'usurpateur par ses privilèges non légitimes tout en le sachant bien. Memmi décrit le colonisateur comme un individu qui, bien qu'il soit souvent perçu comme puissant et dominant, est en réalité enfermé dans un système qui le déshumanise. Sa position de supériorité repose sur l'exploitation et la négation de l'humanité du colonisé. Le colonisé, de son côté, subit la violence de la domination coloniale et est souvent dévalorisé. Toutefois, il développe également une conscience de sa situation, ce qui peut conduire à des sentiments de révolte et de résistance. Il porte un mépris de soi, ayant le sentiment de porter une médiocrité consubstantielle au système colonial, qui incite le colonialiste à s'appuyer sur son prétendu patriotisme et sur le prestige de la métropole pour essayer de se justifier à ses propres yeux.

10 Albert Memmi, *Portrait du colonisé*, Montréal, L'Étincelle, 1972 (1957).

Conformément à ce que Memmi appelle le « complexe de Néron », le colonisateur recourt aussi à tous les stéréotypes racistes, qui sont autant de mystifications visant à naturaliser l'oppression et à dresser des barrières inamovibles entre les races. Ce faisant, il manifeste des tendances « fascistes », qui risquent de contaminer les « Métropolitains », risque qui s'avère régulièrement.

Memmi analyse, dans ce portrait, la vision du colonisé par le « colonialiste » qui en fait un portrait mystificateur. Le colonisé, dépourvu de tout droit, y est constamment soumis, humilié et en état permanent de carence, étant souvent amené à se conformer au miroir qui lui est tendu. Certains tentent bien de s'assimiler, et donc de « s'aliéner culturellement », mais l'assimilation, refusée par le colonisateur, n'est qu'un mirage. La révolte en devient donc inévitable. Pour assurer la cohésion du mouvement de révolte, l'élite des colonisés en arrive souvent à affirmer les « valeurs refuges », régressives, que sont la tradition, la famille et, plus encore, la religion, ce qui est lourd de dangers, une fois l'indépendance obtenue. Dans cette relation de dépendance, le colonisé oublie sa langue, son histoire, sa culture, son imaginaire, pour tenter de ressembler, dans une forme de syndrome de Stockholm, au colonisateur et ainsi se faire accepter plus volontiers par la main nourricière.

Memmi évoque la nécessité d'une décolonisation, non seulement sur le plan politique, mais aussi psychologique. Cela implique une prise de conscience par le colonisé de sa propre valeur et une remise en question par le colonisateur de ses préjugés. Le livre aborde également l'impact de la colonisation sur la culture des deux groupes. Memmi soutient que la culture coloniale est souvent une construction fragile, reliant le colonisateur à des valeurs qui peuvent être en décalage avec celles de la société colonisée. Il livre une analyse incisive des effets dévastateurs de la colonisation sur les identités et les relations humaines et invite à une réflexion profonde sur la nécessité de dépasser ces structures de domination pour construire une société plus juste et équitable. Son œuvre reste pertinente dans les discussions contemporaines sur le colonialisme, l'identité et les relations interculturelles.

À la pluralité des différences des peuples du Monde, la Corse se doit donc de faire valoir sa parcelle d'humanité et apporter à l'universel l'heureuse singularité locale.

Le génie des langues

« Le premier instrument de génie d'un peuple c'est sa langue¹¹. » Dans son ouvrage, Stendhal explore les thèmes de l'amour, de la passion et de la culture, et il souligne l'importance de la langue comme reflet de l'identité et de la créativité d'un peuple. Cette idée met en lumière le lien profond entre la langue, la culture et l'expression artistique.

On pourrait illustrer son appréhension des langues par la différence de perception et donc, entre autres, de consommation liée à la construction intellectuelle que font les hommes par leur langue. Ainsi, si en français on « entame » une tablette de chocolat ou un pot de confiture, en corse « *si sparte* », littéralement : on partage. Ce n'est pas là la question de la théorie du cas particulier ou une volonté de hiérarchiser la bienveillance des langues citées, mais l'illustration qu'une langue, dans ses acceptions, ses perceptions et sa formulation, renvoie à un mode de vie différent et, en élargissant un peu plus, à un projet de société conforme au génie propre de sa langue. C'est là aussi heureux et intelligent que de profiter de la richesse du plurilinguisme car il permet au locuteur de pouvoir, en fonction de la situation, bénéficier des vertus de chaque langue.

Voilà, né par la plume d'Olivier Ancey et chanté par Petrusantu Guelfucci le rapport de la Corse et ce qui constitue son identité, à commencer par sa langue, au local et à l'universel, avec la frontière comme anaphore, entrelacée avec la « forteresse », et pourtant, l'universel c'est bien le local moins les murs...

UNIVERSALE

*E mio cunfine
Sò sponde inturniate
D'onde turchine
Fole è sunniate*

11 Stendhal, *Racine et Shakespeare...*, p. 210.

*È u ghjornu sbuccime
 Ci sparghje e so ale,
 Sentu l'universale.*

*Una furtezza
 Chjerchju di a mio ghjente,
 Un aghja tralucente,
 Nidu dolcezza,
 Ci nascenu e rime
 À parolle nustrale
 Scrivu l'universale.*

*E mio cunfine
 Sò di rena è di mare,
 Voce latine,
 Manduline è ghitare
 Eternu sussurime
 Di versu naturale
 Cantu l'universale.*

*Una furtezza
 Un reame di vita,
 Muntagna intimurita,
 Fonte purezza,
 Muvra di l'alte cime
 Ritta nant 'à u sciappale,
 Temu l'universale.*

*E mio cunfine
 Sò bracce spalancate,
 Albe marine
 Date à e cavallate
 È à mezu spulime,
 Di lacrime è di sale,
 Campu l'universale.*

*Una furtezza
In brama d'orizonti
Un armata di monti,
Isula altezza,
Negu l'assugittime
À lege culuniale
Sfidu l'universale.*

UNIVERSEL

Mes frontières
Sont des berges entourées
D'ondes bleues
Contes et rêveries
Et le jour qui point
Y déploie ses ailes
Je sens l'universel

Une forteresse
Le cercle des miens
Une aire translucide
Nid de douceur
Y naissent les rimes
Faites de nos mots
J'écris l'universel

Mes frontières
Sont de sable et de mer
De voix timbrées
Mandolines et guitares
Eternel chuchotement
De vers naturel
Je chante l'universel

Une forteresse
 Un royaume de vie
 Montagne apeurée
 Source de pureté
 Mouflon des hautes cimes
 Dressé sur un rocher
 Je crains l'universel

Mes frontières
 Sont des bras grands ouverts
 Des aubes marines
 Offertes aux rouleaux
 Et au milieu des vanneries
 De larmes et de sel
 Je vis l'universel

Une forteresse
 En désir d'horizons
 Une armée de monts
 Ile altesse
 Je refuse l'assujettissement
 Par la loi coloniale
 Je défie l'universel

Ancey exprime dans cette magnifique poésie, le rapport du local à l'universel. Il sent, écrit, chante mais également craint, puis vit et enfin défie l'universel. La corrélation prend tout son sens : l'un ne pourra définitivement jamais aller sans l'autre.

Sur la toponymie

L'espace géographique est divisé en entités politiques, à l'intérieur desquelles s'exerce l'action humaine. Ainsi, l'organisation est différente d'une entité à l'autre. L'organisation repose sur le cloisonnement et le renforce à son tour. Le cloisonnement prend ainsi une

fonction axiomatique, notamment dans la pensée gottmannienne. En 1952, Gottmann, un géographe politique, suggérait qu'à l'origine du cloisonnement pouvaient se trouver les traits physiques du globe. Il écrivait :

La « boule ronde » sur laquelle se déroule le jeu de la politique internationale, peut s'enorgueillir d'une surface très variée. Cette variété de la surface de la Terre constitue un phénomène fondamental exigeant quelque réflexion. Si notre globe était une boule bien ronde, uniforme, polie, d'une consistance homogène, comme une boule de billard, les problèmes qui se posent à sa surface seraient bien différents. Il est probable qu'il n'y aurait guère de différences régionales et que les sources de production, la population, seraient également réparties partout ... On peut se demander si l'humanité habitant une « boule de billard » aurait été divisée en autant de groupements différents que les États de notre planète. Il semble probable que, si des relations internationales avaient existé entre des unités territoriales disposant des mêmes ressources, ayant toujours communiqué entre elles de manière égale, elles ne poseraient guère de problèmes. On s'aperçoit alors que relations internationales et géographie ont une même et unique raison d'être : la variété de l'espace qui sert d'habitat à l'humanité¹².

C'est à partir de ces constats et réflexions que nous avons pris le parti du pragmatisme et du caractère opérationnel de notre engagement.

12 Jean Gottmann, *La politique des États et leur géographie*, Paris, Colin, 1952, p. 1-2.

QUEL AVENIR POUR LA LANGUE ?
 LES QUESTIONS DU POURQUOI ET DU COMMENT

« *Sò di fede rinvivita à l'andatura ardita,
 in vanu pruibita sventuleghju à l'infinita* »
 (« Je suis revivifiée par la foi, à la démarche hardie,
 en vain interdite, je flotte à l'infini »)¹³

Pourquoi ?

En sociolinguistique, la relativité de la puissance d'une langue est importante. Lorsque nous parlons corse, nous n'avons pas l'impression de parler un vague dialecte faussement issu de l'italien mais bien la conviction de nous exprimer dans une langue néolatine dont nous partageons l'origine avec près d'un milliard de personnes sur la planète. C'est ainsi qu'un simple pas de côté, celui qui ne consiste pas à adjectiver les langues au prisme de l'administration (cf. « langue régionale » en France) mais de ce qu'elle représente (cf. « *lingue patrimoniali* », « langues patrimoniales » en Italie), permet de passer de très faible à très fort en un instant.

Quel élément plus apte que la langue corse en Corse pourrions-nous citer pour continuer à intégrer les populations arrivantes, d'autant plus dans le contexte d'hyper pression démographique que connaît la Corse depuis deux décennies ?

Quel élément plus apte que la langue corse en Corse pourrions-nous citer pour nous ancrer en Méditerranée et prendre toute notre place dans la Romania, l'aire linguistique des langues néolatines ? Pour faire voyager notre jeunesse et lui permettre d'augmenter ses chances d'échanges universitaires, culturels, mais aussi économiques et commerciaux ?

Quel élément plus apte que la langue corse en Corse pourrions-nous citer pour doper notre stratégie touristique en offrant

13 Cirnese. Bianca è nera. (GF. Terrazzoni – F. Santucci). 2015. Traduction personnelle.

une alternative au tourisme contemplatif de masse grâce à un tourisme patrimonial, basé sur la richesse de l'échange et de l'authenticité, capable d'attirer des flux de façon désaisonnalisée ? Quel outil nous permettrait de mieux vendre notre production agroalimentaire avec un gage d'authenticité, à l'heure du renouvellement des habitudes de consommation qui s'orientent davantage vers des circuits courts et de la relocalisation après un grand mouvement de production mondialisée ?

Quel élément plus apte que la langue corse en Corse pourrions-nous citer pour penser intelligemment notre urbanisation, à l'heure où 90% des Corses vivent en milieu périurbain dans des quartiers nouveaux qui en appelleront d'autres ? Quoi de mieux que la toponymie originelle, témoin d'empirisme multiséculaire pour continuer à penser la Ville et ne pas reproduire les erreurs faites ailleurs des quartiers ghettos ou de l'enfer social et sociétal pavillonnaire ?

Pour toutes ces raisons non exhaustives, la langue corse a de beaux jours devant elle, car elle est la mieux à même de répondre à ces défis avec une pertinence qu'aucun autre moyen ne saurait égaler.

Nous avons convaincu les Corses du caractère universel de la langue corse à tel point que la population de l'île est à 99% encline à favoriser ou faire favoriser son épanouissement. Il nous faudra demain convaincre les Corses d'Albert Memmi, le « colonisé » que sa langue n'est pas une sous-langue inefficace mais bien une partie de son avenir s'il décide qu'il lui soit favorable.

Pourquoi enfin la langue corse a-t-elle besoin d'activisme déterminé ? Parce qu'au vu des livres de sociolinguistique édités ces dernières années, il est évident que ce confort commenté ne crée pas de locuteurs et d'autre part, parce que la langue a besoin de faire ses preuves, de convaincre encore, pour rassurer d'une part et éviter que d'autres curseurs beaucoup plus discutables ne viennent polluer le débat public comme on a pu le voir encore récemment, avec les acharnés du droit du sang ou de la préférence nationale.

Comment ?

1. *Practicalingua* et les *Case di a Lingua*

Nous l'avons dit, la langue, objet politique par excellence, objet gigantesque mais impalpable a besoin comme remède de caractéristiques tangibles. On a besoin de voir poindre et se développer des projets portant un nom et dont on peut cerner les contours, portés par des bipèdes identifiés.

C'est pour cela que nous avons entrepris en 2014 la gestation nécessaire à la création de l'*Associu Practicalingua*, deux ans plus tard, en 2016. L'objet de l'association est de proposer des formations pour tout public en immersion en langue corse. C'est le désir d'autogestion qui a motivé la naissance de l'association, forte désormais de trente formatrices et formateurs dans ses murs et une moyenne annuelle de trois cents adhérents hebdomadaires, auxquels s'ajoutent six autres structures équivalentes dans le reste de l'île (*Practicalingua Capicorsu*, *Practicalingua Nebbiu*, *Practicalingua Balagna*, *Practicalingua Centru Corsica*, *Practicalingua Piaghja* et *Practicalingua d'Avretu Portivechju*).

L'autogestion c'est le refus du fait accompli, de la non-réponse, de la fatalité et de la dépendance à qui que ce soit si ce n'est au peuple de Corse. Avec un budget de fonctionnement de 135.000 €, *Practicalingua Bastia* équilibre les dépenses (salaires des formateurs) par des aides publiques, des aides privées et des adhésions de ses membres, régulièrement équilibrées à un tiers pour chacune. Tant et si bien que nous ne dépendons de personne en particulier, ce qui nous offre une latitude d'action très étendue et oblige la classe politique, de France comme de Corse, à reconnaître les bons et loyaux services que nous rendons.

Nous dispensons environ un millier d'heures tous les ans et injectons dans l'économie locale, à travers la paie de nos formateurs, environ 100.000 € annuels.

Les personnes qui suivent nos formations se répartissent majoritairement en trois catégories :

— Des néo apprenants souvent immigrés de France et qui veulent s'intégrer dans le tissu social local, à hauteur de 25%.

- Des locuteurs natifs ou d'excellents locuteurs qui viennent y trouver un espace de création et d'expression en langue corse qui se raréfie dans le reste de la société, à hauteur de 25%.
- Ce que l'on appelle des « corsophones passifs », victimes d'une forme de sacralisation de la langue, lorsqu'elle était socialement mal connotée pour la majorité des Corses (cf. profil du colonisé d'Albert Memmi), mais promue par une minorité qui finit par imposer sa vérité : la langue corse est la langue du peuple corse. Pour cette catégorie de locuteurs, commettre des fautes en langue corse, c'est renvoyer une image de « mauvais Corse », alors elle préfère ne pas le parler du tout plutôt que de l'écorcher.

Nous avons, depuis 2016, formé des milliers de personnes, produit de nombreuses publications, des clips vidéos, et réuni dans nos *afterworks* et soirées thématiques (concerts, conférences, présentations etc.) des centaines de personnes autour de notre café associatif où l'apprentissage et la pratique de la langue se font en autonomie afin de parfaire la formation des adhérents. 230 affiches inédites de promotion de la langue et de la culture corses décorent enfin notre local, le rendant attrayant et chaleureux.

Practicalingua a segmenté ses formations par départements afin qu'ils acquièrent lisibilité et autonomie, et de ce fait, qu'une association de promotion de la langue corse s'efface peu à peu devant des départements normalisés. Ainsi, sont nés l'*Istitutu di furmazione prufessiunale*, *A Ciucciaghja*, l'*Accademia di l'Arte Creative* et le *Cunservatoriu Pupulare*.

En 2019, *Practicalingua* a rendu public son projet de société, articulé sur 5 axes majeurs couvrant la globalité des champs d'action publique. C'est sans doute après cela que nous avons été sollicité pour intégrer la liste du Maire sortant aux élections municipales de Bastia en 3^e position, une position stratégique à laquelle un représentant du combat linguistique n'avait jamais eu accès. Ainsi, en 2020, nous avons été élu par les Bastiais et nommé Adjoint en charge de la politique linguistique et de la jeunesse.

En 2022 a été inaugurée *A Casa di e Lingue* : 500 m² en pleine ville dévolus à la langue corse. Les murs ont été poussés et même abattus

avec en 2023 le lancement, co-porté par *Praticalingua* et la Ville, de la *Scola Internaziunale di e Lingue* où sont proposées des formations d'anglais, d'italien, d'espagnol, de catalan et de chinois, dispensées avec comme langue outil, la langue corse. Le plurilinguisme est en marche, la langue corse est devenue un moyen d'appréhender des langues étrangères. On peut considérer avec objectivité que beaucoup de chemin a été parcouru.

Peu importe les origines et les horizons des uns et des autres, peu importe leurs orientations politiques ou sexuelles, peu importe les ramifications de leur arbre généalogique ; quand ils sont à *Praticalingua*, ils partagent quelque chose qui leur est précieux ou utile au même instant et fraternisent. C'est là notre plus grande victoire car c'est le meilleur antidote aux mécanismes entraînant la xénophobie ou le fatalisme qui étouffent l'activisme.

Depuis 2019, la Collectivité de Corse a souhaité renforcer et aider davantage la professionnalisation de ce milieu associatif activiste et est advenue la création, sur le modèle exact de *Praticalingua*, du réseau *CASA DI A LINGUA* (maison de la langue). Il y en a 9 aujourd'hui, couvrant la totalité du territoire insulaire.

2. Sur l'iconographie

Une iconographie est faite de symboles, d'icônes. Sa matière première est donc culturelle. Elle peut inclure la religion, l'histoire, les tabous, le folklore. Ce n'est pas son contenu qui compte, mais sa fonction. Une iconographie joue le rôle d'un lien solide entre les membres d'une communauté ou encore entre la communauté et son territoire. Une iconographie est beaucoup plus coriace qu'une simple représentation spatiale. Elle se caractérise par une forte résistance au temps et a tendance à devenir plus rigide face au changement des conditions environnantes. Dans le même temps, elle peut changer, s'adapter à des conditions nouvelles, emprunter des formes nouvelles. La fonction de l'iconographie est décrite par Gottmann :

Il faut en effet qu'un ciment solide lie les membres de la communauté qui acceptent la cohabitation sous la même autorité

politique. Il n'est pas, nous l'avons vu, de frontière inscrite dans la nature des choses qui sépare deux peuples de façon tout à fait efficace. Il y a en revanche toute la vie de circulation qui unit les différentes régions du monde entre elles. Comment faire que dans ce cas la cohabitation ne comporte pas les mêmes conséquences d'unification pour tous les hommes dans tout l'espace qui leur est accessible ? Il faut leur inculquer les principes abstraits, des symboles en quoi ils auront foi, et qui seront ignorés ou niés par les hommes d'autres communautés. C'est ainsi que les cloisons les plus importantes sont dans les esprits¹⁴.

C'est pourquoi nous avons inventé notre propre contreculture. Nous en avons même fait un recueil dont le tome est sorti le 8 décembre 2024, jour de la fête de la Nation Corse. Ce sont 228 affiches de promotion de la langue et culture corses avec autant de messages et de symboles, souvent dévoyés, présentés dans une humeur qui n'est pas celle des affiches traditionnellement utilisées¹⁵.

3. *Scola Corsa*

C'est sur le modèle du Pays Basque avec *Seaska* que *Scola Corsa* a été fondée en 2021. Pour ce faire, après plusieurs voyages d'étude à Bayonne et dans sa région, une association très rapidement devenue un réseau d'associations, s'est créée à Bastia et dans sa région. Là aussi, rien n'a été facile. Du recrutement des enseignants sur la base d'un projet naissant pouvant revêtir un caractère aventureux, au financement des frais de fonctionnement en période post-Covid avec les difficultés économiques du tissu local, jusqu'enfin aux dernières – mais particulièrement acides – résistances face au projet venant – cela peut sembler incroyable – du camp nationaliste modéré aux affaires à Bastia – excepté votre serviteur, forcément puisque nous en

14 Jean Gottmann, *La politique des États...*, p. 220.

15 <https://www.calameo.com/books/006414837do54ccb49292>

sommes promoteur – la route a été longue et sinueuse et continue de l'être mais le voyage est magnifique.

Scola Corsa a ainsi ouvert deux écoles la première année, une troisième en région ajaccienne l'année suivante, puis une autre à Corti¹⁶ l'année d'après. Ces écoles ont la particularité de ne prodiguer d'enseignement qu'en langue corse, à 100%, temps périscolaire compris, avec le recrutement d'ATSEM corsophones. Aujourd'hui, forte de plus d'une dizaine d'enseignants et de près de 200 élèves, *Scola Corsa* peut dorénavant suivre les pas de sa grande sœur basque qui scolarise 25% des élèves de primaire.

4. *A Scola Internaziunale di e Lingue*

Née d'une expérience testée par *Practicalingua* quelques années auparavant, *a Scola Internaziunale di e Lingue*, co-portée par l'association et la Ville de Bastia par délégation de service public, a ouvert ses portes en 2023. Le principe est d'étudier une langue objet (anglais, espagnol, catalan, italien et chinois) par le moyen du corse comme langue outil. On améliore ainsi sa pratique de deux langues simultanément. Ce projet permet à la langue corse d'être perçue comme un levier valorisant pour atteindre une pratique de langues bien plus fortes qu'elle.

Grâce à cette école, destinée sous forme de cours du soir à tous publics, des partenariats ont été noués avec des universités du monde entier, à l'instar de celles de Bologne (Italie), Sao Paulo (Brésil) et Rosario (Argentine). Ainsi, voilà que la langue corse se hisse à une appréhension internationale, utile autant que peuvent l'être l'italien, l'espagnol et le portugais.

Parallèlement, un corpus d'intercompréhension entre langues néolatines (corse, italien, espagnol et portugais), permet au corse de participer à la communication entre les locuteurs de ces langues. C'est socialement un gain inestimable pour une langue non

<https://www.calameo.com/books/00641483703a2be1749e6>

16 Corté, en langue corse. Note des éditeurs.

officiellement reconnue par la loi dans les actes publics telle que le corse, et en termes opérationnels, une opportunité de tendre vers un multilinguisme heureux.

C'est en créant des passerelles entre les langues, là où les États impérialistes ont tendance à les cloisonner, qu'une petite langue sans moyens politiques et institutionnels forts peut participer au concert des nations. L'expérience demande à être pérennisée pour le bien de ces langues autant que par utilité pour leurs élèves.

5. *L'Osteria Spartuta*

Le concept est simple mais innovant. Il s'inspire de *l'alberghi dif-fusi*, une façon de voyager apparue dans les années 1980 en Italie, qui permettait aux voyageurs de loger chez l'habitant ou dans un de ses biens. La ville de Bastia a décidé de mettre au goût du jour ce procédé italien en créant une plateforme pour mettre en relation les touristes et les Bastiais désireux de louer une chambre dans leur habitation, le tout basé sur le principe d'intercompréhension puisque les acteurs impliqués au niveau local devront être corsophones.

Au-delà d'un complément financier pour les Insulaires, ce projet tend à créer un réel lien entre le visiteur et l'habitant. L'hôte deviendra un véritable représentant de sa ville et les Bastiais vont presque se transformer en guides, ils participeront à la découverte des monuments, de l'offre touristique de la ville, pourront indiquer les commerces de proximité qu'ils aiment, les restaurants, les lieux de balades. Les commerces et les hôtels seront eux aussi mêlés au projet car, sur la plateforme, il sera possible de combiner une nuit dans un établissement bastiais, une soirée au restaurant, un petit déjeuner dans un bar ou encore une soirée au théâtre.

Les avantages de ce projet pour le territoire et ses habitants est de permettre de faire advenir une forme d'euro région entre Sardaigne, Corse, Ligurie et Toscane, car leurs attraits culturels, historiques et patrimoniaux se complètent et, connectés entre elles, ces régions sont parties prenantes d'un puzzle touristique, économique, linguistique et social intelligent et cohérent.

C'est enfin pour la langue corse, un moyen d'intégrer la sphère économique, indispensable à son statut social.

CONCLUSION

Allora si sò mossi, ci vulia à scitassi, imparà, metta i mani in u lozzu, bulicà i nostri guai, eppo anu imparatu. Eddi l'arcaichi, i tonti i nucenti, ch'è cridianu in li stèddi, si sarani sbagliati, si sarani brusgiati, in la notti scura, cunsumatu a so vita, è ani briunatu, briunatu forti, ch'è no erami vivi, ch'è no erami quì, no ch'è durmiami tranquilli, ma anu fattu eddi, iè l'ani fatta eddi, [...] ma eiu ch'aghju fattu, ma ch'aghju fattu eiu ?¹⁷

Alors il se sont mis en marche, il fallait se réveiller, apprendre, mettre les mains dans le cambouis, remuer nos malheurs, et puis ils ont appris. Eux les archaïques, les fous, les innocents, qui croyaient aux étoiles, ils ont sûrement dû se tromper, ils se sont sûrement brûlés, dans la nuit obscure, consommé leur vie, et ils ont crié, ils ont crié fort, que nous étions en vie, que nous étions là, nous qui dormions tranquilles, mais ils l'ont fait, eux, oui ils l'ont fait [...] mais qu'ai-je fait, qu'est-ce que j'ai fait moi ?

Face aux injustices, face aux mépris, face aux fatalismes, face à la loi du nombre, face à l'uniformisme et tant d'autres difficultés, le moteur militant est celui qui fait tourner la machine de l'activisme. Mais si c'est lui qui donne la force nécessaire à l'action, il ne doit pas influencer sur ses concrétisations pour ne pas tomber dans une dimension politique qui pourrait être contreproductive. L'objectif, lui, demande à être donc à être dépolitisé, dédramatisé, serein, et intégrer l'importance du local dans l'universel pour être atteint.

Pour que les symboles qui nourrissent notre imaginaire collectif et fondent notre roman national corse puissent parler aux générations futures en prenant les accents les plus modernes, efficaces, enracinés et ouverts, pertinents et opérationnels. Le Monde avance et ne nous attendra pas si nous ne lui apportons pas ce qu'il attend de nous dans un échange de bons procédés et dans une pluralité nourrie

17 Attallà. Eddi. (Saveriu Valentini / Marcu Valentini).

par d'heureuses singularités. Choisissons la vie pour les langues, des hommes et des femmes les ont pris pour épiderme de la Terre.

BIBLIOGRAPHIE

GOTTMANN, Jean, *La politique des États et leur géographie*, Paris, Colin, 1952.

GRÉGOIRE, Henri (dit l'abbé), *Rapport sur la nécessité et les moyens d'anéantir les patois et d'universaliser l'usage de la langue française, séance du 16 prairial de l'an deuxième* (4 juin 1794).

MEMMI, Albert, *Portrait du colonisé*, Montréal, L'Étincelle, 1972 (1957).

STENDHAL, *Racine et Shakespeare*, Préface et notes de Pierre Martino, Paris, André Delpeuch, 1928.

THIERS, Jacques/Ghjaccumu, *Papiers d'Identité(s)*, Ajaccio, Albiana, 1989.

TORGA, Miguel, *Fogo preso*, Coimbra Editora, 1976.

TORGA, Miguel, *Diário XV*, Coimbra Editora, 1990.

CHANSONS

Attallà. Eddi. (Saveriu Valentini / Marcu Valentini), 2019.

Cirnese. Bianca è nera. (GF Terrazzoni – F. Santucci), 2015.

MUSIC AND IDENTITY IN INDIAN OCEAN IMAGINARIES

Heidi Erdmann

Independent researcher
and founder of curatorial agency Legacy (2021)

Carsten Rasch

Independent music writer

In this study we explore how music and dance developed as a form of communication within specific contexts, and then later became expressions of resistance to oppression during the era of colonial slavery and segregation in South Africa. This introduction provides the background and motivation for the study and introduces key concepts such as syncretic music and intangible heritage.

Heidi Erdmann's academic research is centred on the transformation of state-sponsored museums and art galleries in the global South. Her research explores the construction and narration of (national) imaginaries through critical analyses of exhibitions hosted at state-funded entities. After a visit to Reunion and Mauritius in June 2022 Erdmann decided to investigate the role of traditional music on these two island nations and its link to identity formation.

Carsten Rasch is a musician, author and music journalist with a special interest in syncretic music of African origin. His articles have been published in various South African publications. He advocates for the protection of ghoema and believes that, without state intervention, this intangible heritage may disappear and be lost for future generations¹.

Much of the information in this paper is drawn from Rasch's work in progress and published articles on the traditional musical

1 In this text we are using only the spelling 'ghoema'; the word is also spelled as 'ghomma' and 'goema'.

genres of Mauritius and Reunion and ghoema in South Africa. Our data are also drawn from transcripts of interviews conducted with musicians and music professionals in all three territories.

In June 2022 we attended the Sakifo music festival, where Rasch was on assignment for a Sunday newspaper. Sakifo is an annual festival hosted in the village of Saint Pierre on the south-west coast of Reunion Island. The festival was launched in 2004 by Jérôme Galabert, a French citizen who settled on the island in 1968. *Sakifo* means ‘what is needed’ in Reunion Creole (Sakifo, 2024). The phrase may be an allusion to Galabert’s diverse programming of traditional and contemporary acts for this three-day event, which is spread across five stages along the shoreline of Ravine Blanche. Galabert says of the programme that it is “a strong, positive affirmation of our diversity. We want it for us first and when I say us, I mean the people of the island who deserve to have access to this mix of artists” (Smith, 2022). ‘What is needed’ may also be a reference to how this music festival brings together the people on this island - the *Réunionnais* and the *Français*. This was in full evidence on the first night, when we saw a performance by the popular Reunion-based band, Destyn Maloya, and witnessed a mass of people responding as one.

Later that same month in Mauritius we saw a performance by Ras Natty Baby, one of the island’s iconic seggae stars.² The setting of this live performance was intimate with an intergenerational and ethnically diverse Mauritian audience including Creole, Indo, Franco- and Sino-Mauritians³. Even though neither of us speaks Mauritian Creole (or French), and did not understand the lyrics, nor the commentary shared in between the songs, we were still able to interpret an atmosphere of oneness or togetherness, as in Reunion. The Destyn Maloya performance was more participatory because of the call-and-response structure of the music, an inherent part of the African origins of maloya. Bastiaan Singer (2019) describes a live concert in Reunion in 2019, where the audience knew every lyric of the

2 Seggae is a blend of reggae and sega pioneered by Joseph Reginald Topize, better known as Kaya (see Rasch, 2024c).

3 In a Mauritian context the Creoles are of African and Malagasy origin.

maloya songs “and sang at the top of their lungs”. Our experience was the same — these exuberant performances and the audience’s emotive response to the music inspired our research.

In the late 1980s, while a weakening apartheid regime was desperately clinging to power, The Genuines, a Cape Town-based band that introduced a fusion of ghoema and rock, elicited similarly spirited responses from their audiences that we had experienced in Reunion and Mauritius. The Genuines performed at live music venues such as Jameson’s in Johannesburg, and at numerous political rallies. However, the expression of oneness at their live concerts was a counter-cultural act of defiance against the racist regime at the time.

The primary occasion for performing ghoema music today is the annual Cape Minstrel Carnival. The Carnival, along with its associated competitions which take place from December to March, has its roots in colonial slavery. This heritage links the Carnival specifically to a Cape Coloured identity. Yet this identity remains a matter of intense political and ideological contestation in South Africa.⁴

The Carnival has three distinct components: the *Krismiskore* (Christmas choirs) who open the carnival season on Christmas Eve, the *Nagkore* (night choirs) are the Cape Malay choirs who perform on New Year’s Eve; the *Klopse* (from the word ‘clubs’) are the troupes who take part in the street processions on the 2nd of January.⁵ The Carnival developed its competitive aspect in 1907 and still remains in force to this day.

4 In South Africa the term ‘Coloured’ describes a person of mixed race, one who is neither white nor black. See Mohamed Adhikari. 2005. *Not White Enough, Not Black Enough. Racial Identity in the South African Coloured Community*. Athens: Ohio University Press.

5 The term Cape Malay refers to any Islamic Coloured person (see Coplan, 1985).

SYNCRETIC MUSIC AND SLAVERY

As musical genres sega, maloya and ghoema were all historically subjected to political interference at one time or another, either by way of an outright ban of the music, and/or through institutional marginalisation and/or the active disremembering of the music's historical roots, as was the case with consecutive administrations in South Africa from the early twentieth century.

Syncretic musical genres are linked to the history of slavery and emerged through encounters among enslaved individuals of diverse ancestral origins. Slavery is understood as the condition in which one human being is owned by another. A slave was considered by law as an item of property or chattel, and consequently deprived of most of the rights ordinarily held by free persons (Hellie, 2024). The trans-Saharan, Red Sea, Indian Ocean and trans-Atlantic slave trade took place over five centuries until the 1900s, but it was neither the start of slavery nor did its abolition mean the end of slavery (Bertocchi, 2016). Our understanding of slavery is shaped by the writings of Africanist historian, Joseph C. Miller (2012), who suggests a rethinking of the nature of slavery, and to view it as a process rather than an institution. Research has shown that a major effect of enslavement has been social and economic marginalisation, and its shadow remains a reality for the descendants of slaves in the three territories under review in this article (see Harries, 2014).

Syncretic music is not fixed in its forms, genres or sounds; its development and growth depend on a continuous process of transformation in interactions with other forms, genres or sounds. Syncretism is derived from the Latin word *syncretismus* which, like the Greek word, *synkretismos*, means a merger of communities. The merging of communities produced the unique sounds of sega, maloya and ghoema; however, bound to a history of slavery and racialised polarities, these communities have remained ethnic minorities in societies to the present day. We agree with Paul Gilroy's pronouncement that "whether the process of mixture is presented as fatal or redemptive, we must be prepared to give up the illusion that cultural and ethnic purity has ever existed, let alone provided a

foundation for civil society” (2005:83). That is precisely why slavery should not be disremembered.

In the case of all three of these genres drums and drumming are central (as are ritual and dancing in sega and maloya) and the lyrics of the songs are often written in protest against inequality, discrimination and oppression of ethnic minorities. The Mauritian sega is defined by the *ravanne*, a large drum made with a wooden hoop and stretched with a goatskin, as well as by the *maravanne*, a wooden rattle filled with seeds. The central instruments in maloya are the *roulèr*, a large drum on which the musician sits, and the *kayamb*, a shaker made from wood and sugar cane stems and filled with seeds. Ghoe-ma is also named after a drum, but Valmont Lane suggests that the word “has strong connections to *ngoma*, a term referring to spiritual rituals and healing practices across many societies on the African continent” (Lane, 2024:8).

Intangible cultural heritage refers to the wealth of knowledge and skills that is transmitted from one generation to the next. UNESCO states that intangible cultural heritage “can only be heritage when it is recognized as such by the communities, groups or individuals that create, maintain and transmit it — without their recognition, nobody else can decide for them that a given expression or practice is their heritage” (UNESCO, 2024a).

We agree that heritage is a process related to human action and agency. We also concur that there has been significant criticism of the nature of heritage, particularly its economic commodification. (An example is Mauritian sega being performed for tourists in luxury resort hotels). As Laurajane Smith notes, “we are left at a theoretical impasse — how might a sense of heritage be constructed that is both more inclusive of alternate discourses and provide a framework for analysing the use of heritage beyond that already identified within the heritage industry critique?” (2006:Abstract). Syncretic music, as we will illustrate, has not always been recognised as authorised heritage.

South African singer, songwriter, composer and director, David Kramer, argues that ghoema is not a dying genre, albeit not a thriving one. The long silencing of slave history at the Cape and in South Africa in general, and the fact that this history remains under threat

of erasure, may be part of the reason. He is hopeful, much like us, that the new Minister of Sport, Arts and Culture, Gayton McKenzie, who was appointed in July 2024, may be more supportive of the music. McKenzie is Afrikaans speaking and identifies as Coloured.

This research has its roots in observations and interpretations of audience responses to live performances of traditional music. According to Lucy Bennett (2012), music audiences have not received much academic attention as a field of research. She quotes Mark Duffett, who warned that “if music scholars ignored or gave little concern to the voice of the audiences, then they would be unable to fully understand the appeal of popular figures, explore the music’s contingent social effects, or contest the representativeness of existing accounts” (Bennett, 2012:200). (Additionally, a listener’s response to a recorded song may differ completely to the live rendition of the same song, as the recorded version is essentially that of a disembodied voice). Our observations revealed the important socio-political role of traditional music for audiences on two Indian Ocean islands, and particularly its effect in terms of generating a sense of belonging. Sega and maloya are part of everyday life on these islands, and live performances are regular and plentiful. But, as this study will illustrate, this is not the case with ghoema, which has increasingly been limited to performances during a once-a-year carnival, marginalising its impact and potential to develop and grow, and hence constraining its full development into a feature of a Cape Creole cultural heritage.

Mauritius and Reunion are better known for their white sandy beaches and active volcanoes than their ethnically diverse cultures, which means that its post-colonial developments remain under-investigated in academic research (see Peter Hawkins, 2003). Although our research is at an introductory stage, it is our intention to stimulate cultural exchange between these territories and South Africa, and to emphasise similarities and differences in the formation of a post-colonial imaginary as well as highlight the role of music in shaping positive identities.

HISTORICAL FOUNDATION

The following section describes the historical foundation for this inquiry. We briefly highlight the shared history of resistance and oppression born from a system of slavery, colonisation and, in the case of South Africa, the apartheid regime. We also illustrate how political interference in the late twentieth century threatened the existence of all three musical genres under discussion here.

Mauritius was uninhabited until 1638, when it was colonised by the Dutch, who named it in honour of Maurice, Prince of Orange. In 1710, the island fell to France and was placed under the direct control of the French monarchy and re-named Île de France. In 1810, after the Franco-British War, the British took control of the Mauritian islands. The British abolished slavery in 1834 and went on to recruit indentured labour, mainly from India. Gest (2022: Abstract) notes that the local population, the Creole, “were outnumbered before they could claim independence or nationhood”. Mauritius became independent from Britain in 1968.

Reunion was also uninhabited until the mid-1600s. It was settled by France, which established a stopover station for ships rounding the Cape of Good Hope en route to the East. Enslaved Africans and Madagascans were imported to work in coffee and sugar plantations, and indentured labourers from mainland Southeast Asia, India and Eastern Africa were brought in after France abolished slavery in 1848. Reunion was as a colony by France until 1946, when it became a French overseas department and in 1974 also gained the status of overseas region.

Slaves were not exported from the Cape of Good Hope, but rather they were imported. The Cape straddles both the Atlantic and Indian Oceans; as such, in 1658 the Dutch East India Company (DEIC) commandeered Portuguese slave ships on their way to Brazil with captured individuals from Angola and Guinea. The Dutch West India Company (DWEC) claimed violation by the DEIC of their sphere of influence, which was west of the Cape, including the African-Atlantic seaboard (Iziko, 2024). Consequently, until 1807 the Cape Colony imported slaves only from Indian Ocean regions with which the DEIC had trading links, such as India, Ceylon, the

Bay of Bengal and the islands of the Indonesian archipelago, Madagascar, and Mozambique (Vink, 2003).

In all three of the territories being discussed here there was already a melding of the populations of the colonisers, the settlers and the enslaved, which over time developed into new population groups. In the Cape these intermixtures also included the Khoi, an indigenous population.⁶

CREOLISATION

In Reunion individuals self-identify as Creole. The term refers to those who speak Creole; those who were born in the colonies and distinguished from Europeans born in the metropole; or slaves who were brought to the colonies. It is a source of positive identity, and a way to assert a cultural and historical legitimacy over others.

Françoise Vergès (2003) has extensively examined the issues of memory and forgetting in the construction of Creole identity in Reunion. She explores how the histories of slavery and colonialism are remembered and memorialised on the island, as well as how they are sometimes obscured or forgotten in the broader narrative of French national identity. Her work is critical of the way in which the French state has historically marginalised Creole culture, treating it as a peripheral and exotic element of French identity, rather than recognizing its central role in the history of the island nation.

Vergès stresses how “music has remained the main source of dissidence and cultural expression” and that “sega-reggae, malogae, maloya and sega embodied the politics of interculturality on the island. Young people, unable to cite the name of a local poet, know by heart the songs of Ziskakan, Danyel Waro, Baster, Granmoun Lélé. Concerts have become the meeting grounds of dissent and affirmation” (2003:173). The musicians sing in Creole, and rhythms are blended to produce what Vergès calls “a relational cultural practice

6 Khoi or Khoikhoi, meaning ‘the real people’ (see Boonzaier and Adem, 2010).

of vernacular cosmopolitanism”. More so, Vergés mentions “a trans-local creation that challenges the orthodoxy of national and sedentary identities” (2003:173).

Eriksen (1993:197) claims that in Mauritius “it is extremely difficult, if not impossible, for citizens to agree on a common past and shared roots and myths since the population do not consider themselves culturally or ethnically identical”. The Creole language is the most unifying factor because it is spoken by all Mauritians. However, most of the population do not consider their identity as Creole, as that designation is reserved for the specific group who are descendants of slaves.

Rosabelle Boswell has written extensively on the topic of Creole identities in Mauritius and argues that singing is “an important medium for expressing Creole identity in Mauritius and elsewhere in the Indian Ocean” (Boswell, 2006:61). John Blacking indicates in *How Musical is Man?* that in general music serves to “reinforce, or relate people more closely to, certain experiences which have come to have meaning in their social life” (1974:99).

In the Cape, ghoema music is predominantly performed by an ethnic minority. The terms ‘Malay’ and ‘Coloured’ were used from the 19th century to identify Muslim and Christian descendants respectively from Cape slaves (mainly of Malagasy origin, but also African and South and Southeast Asian), as well as from indigenous Khoi groups and/or Europeans. “Culturally they constituted an African creole segment of Cape society” (Rassool, 2010:315). ‘Coloured’ also emerged as a category of self-identification adopted by an emerging middle class who wished not to identify as African (Rassool, 2010:315). This changed in the 1960s, when the legislated racial category of ‘Coloured’ was repudiated and people increasingly defined themselves as ‘black’ (Rassool, 2010:315). Ghoema music as we will illustrate in this paper is largely performed within the Malay and Coloured communities.

Dominant groups develop structures, through stereotypes and values which can “inculcate a sense of inferiority, even shame” amongst marginalised groups (Heywood, 2012:320). Creole identity, according to Boswell (2006), has internalised its share of stigmas and stereotyping, including shame because of its links to slavery.

Furthermore, Boswell notes that in Mauritius “heritage management is seriously underfinanced and under-resourced. African descendant heritage receives little attention, which erodes identity and sense of belonging to the nation” (Boswell, 2008).

MUSIC AS INTANGIBLE HERITAGE: MAURITIAN SEGA

Mauritian sega is described as a song and dance that entails having one foot flat on the ground and the other raised on toes, with an emphasis on shaking the waist. This genre of music (and dance) emerged on the colonial plantations during the 17th and 18th centuries through encounters between enslaved individuals with diverse ancestral origins. The music was performed over weekends, in public places such as beaches and in private spaces such as homes (Boswell, 2006). The *ravanne* drum provided the central beat of the music, and the lyrics of the songs were written in protest against the adverse conditions suffered on the plantations. Sega songs were also a way to “*sing back* to the white, oppressive ideals of ‘high’ culture, propriety and chasteness” (Boswell, 2017:99).

Pavard (1974: 20 as cited in Anthony, 2024) records that the sega dance “is a vestige of African civilization, [...] a dance whose frenzied rhythm and throbbing beat haunt the coasts and villages. A primitive choreography that spellbinds its participants in a mounting fever as the irresistible musical force frees their bodies until exhaustion”. The Roman Catholic Church considered the music primitive and, because of its association with alcohol and its sexual nature, morally dubious (Boswell, 2006). Despite its marginalisation through its association with slave history and its questionable morality, sega is today recognised as an integral part of Mauritian intangible heritage (UNESCO, 2024c)⁷.

7 The published list of the intangible cultural heritage of Mauritius indicates several categories of sega music, including seggae (Ministry of Arts and Culture and the National Heritage Fund (2018: 99-171).

According to the record producer and impresario Percy Yip Tong (2016) the “slaves and other immigrants who disembarked on Île de France created an insular culture which today unites all communities on the island”. He goes on to mention that “the national dance and music of Mauritius is séga ravanne, a symbol of the island’s cultural heritage and the ravanne will always be the representative traditional instrument of Mauritius”. He quotes the Mauritian musician Menwar who says that the ravanne “is the only instrument to have accompanied séga from its beginnings until now. Menwar adds that “instruments cross-breed, like people. Once the tabla, djembé and congas made it to Mauritius, they were all introduced into séga. But the ravanne is definitely the symbol of our music. It’s our emblem, like the dodo”.

Yip Tong describes the rise of Joseph Alfonse Ravaton, who became known on the island as Ti Frère, and who recorded the first 45 rpm vinyl record released in Mauritius in 1948. But Ravaton achieved fame only in 1964 after his participation in the *Night of The Séga* event. “The Créole community used this benchmark event to re-assert its cultural identity...séga became more accepted as an artform across the island and Ti Frère was crowned King of Séga” (Yip Tong, 2016). Yip Tong (2016) concludes with “as long as séga lives, the ravanne will continue to resound in this region of the South-West Indian Ocean”.

MALOYA

The lone drummer on the stage starts slapping a beat on the drum he is perched on. It’s an urgent beat, almost a call to arms. More musicians arrive on the stage, with more percussive instruments: two kayambs, two satis and a set of three conga drums, before Ramaye Fabrice, the man the restless crowd has been waiting for, arrives on stage. Costumed in a spectacular outfit, he kneels mid-swirl before the clamouring crowd, bowing his head in humble acknowledgement. The roulér, the drum on which the player sits, provides the central beat, but it is the shee-shikka-shee-shikka sound of the kayamb that is the sonic signature of the music of the Mascarenes

(Rasch, 2022). The Destyn Maloya performance that followed, writes Carsten Rasch, was a masterclass in how to whip an audience up into a frenzy.

Sega is the musical base from which maloya developed, and it is present on all the islands of the Mascarenes; however, maloya is found only on Reunion Island. Its distinctive feature is the traditional line-up of primarily African percussive instruments, a slower and more reflective beat, and the overtly political nature of the lyrics. Sega is more melodic than maloya and its sound includes European influences such as the polka and the quadrille and features European instruments such as the accordion and guitar. Maloya is more strident and militant, unadorned. It is black, it is percussive and very often it is angry. Maloya served as a trance-inducing accompaniment, a *servis kabaré*, to the black ancestor-worshipping religions and paved the way for the enslaved to secretly and subversively remember who they were and where they came from. The Catholic Church was vehemently opposed to the *kabaré*, seeing it as devil worship.

The maloya of the late 1950s was not merely a poetic expression of love, or a blues lament; rather it was a rebellious, subversive music, an expression of independence, of being Creole (Rasch, 2022). Michel Debré, the French minister in charge of overseas territories from the 1960s to the 1980s, banned maloya and all performances of it. The French government was convinced that maloya was a threat to national security (Denselow, 2013). Merely the possession of a roulér or kayamb could get one into trouble. By the 1970s the Réunionese Communist Party used maloya to liven up its meetings in its efforts to agitate for autonomy from France. Individuals, such as former canecutter Firmin Viry, saw in maloya the spirit of freedom that could unite the *Réunionnais* behind their battle for autonomy. To Viry, maloya “is the cry of the people” (Denselow, 2013). In 1981 French President François Mitterrand lifted the ban on maloya.

Nowadays the leading exponent of maloya is singer and poet Danyèl Waro, who has enriched the trance-inducing rhythms with poetic lyrics and political messages. Born Daniel Houreau, a true son of the Reunion soil, Waro can trace his ancestry back to the first

petit blanc settlers from Picardy in 1665. In 1981, the same year in which maloya was unbanned, Daniel Houreau became Danyél Waro and adopted Creole as his primary language.

Waro threatened the status quo, much like South Africa’s Johnny Clegg did in his time. There are a lot of similarities between Waro, a white man who plays maloya and embraces Creole culture, and Clegg, a white man who crossed over maskandi with folk music and embraced Zulu culture. They both broke the rules, subverted conventions — heroes to some, but not to all. They shared a stage in 2004 at Sakifo where Waro opened for Johnny Clegg. Rasch (2024d) records that Waro’s music is political, spiritual and deeply personal, and from the moment he steps onto the stage, he holds his crowd captive. His voice thins and cracks with emotions while singing *Mandela*, his homage to the great Madiba. “What is wisdom, Mandela, teach me; what is dignity, Mandela, teach me,” Waro pleaded plaintively and finished the song to massive applause (Rasch, 2024d).

Jérôme Galabert mentioned in an interview that “we’ve been doing a lot to help the industry, to structure itself, to grow. It’s taken a lot of fights to keep maloya alive. And thanks to Grandmoun Lele, Firmin Viry, these guys that kept it alive and passed it to the ones like Danyel Waro, Zanmari, Touloun, who passed it on further. The youth are picking it up. There’s a lot of kids playing maloya. It has never been as strong as it is now. People are proud of this music now. It hasn’t always been the case” (Rasch, 2022).

Andy Morgan (2011) concurs “that all these ethnic groups coexist on their tiny island in relative peace, each with their own faiths, rituals, feast days, music and food, at times separate, at times combining and mingling, is astonishing. It reveals a shared sense of belonging and destiny that Danyel Waro holds in deep affection and praises in his music time and again”.

Maloya was deemed to have met the UNESCO criteria for inscription on France’s Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity in 2009 (UNESCO, 2024b).

GHOEMA

Robert Shell reminds us that the infrastructure of the Cape colony was built and maintained by slaves. “Restoring the history of such people — forgotten, ignored or suppressed by the colonial process or settler historians — should be part of the modern Cape historian’s agenda. In this view, history becomes an obscure branch of democracy — restoring the historical voice that was hitherto silent” (Shell, 1992:168).

There is very little memorial evidence of this slave heritage in Cape Town. The first permanent exhibition, *Remembering Slavery*, opened at the Slave Lodge in 2007; the building which houses the exhibition was erected in 1676 as a lodge for slaves. In other words, slavery never formed a part of any authorised heritage in the Cape until 2007. Its history was dismembered during the Union years and after 1930, with the rise of Afrikaner nationalism, it was again buried and forgotten during South Africa’s apartheid regime. We visited this museum and exhibition in June 2024. Although there are fragmentary references to ghoema music, the display lacks a dedicated sonic component which outlines the genre’s relationship to slavery, its development and its major influence across the South African musical spectrum (see Coplan, 1985; Ballantine, 1993).

The origin of the word ‘ghoema’ is uncertain and likely derived from an Indo-Malay word. Some scholars suggest that it may be from a Swahili word, *ngoma*, which referred to a drum made from a water or wine barrel with a buckskin drawn over one end. In his thesis Valmont Lane mentions that ghoema is “mainly a set of musics defined by a ghoema drum with a folklore whose primal setting is the slave *piekniek* and more recently the *klopse* carnival” (2019:15). In a more recent article Lane suggests that the word “has strong connections to *ngoma*, a term referring to spiritual rituals and healing practices across many societies on the African continent” (2024: 8).

Denis Constance Martin suggests that “the ghoema beat may have ‘imposed’ itself as the basic pattern of Cape Town popular musics because it represented the smallest common denominator which appeared in overlapping areas where the diverse rhythmic

sensibilities and practices of the people who coexisted at the Cape came together” (1999:76). An indigenous Khoi rhythm would have blended with European music, and then, over time this sound would have been mixed with the rhythms played by slaves. This sonic result was called ‘ghoema’ - after the drum.

Ghoemaliedjies were sung by slaves on their picnics and are still sung by choirs today in the annual Malay Choir competition known as *nagtroepe*. Christine Winberg writes that “the origins of the *ghoemaliedjie* are as obscure as the origins of Afrikaans. They are a blend of Dutch and Indonesian folk songs, combining the humour and styles of both traditions” (1991:78).

With the discovery of diamonds (1867) and gold (1886) in South Africa “the Cape Coloured musicians brought their Western Cape performance styles to towns in other parts of the country in the second half of the nineteenth century” (Coplan, 1985:11). Music, much like in the time of slavery, became the bond of interest and association and means of expression. Coplan notes that “it was the Coloureds, arriving from the Cape with traditions of professional musicianship extending back more than two hundred years, who most strongly influenced early African urban music and dance” (Coplan, 1985:13, 14). It is worth mentioning that Afrikaans *boeremusiek* (which translates as ‘farmers music’) was equally influenced by Cape ghoema (see Rasch 2024a, 2024b).

Rasch remembers that the first time he heard the word ‘ghoema’ was in Johannesburg in 1986. It was at a performance by The Genuines, a Cape Town-based band started by Mac McKenzie and Hilton Schilder. They were blending ghoema music with frenzied rock guitar and bass riffs, fast and furious off-beat drumming and jazzy keyboards. The result, according to Rasch, was electrifying. In a recent interview with Schilder, the keyboard player, he mentioned that they wanted to ‘woo the punks’ with their first album, “Goema”, and that is why they played the ghoema so fast. Bass-player Mac McKenzie grew up with ghoema; his father, Mr Mac, was a banjo player and ghoema captain, the leader of the Gympie Street carnival troupe, the Cornwalls. Their second album, simply called “Mr Mac and The Genuines”, was a homage to him, as well as to the ghoema musical tradition. With reference to ghoema, McKenzie once said: “It is

the one thing that Cape Town's got, besides the mountain, that's an identity" (Jacobs, 2024).

When asked about the future of ghoema both David Kramer and musician and music teacher, Carlo Fabe mentioned the names of fellow musicians like Kyle Shepherd, Benjamin Jephtha and Mark Fransman, whose music is deeply inspired by ghoema and entangled with a South African Creole identity. However, both Kramer and Fabe deeply lament the absence of ghoema in secondary and tertiary music curriculums and agree that the genre needs a foothold in classrooms and university campuses to protect its future.

Trombone player and band leader, Jannie van Tonder, believes that there is a meaningful consciousness of the ghoema heritage among the Coloured communities today. However, he agrees that the genre's link to an annual Cape-based Carnival limits its growth and national appeal. His band, The Hanepoot Brass Band, with its joyous African jazz-mbaqanga sound blended with ghoema overtones and beats, attempts to keep ghoema in a transformative state — as it should be.

CONCLUSION

In this study we have illustrated how Mauritian sega and Reunionese maloya have evolved from expressions of resilience and resistance to being recognised as an intangible heritage that continues to shape the identities of creole populations on two Indian Ocean islands. Ghoema music, however, which is similarly bound to an ethnic minority in the Cape, does not enjoy a similar status in South Africa. In this introductory article we have sketched a brief history of ghoema music; our next step is to agitate for its inclusion in authorised heritage and visible memorialisation and for its inscription in South Africa's Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity.

REFERENCES

- ANTHONY, Marie, S. B. (2024). *Silencing the past in the name of Peace: A study of remembrance of chosen traumas in Mauritius* [Master's thesis, Faculty of Social Sciences, Lund University]. <<http://lup.lub.lu.se/student-papers/record/9157051>>.
- BALLANTINE, Christopher. (1993). *Marabi Nights: Early South African Jazz and Vaudeville*. Johannesburg : Ravan Press.
- BENNETT, Lucy. (2012). «Music Audiences: An introduction» in *Participations - The International Journal of Audience and Reception Studies* 9 (2), pp. 200-205. November 2012. <[http://www.participations.org/Volume%209/Issue%202...>](http://www.participations.org/Volume%209/Issue%202...)
- BERTOCCHI, Graziella. (2016). «The legacies of slavery in and out of Africa» in *IZA J Migration* 5, 24. <<https://doi.org/10.1186/s40176-016-0072-0>>.
- BLACKING, John. (1974). *How musical is man?* Seattle and London : University of Washington Press.
- BOONZAIER, Emile and ADEM, Teferi. A. (2010). «Culture Summary: Khoi» New Haven, Conn.: Human Relations Area Files. <<https://ehraf-worldcultures.yale.edu/cultures/fx13/documents/000>> (Accessed: 27 August 2024).
- BOSWELL, Rosabelle. (2006). *Le Malaise Créole: Ethnic Identity in Mauritius*. Oxford : Berghan.
- BOSWELL, Rosabelle. (2008). «Challenges to Identifying and Managing Intangible Cultural Heritage in Mauritius, Zanzibar and Seychelles», *CODESRIA Books Publication System*. <<https://codesria.org/>> (Accessed: 25 August 2024).

- BOSWELL, Rosabelle. (2017). «Sega as Voice-Work in the Indian Ocean Region» in *Journal of the Indian Ocean Region* 13 (1): 92-110. doi:10.1080/19480881.2016.1270010.
- COPLAN, David. (1985) *In Township Tonight!: South Africa's Black City Music and Theatre*. London : Longman.
- DENSELOW, Robin. (2023). «Maloya: The protest music banned as a threat to France» BBC News. <<https://www.bbc.com/news/magazine-24300017>>.
- DUSSERCLE, Roger. (1937). *Dans les «Ziles la-haut»*. Port Louis, Mauritius : General Printing & Stationery Company.
- ERIKSEN, Thomas. H. (1993). *Ethnicity and Nationalism: Anthropological Perspectives*. London : Pluto Press, p. 197.
- GEST, Justin. (2022). *Where We Belong: Maroon Villages and National Memory in Mauritius, Majority*
- MINORITY. New York : Online edition, Oxford Academic (Accessed 24 March 2022).
- GILROY, Paul. (2005). *Postcolonial Melancholia*. New York : Columbia University Press.
- HARRIES, Patrick. (2014). «Middle passages of the Southwest Indian ocean: A century of forced immigration from Africa to the Cape of good hope» in *The Journal of African History*. 55. 173-190. 10.1017/S0021853714000097.
- HAWKINS, Peter. (2003). «How Appropriate is the Term Post-Colonial to the Cultural Production of Réunion?» in *Francophone Postcolonial Cultures*, ed. by Kamal Salhi, pp. 311-20. Lanham : Lexington.
- HELLIE, Richard. (2024) «Slavery» in *Encyclopedia Britannica*. <<https://www.britannica.com/topic/slavery-sociology>>.

- HEYWOOD, Andrew. (2012). *Political Ideologies: An Introduction*. 5th Edition. London : Palgrave Macmillan.
- IZIKO. (2022). Slave Lodge website. <<https://www.iziko.org.za/museums/slave-lodge/>>
- LANE, Valmont. (2019). *Goema's refrain: Sonic Anticipation and the Musicking Cape*. PhD thesis. University of the Western Cape.
- . (2024). «Goema superstar: how Mac McKenzie reshaped the sound of Cape Town» in *Sunday Times Lifestyle*. 14 July 2024 pp 8-9.
- JACOBS, Sean. (2024). «The genuine goema captain of Cape Town» in *Africa is a country*. <<https://africasacountry.com/2024/06/the-genuine-goema-captain-of-cape-town>>
- MILLER, Joseph. C. (2012). *The Problem of Slavery as History*. New Haven, CT : Yale University Press.
- MINISTRY of Arts and Culture and the National Heritage Fund (2018). Port Louis : Mauritius, pp. 99—171.
- MORGAN, Andy. (2011). *Danyel Waro - Mongrel and proud*. Blog site <<https://www.andymorganwrites.com/danyel-warosay-it-loud-mongrel-and-proud/>>
- PAVARD, Claude. (1974). *La danse en Afrique noire*. Paris : Harmattan.
- RASCH, Carsten. (2022). «From protest to party: The evolution of music from the Indian Ocean islands» in *Sunday Times Lifestyle*. July 27, pp 4-5.
- . (2024a). « Balke Toe! Discovering a forgotten musical genius» in *Vrye Weekblad* March 8. <https://www.vryeweekblad.com/en/opinions-and-debate/2024-03-08-discovering-a-forgotten-musical-genius/>
- (2024b). «Balke toe! The mother of all South African music» in *Vrye Weekblad* April 5. <https://www.vryeweekblad.com/en/opinions-and-debate/2024-04-05-the-mother-of-all-south-african-music/>

- . (2024c). «Sweet Seggae Music» in *Sunday Times Lifestyle*. July 14, pp 6-7.
- . (2024d). «Maloya - the magical mongrel music of La Reunion» in *Mail & Guardian*. June 21-27, pp 34-35.
- RASSOOL, Ciraj. et al. (eds.). (2010). *Museum Frictions: Public Cultures/ Global Transformation* Durham, NC : Duke University Press.
- SAKIFO. (2024). < <https://www.sakifo.com/en/home/>>
- SHELL, Robert. (1992). «Rangton of Bali (1673-1720): Roots and Resurrection» *Kronos*, 19, pp.167-199.
- SINGER, Bastiaan. (2019). «Field Report: IOMMa and Sakifo Musik Festivals - Indian Ocean's Finest Music» in *Afropop Worldwide*. <<https://afropop.org/articles/field-report-iomma-and-sakifo-musik-festivals-indian-oceans-finest-music>>
- SMITH, Laurajane. (2006). *Uses of Heritage*. Oxford : Routledge
- SMITH, Timon. (2022). «Reunion's music fest is hard to sell, but when people come, they love it» in *Sunday Times*. 29 May. <<https://www.timeslive.co.za/sunday-times/lifestyle/2022-05-29-runions-music-fest-is-hard-to-sell-but-when-people-come-they-love-it/>>
- UNESCO. (2024a). «What is intangible cultural heritage?» <<https://ich.unesco.org/en/what-is-intangible-heritage-00003>>
- . (2024b). *Maloya*. France. Inscribed in 2009 (4.COM) on the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity. <<https://ich.unesco.org/en/4com>>
- . (2024c). *Traditional Mauritian Sega*. Mauritius. Inscribed in 2014 (9.COM) on the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity. Online at <https://ich.unesco.org/en/RL/traditional-mauritian-sega-01003>

- VERGÈS, Françoise. (2003) «The island of wandering souls: Processes of creolisation, politics of emancipation and the problematic of absence on Reunion Island», in Edmond, R. and Smith, V. (eds.) *Islands in History and Representation*. London, New York : Routledge, pp. 162-76.
- WINBERG, Christine. (1991). «Satire, Slavery and the Ghoemaliedjies of the Cape Muslims» in *New Contrast*, Vol. 19 (4), pp. 78-96.
- YIP TONG, Percy. (2016). *Sega in Mauritius*. <<https://www.musicinafrica.net/magazine/sega-mauritius>>

CONTRE-CULTURES LATINO-AMÉRICAINES CONTEMPORAINES :
ENTRE TRIBALISME NUMÉRIQUE
ET CONNAISSANCES ANCESTRALES

Maria Claudia Quintero
Université Paris Cité
Laboratoire ECHELLES UMR 8264

L'histoire des contre-cultures dans le monde est, de manière générale, largement méconnue. Pourtant, en Amérique latine, comme dans d'autres continents, ces mouvements culturels sont à l'origine d'initiatives sociales et politiques considérables. Moins exclusives que particulières, les contre-cultures latino-américaines contemporaines se caractérisent par la ferme défense des territoires, des écosystèmes, des cultures et des savoirs ancestraux face à la mondialisation. De même, elles se développent sous une idée de détachement absolu de toute forme sociale, politique et économique liée au passé colonial, générant de nouveaux concepts et identités qui résonnent avec la pratique de la décolonialité.

En Colombie, au Chili ou alors au Mexique, des communautés indigènes se sont retrouvées dans les démarches contre-culturelles occidentales, les adoptant et faisant d'elles un moyen de protection de leurs propres cultures. Par le biais de l'hybridation, de la collaboration et de la création culturelle, ces communautés participent également à la vie politique utilisant la culture comme outil de transmission des valeurs défendues. De cette façon, alignées sur l'air du temps, elles emploient des méthodes de diffusion numériques afin d'exprimer une appartenance culturelle qui, bien que rénovée par de nouveaux récits (politiques, technologiques...), se veut fidèle aux savoirs de leurs tribus. Ainsi, au fil des dernières décennies, des transactions entre l'urbain et le rural, l'ancestral et le numérique, ont eu lieu provoquant le surgissement de nouvelles identités.

Cet article vise à explorer les diverses modalités d'expression adoptées par les communautés contre-culturelles indigènes dans

leurs contextes politiques spécifiques. En commençant par une analyse du concept de « contre-histoire » en tant que récit décolonial, nous examinerons comment ces communautés, notamment les jeunes indigènes, se sont rapprochées des pensées et des comportements occidentaux dans le but de s'impliquer dans la vie politique, de revendiquer leurs luttes et leur vision du monde. Par le biais de canaux d'expression tels que le graffiti, le *rap* et des plateformes comme *YouTube*, ces collectifs reconstruisent leur identité en fusionnant résistance indigène et appropriation culturelle.

INDIGÉNISME ET CONTRE-HISTOIRE EN AMÉRIQUE LATINE

Depuis le XIX^e siècle, des courants de pensée alternatifs se fondent sur la lutte pour l'indépendance et la libération politique, économique et idéologique partout sur le continent américain. Ces courants cherchent à reconstruire une identité collective et autonome et réclament une réparation des injustices sociales et culturelles engendrées par la colonisation. Conçue en tant que narration alternative de l'expérience coloniale, la contre-histoire est un exercice discursif pratique qui met en avant le savoir des cultures ancestrales dans l'objectif de reconstruire une mémoire et une identité collectives respectueuses du vivant. Celle-ci se définit ainsi comme une révision ou un renversement de l'histoire dominante, offrant une perspective alternative souvent négligée ou marginalisée. Dans une optique décoloniale, il s'agit de déconstruire les récits imposés par les colonisateurs pour réhabiliter les voix et les expériences des peuples autochtones. C'est une démarche critique qui remet en question les structures de pouvoir établies et valorise les savoirs et les mémoires indigènes.

En effet, les peuples amérindiens prônent une interaction harmonieuse entre les hommes et la nature. Cela diffère des pratiques industrielles et post-industrielles des systèmes occidentaux qui se développent partout dans le continent et renvoient aux paradigmes coloniaux. Des communautés autochtones comme les *Wiwas* de la Sierra Nevada de Santa Marta au nord de la Colombie, par exemple, considèrent avoir la mission de protéger leur territoire et sa diversité

naturelle en lui octroyant un caractère sacré¹ et en mettant en place des pratiques agricoles solidaires avec sa conservation². Et ce depuis des millénaires.

Toutefois, les hiérarchies érigées par la colonisation et leurs conséquences se répercutent aujourd'hui encore sur ces sociétés. Les comportements occidentalisés du traitement des sols et des ressources pérennisent leur ségrégation et paupérisation. C'est pourquoi, loin d'être isolée, l'expérience des *Wiwas* est vécue par un grand nombre de groupes ethniques amérindiens. De surcroît, outre la persistance et la reproduction de schémas de domination coloniaux, les conflits instaurés par les groupes armés légaux et illégaux de la région représentent également un danger constant pour ces communautés provoquant, entre autres, des phénomènes culturels de diverses sortes.

Mis à l'écart et souvent dans des conditions géographiques extrêmes, les indigènes endurent les actions des militaires, paramilitaires, guérillas et d'autres bandes criminelles qui, en raison de la production et du trafic de drogues, déstructurent leurs communautés en les recrutant et en les déposédant de leurs terres³. Par conséquent, cela entraîne non seulement une perte des repères empêchant la transmission et l'exercice des pratiques socioculturelles ancestrales, mais aussi l'abandon des territoires.

-
- 1 Pour ces peuples, la division des territoires n'est pas politique mais symbolique. Ils s'organisent en fonction des ressources naturelles et de la désignation de lieux spirituels, délimitant ainsi les régions par des lignes imaginaires. Cela établit une organisation sociale et territoriale différente de celle imposée par les institutions gouvernementales. C'est, depuis des siècles, une des problématiques constantes, outre les conflits armés dans la région. CORDOBA PONCE, Erich Mauricio. (2026). «Sitios sagrados y territorio *Wiwa*». *Universitas Humanística*. <<https://www.redalyc.org/pdf/791/79106114.pdf>> (consulté le 24-XI-2024).
 - 2 «*Wiwa*, 'La gente que da origen al calor'. Caracterizaciones de los Pueblos Indígenas de Colombia», *Dirección de Poblaciones del Ministerio de la Cultura*. <<https://mng.mincultura.gov.co/prensa/noticias/Documents/Poblaciones/PUEBLO%20WIWA.pdf>> (consulté le 7-XI-2024).
 - 3 CORDOBA PONCE, Erich Mauricio. (2006). «Sitios sagrados y territorio *Wiwa*», *Universitas Humanística*. p. 275-286. <<https://www.redalyc.org/pdf/791/79106114.pdf>> (consulté le 6-XI-2024).

Ces migrations massives vers les villes recréent des dynamiques dans le contexte urbain⁴. D'un côté, se trouvent des groupes marginaux qui ne parlent pas la langue dominante ou qui ont très peu de moyens pour s'intégrer. Ce qui les amène à des situations de précarité extrême, comme les indigènes de l'*Aldeia Maracanã* à Rio de Janeiro⁵ ou alors les *Emberas* à Bogota⁶. D'un autre côté, il y a ceux qui assimilent les comportements et les langages occidentaux et se servent des dispositifs de masse, tels que l'internet, pour exercer des activités académiques, professionnelles ou culturelles. Dans les prochains paragraphes, nous approfondirons ces dernières à partir d'exemples tirés de l'actualité latino-américaine en nous penchant notamment sur le concept d'appropriation culturelle. En effet, celle-ci permet aux jeunes indigènes de créer des espaces d'expression authentiques, où ils peuvent articuler leurs luttes et aspirations tout en dialoguant avec une audience plus large grâce à des plateformes comme *YouTube*. Cette visibilité accrue favorise la sensibilisation aux enjeux auxquels ces communautés sont confrontées et encourage la solidarité internationale. Nous verrons ci-dessous comment ce syncrétisme entre traditions indigènes et outils modernes de communication est une stratégie efficace pour la préservation de l'identité et la promotion des droits des indigènes.

4 DONCEL DE LA COLINA, Juan Antonio. TALANCÓN LEAL, Emmanuel. (2017). «El rap indígena: activismo artístico para la reivindicación del origen étnico en un contexto urbano». *Andamios*. Vol. 14. p. 87-111 <<https://www.redalyc.org/journal/628/62854825005/html/>> (consulté le 6-XI-2024).

5 PAIVA, Bianca. HEINEN, Maíra. (2017). «Indígenas en ciudades brasileñas se enfrentan a la pobreza y al prejuicio». <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/es/direitos-humanos/noticia/2017-04/indigenas-en-ciudades-brasilenas-se-enfrentan-la-pobreza-y-al>> (consulté le 24-XI-2024).

6 CUETO, José Carlos. (2024). «La situación es dramática: los centenares de indígenas que viven acampados en un parque del centro de Bogotá en condiciones insalubres» <<https://www.bbc.com/mundo/articulos/cljyn81zdo0>> (consulté le 7-XI-2024).

COMMUNAUTÉS INDIGÈNES :
TRADITIONS ANCESTRALES ET RÉSISTANCES CONTEMPORAINES

Les effets des migrations indigènes vers les métropoles sont visibles dans la transformation des traditions et la création de nouveaux récits de résistance culturelle animées par le contact entre cultures distinctes. Traversées par l'exercice de la contre-histoire, ces dynamiques contribuent au développement de nouvelles connaissances et pratiques, rurales et urbaines, transformant le savoir indigène en une nouvelle philosophie et science de vie communes. Cette démarche épistémologique, la décolonialité, devance ainsi l'anticolonialisme⁷ par la mise en pratique de stratégies de reconstruction identitaire individuelle et collective.

En effet, outre la caractéristique anticoloniale d'opposition ou de rejet, la pensée décoloniale envisage, entre autres, le changement par la proposition. Il s'agit d'une initiative empirique qui permettrait la re-construction d'une identité commune et subjective façonnée par les éléments disponibles dans chaque contexte. Odín Ávila-Rojas, théoricienne de la Faculté de sciences sociales et économiques de l'Université del Cauca en Colombie, explique que « l'anticolonialisme propose l'autonomie et la libération idéologique des peuples indigènes [...], tandis que le décolonialisme propose de concevoir leur capacité subjective à partir d'une formulation universaliste de leur particularité ethnique et culturelle⁸. »

7 « L'anticolonialisme peut être défini comme un cadre théorique, un outil d'analyse et une pratique ancrée dans le territoire, orientée vers la résistance, la lutte et le démantèlement des objectifs des régimes, systèmes et idéologies coloniaux. Il est étroitement lié à la décolonisation — la pratique de révélation et de démantèlement du pouvoir colonial sous toutes ses formes — mais il diffère dans sa vision première de résistance et de lutte contre, plutôt que d'envisager une société libérée des structures coloniales. » NUUN, Neil. WHE-TUNG, Madeleine. (2020). «°Anticolonialisme ». *Encyclopédie internationale de géographie humaine*. Deuxième édition. p. 155-158 <<https://doi.org/10.1016/B978-0-08-102295-5.10800-5>> (consulté le 27-XII-2024).

8 ÁVILA-ROJAS, Odín. (2021). «¿Anti o decolonialismo en América Latina? Un debate actual». *Sociedad y Economía*. Universidad del Cauca. <<https://doi>.



Image 1. Foro Educativo Régional del Pueblo Wiwa.

Cette ouverture vers de nouvelles formes d'être, qui se développent au milieu d'une conjoncture socio-politique spécifique, donne à certains groupes d'indigènes la possibilité de se représenter en dehors de leur sphère communautaire pour atteindre un objectif plus global : celui de se rendre visibles pour faire appel au retour aux origines. Entre émancipation et assimilation, ces activités font l'objet d'un phénomène culturel contre-identitaire qui émerge d'une intersection de faits historiques spécifique : la migration forcée, la décolonialité et le numérique.

Dans le cas des *Wiwas*, par exemple, l'ouverture vers d'autres formes d'être leur a permis de se représenter autrement. Nous trouvons ainsi aujourd'hui des communautés *wiwas* actives sur des réseaux sociaux comme *Instagram* ou *Facebook*, les utilisant notamment à des fins politiques de défense des territoires ou alors de diffusion, d'éducation et de rassemblement culturels. Telle est l'activité digitale de l'Organisation *Wiwa Yugumaiun Bunkuanarrua*



Image 2. Encuentro de Saberes en Comunicación y 3ª Muestra Audiovisual de la Sierra Nevada de Gonawindúa.

*Tayrona*⁹ (OWYBT), laquelle propose, entre autres, des forums virtuels de langue dumuna (image 1) et communique sur des événements culturels et écologiques divers (image 2) de leur communauté sur les réseaux sociaux.

Cette volonté de rétablir l'histoire à travers la décolonialité vise à reconnaître le pillage culturel, matériel et immatériel subi par les peuples autochtones. Cette reconnaissance se traduit par une conceptualisation théorique intégrée à de nouvelles méthodes de transmission culturelle. Dès lors, celles-ci deviennent possibles grâce à de nouveaux échanges entre les communautés, ainsi qu'à l'occupation et l'adoption de nouveaux espaces tant physiques que numériques émergents. Nous analyserons ensuite le rôle de la création

9 <https://www.facebook.com/OWYBT/?locale=es_LA>.

culturelle dans ces nouveaux espaces ainsi que l'ampleur de son influence en tant qu'outil politique.

LE RÔLE DE L'ART ET DU NUMÉRIQUE DANS LES REVENDICATIONS POLITIQUES DES CONTRE-CULTURES INDIGÈNES

Les contextes latino-américains apparaissent ainsi en tant que terrains culturels parfois articulés autour de l'idée d'une déconstruction historique. C'est ainsi que divers discours contre-historiques émergent à partir de la question identitaire. Engendrées par des situations multiformes issues de la colonisation et des déplacements forcés, de nouvelles formes d'expression se consolident au moyen des arts indépendants urbains. De cette manière et en raison d'une fluctuation communicative entre les communautés et les territoires, le graffiti et la musique s'avèrent des langages culturels de choix à travers lesquels la jeunesse indigène exprime ses aspirations politiques et sa vision du monde. En ce qui concerne la production visuelle, les exemples sont nombreux. Dans le cas du graffiti, nous verrons qu'il est à la fois un langage — car il permet d'imaginer et de créer — et un outil — car il parvient à communiquer — qui offre aux artistes de rue une plateforme pour véhiculer des messages contestataires, revendiquer leur identité et résister aux formes de domination et de discrimination.

La sphère culturelle latino-américaine s'est historiquement construite au milieu de repères divers : la période précolombienne, la colonisation, le développement du monde occidental, la dépendance économique, l'abondance de ressources, l'inégalité sociale, parmi d'autres. C'est pourquoi ces contre-cultures trouvent leur fondement non seulement dans la récupération des connaissances précoloniales liées à la protection de la nature, par exemple, mais aussi dans l'autonomie et la re-construction subjective vis-à-vis des systèmes coloniaux et néo-coloniaux. Cela se traduit, entre autres, par une constante revendication politique manifestement présente lors des derniers mouvements sociaux dans des pays comme le Chili ou la Colombie.

Lors des grèves nationales au Chili en 2019, menées initialement par des mouvements étudiants, des collectivités de résistance

urbaines et rurales mapuches¹⁰, se sont organisées de manière empirique face au besoin de cohésion communautaire pendant la crise. Connus comme les *Premières lignes*¹¹ et constitués par des communautés indigènes et occidentales, ces groupes d'action sociale ont obtenu une voix démocratique grâce à leur intervention politique et culturelle. Ils sont parvenus à proposer des amendements à la nouvelle Constitution chilienne¹². Comme l'explique César Jiménez-Yañez, journaliste et professeur de communication sociale à l'Université de La Frontera au Chili : « après plusieurs semaines de discussion parlementaire, un Accord pour la paix sociale et le plébiscite national de la nouvelle Constitution ont été mis en œuvre. Le peuple chilien a eu ainsi la possibilité d'approuver une nouvelle Constitution et de voter pour les personnes chargées de la rédiger¹³. »

Du point de vue de la culture, au moins deux aspects peuvent être mis en lumière : les arts urbains et le langage. En effet, ces actions politiques ont été accompagnées de manière simultanée par la création artistique et linguistique. Outre le contexte spécifique — traversé notamment par le numérique —, la subjectivité et la collectivité, de même que leurs représentations culturelles, jouent un rôle crucial dans la formation de ces groupes d'action sociale. De cette manière, les *Premières lignes*, ainsi que la lutte indigène mapuche¹⁴, ont été représentées dans l'art populaire à travers la création

10 Les Mapuches, du mot *mapudungun* qui signifie « Peuple de la terre », sont une population amérindienne autochtone millénaire qui habite au Chili et en Argentine.

11 FERNÁNDEZ DROGUETT, Roberto. (2020). «La Primera Línea y todas las Líneas del levantamiento social en Plaza de la Dignidad». <<https://radio.uchile.cl/2020/01/23/la-primera-linea-y-todas-las-lineas-del-levantamiento-social-en-plaza-de-la-dignidad/>> (consulté le 30-XII-2024).

12 JIMÉNEZ-YAÑEZ, César. (2020). «#Chiledespertó: causas del estallido social en Chile». *Revista Mexicana de Sociología*. <<https://www.scielo.org.mx/pdf/rms/v82n4/2594-0651-rms-82-04-949.pdf>> (consulté le 5-XI-2024).

13 *Ibid.*, p. 957. Traduction de l'auteure.

14 Tout comme les *wiwas* ou les *emberás* en Colombie ou alors les *maracaná* au Brésil, les *mapuches* luttent depuis des siècles pour la restitution des leurs

audiovisuelle comme les photos, les vidéos, les dessins (image 3), les graffitis (image 4) ou alors la musique¹⁵. De plus, la création de *slogans*¹⁶ tels que *Barricadas y besos* (Des barricades et des baisers), *Educa\$ion* (Éduca\$ion) ou *Liberen el agua* (Libérez l'eau) montrent une instrumentalisation des mots dans le contexte des protestations. Il en va de même pour les *hashtags* tels que *#chiledespertó* (Le Chili s'est réveillé), celui-ci étant également un modèle de créativité langagière qui consolide une nouvelle attitude subjective et collective face aux aléas politiques.

L'exemple chilien est pertinent car il nous montre la manière dont la motivation, les repères, les lieux et les moyens à disposition sont des facteurs qui permettent l'interprétation des « processus de production, de création et d'utilisation des significations¹⁷ » qui définissent une identité contre-culturelle. Cette dimension culturelle et identitaire fait ainsi référence « aux expressions partagées par les individus, les groupes et les collectifs, incarnées dans les valeurs

territoires, considérés sacrés par eux-mêmes, ainsi que pour la protection de leur culture face aux politiques mondialistes.

- 15 De nombreux exemples sont disponibles sur *You Tube* comme la chanson des artistes Borderline et Akadroow *En Primera Línea* (<https://www.youtube.com/watch?v=KozVn5WUJ_E>), celle de Sir Leyton, *La Primera Línea* (<<https://www.youtube.com/watch?v=fbU-0o4EYjQ>>); ou alors celle de Frekuenta *Madre, espérame que vuelvo* (<https://www.youtube.com/watch?v=v-qcOpgeKkI>). Un autre exemple sur la musique sont offerts par les danses collectives comme celles publiées par le collectif *Alma Negra* (<<https://www.youtube.com/watch?v=AroK5HHFhGQ>>). De même, le choix de la chanson *El baile de los que sobran* (La danse des laissés-pour-compte) du groupe rock chilien légendaire *Los prisioneros* a servi d'hymne des protestations, ses paroles traitant des personnes marginalisées.
- 16 « Le Chili, depuis ses murs... [...], Peintures murales, affiches, graffitis, poèmes. Depuis les murs, les morts, détenus, éborgnés, mutilés, torturés de la Transition nous interpellent... ». (2020). Blog Médiapart. <<https://blogs.mediapart.fr/769181/blog/010320/le-chili-depuis-ses-murs-1>> (consulté le 23-I-2025).
- 17 PAREDES P., Juan Pablo. (2021). «La 'Plaza de la Dignidad' como escenario de protesta. La dimensión cultural en la comprensión del acontecimiento de Octubre chileno». *Revista de Humanidades de Valparaíso*. <<https://doi.org/10.22370/rhv2021iss17pp27-52>> (consulté le 5-XI-2024).



Image 3. Estado genocida.
Fuera del Wallmapu.



Image 4. Santa Barricada.

et transmises par le biais d'actions, d'interactions, de relations et d'institutions¹⁸. » Cela permet également d'interpréter deux phénomènes : l'émergence d'une contre-culture au sein d'une culture dominante, exprimée à travers des marqueurs sociaux, et la dynamique de la création subjective.

Une autre façon d'illustrer ces dynamiques socio-politiques menées par l'intermédiaire de la culture concerne le positionnement de la gauche présidentielle pour la première fois en Colombie en 2022. À l'instar des manifestations au Chili, une mobilisation sociale à l'échelle nationale a précédé des innovations structurelles permettant d'ouvrir une voie démocratique alternative à la tradition politique colombienne. En effet, des communautés rurales indigènes se sont jointes à des collectifs contre-culturels urbains afin d'unir leurs forces et de manifester contre le gouvernement de l'époque¹⁹.

18 *Idem*.

19 NARVÁEZ, Julieth. (2021). «Vinimos porque está en riesgo la vida'. El abrazo de la Minga Indígena a Cali» <<https://lapalabra.univalle.edu.co/>>



Image 5. Los Murales de la Resistencia Indígena Nasa en el Norte del Cauca.
Germán Vanegas

Utilisant également le graffiti comme moyen d'expression (image 5), ces groupes autochtones ou *mingas*²⁰ ont rendu visibles certains de leurs éléments culturels (couleurs, drapeaux, tenues, *slogans*...), faisant des murs de la ville une vitrine de leur culture et une manifestation de leur présence et position au sein de la société et la politique colombiennes.

Ces activités politiques imprégnées de culture nous offrent une double perspective : d'une part, l'initiative créatrice qui unit les communautés dans un contexte donné ; d'autre part, l'émergence de nouveaux canaux de communication, dont l'art, caractérisés par l'emploi de langages spécifiques qui révèlent une façon de penser,

reportaje-vinimos-porque-esta-en-riesgo-la-vida/> (consulté le 5-XI-2024).
Traduction de l'auteur.

20 Pour une lecture approfondie du concept de *minga* dans le cadre des protestations en Colombie voir <<https://bacanika.com/articulo/minga-indigena?page=94>>.

de faire et d'*être* à un moment et à un endroit déterminé. C'est sur cette dynamique que nous nous attarderons dans les prochains paragraphes.

LANGAGE ET DÉCOLONIALITÉ : REDÉFINIR LE RÉCIT COLLECTIF

Cette tendance d'opposition politique exprimée par la contre-culture retrouve également ses fondements dans certaines dynamiques langagières, en l'occurrence, les tournures sémantiques et la protection des langues indigènes. Dans le premier cas, d'autres concepts composés du préfixe « contre- » tels que « contre-histoire » ou « contre-information » font partie d'un vocabulaire courant et de plus en plus utilisé dans la presse, les réseaux sociaux ou encore dans la musique latino-américaine. En fait, la préposition « contre », signifiant opposition, ajoutée à un nom « dont la rubrique sémantique met en jeu un procès par une opération de construction de mots²¹ », comme par exemple ceux qui désignent une science (*histoire* ou *information* mais aussi *pédagogie*, *cartographie*...), ainsi que la façon dont elle s'emploie dans la culture populaire²², semble signifier une recherche d'authenticité. Comme l'explique Georgette Dal, professeure de sciences du langage de l'Université de Lille, « la préposition *contre* active sa valeur adversative : elle dit du référent de son régime [...], pris comme repère, qu'il est d'orientation contraire

21 DAL, Georgette. (2003). « Arguments pour un préfixe 'contre-' ». *Recherches linguistiques*. p. 172-201. <<https://hal.univ-lille.fr/hal-01476795/document>> (consulte le 25-II-2025).

22 Nous trouvons quelques exemples tirés de l'actualité latino-américaine (littérature, médias indépendants, arts plastiques...) tels que l'ouvrage intitulé *Contrainformacion: Medios Alternativos Para la Accion Política* (2014) de la journaliste argentine Natalia VINELLI ; l'exposition *Contrainformación — Curaduría: TransHisTor(ia)* de María Sol BARÓN et Camilo ORDÓÑEZ ROBAYO (2019) à la Galería Santa Fe à Bogota (<<https://galeriasantafe.gov.co/contrainformacion/>>) ; ou alors le site web <<https://contrainformacion.es>> conçu pour informer des faits divers d'actualité sous le slogan "le journalisme qui dérange" (*Periodismo incómodo*).

à l'orientation associée au référent de sa cible²³. » Cela nous permet de déduire que ces usages du « contre- » cherchent à souligner une rupture avec les significations des discours dominants.

Pour Ferruccio Rossi-Landi, sémioticien italien, il existe un travail de production linguistique « duquel résulterait l'état de la langue et de ses usages à une époque donnée²⁴ ». De même, il s'agirait « d'un travail collectif effectué par l'ensemble d'une communauté linguistique et poursuivi chaque fois que la langue est utilisée²⁵ ». De cette manière, ces mots viendraient donner un nouveau sens à la connaissance et à l'interprétation des faits dans un espace et un temps précis. Cela partant d'un besoin d'expression et d'action tant individuel que collectif engendré par la recherche de stabilité politique, de justice sociale et de protection de l'environnement. Ainsi, le renouvellement des récits — de par l'usage des mots d'opposition — contribuerait à une compréhension alternative du passé, agirait sur la manière dont les gens interviennent dans le présent et aiderait à construire un avenir qui se projette en marge de la culture dominante. Popularisés à travers la littérature, la presse, la musique... et amplifiés par le numérique, ces nouveaux récits témoignent d'un exercice de déconstruction identitaire par le langage qui se développe face à des problématiques sociétales en actualisant la compréhension de l'histoire.

Nous pouvons ainsi penser que la réflexion sur l'histoire à partir des contre-récits est un mécanisme pour redéfinir sa propre identité. De cette façon, des éléments propres aux communautés tels que les pratiques langagières, artistiques ou numériques s'articulent afin de construire de nouveaux repères et de créer des mouvements cohérents. C'est comme cela que le concept de décolonialité prend

23 DAL, Georgette. (2003). « Arguments pour un préfixe 'contre-' ». *Recherches linguistiques*. p. 172-201. <<https://hal.univ-lille.fr/hal-01476795/document>> (consulte le 25-II-2025).>. *op. cit.*

24 Ferruccio Rossi-Landi. (1974). *Linguistics and Economics*. Dans Thomas Sebeok A. *Linguistics and Adjacent Arts and Sciences*. Vol. 12. La Haye : Mouton. Traduction de Juliette Farjat dans *Le Langage de la vie réelle*. (2024). Paris : Sociales. p. 201.

25 *Idem*.

forme. Par l'intermédiaire du choix de la langue, des mots, des sons, des visuels... les acteurs et les actrices des mouvements contre-culturels exposent des paradigmes identitaires en proposant des rapports alternatifs avec soi-même, avec autrui et avec l'environnement. Ils ne se contentent pas de s'opposer à la culture dominante mais proposent à la fois, par exemple, à travers l'art urbain, une nouvelle philosophie de vie.

Cela est visible dans la réitération et mise en pratique du concept de décolonialité au sein des productions artistiques de ces groupes urbains qui, rassemblés par des musiques occidentales, expriment une volonté de changement à l'encontre du *statu quo* latino-américain. En effet, en rendant visibles les traditions et croyances des peuples indigènes, des collectifs de *metal*, de *punk*, de *rap* ou encore de *drum and bass* — des styles musicaux d'origine étrangère —, rendent hommage aux pratiques et aux connaissances des peuples autochtones à travers leurs paroles, souvent en langue indigène. Outre le graffiti, cette déconstruction identitaire par le langage se manifeste dans la musique où la jeunesse trouve un espace d'expression qui lui permet de diffuser ses aspirations politiques, comme nous le voyons plus bas.

RÉSISTANCE INDIGÈNE, MUSIQUE ET CONTRE-RÉCITS

L'adoption d'éléments culturels et de communication occidentaux par des communautés indigènes peut se comprendre en termes d'appropriation culturelle²⁶ inversée. Une inversion qui pourrait redéfinir les dynamiques de pouvoir culturel. En effet, contrairement

26 Cette notion, comprise également comme « colonialisme culturel », se diffuse à partir des années 1990 à travers des accusations de « vol » [culturel] portées dans le domaine artistique ou littéraire, opposant des personnalités censées représenter une population occidentale dominante et généralement « blanche » à une ou des minorités ethno-raciales s'estimant lésées. BONNIOL, Jean-Luc. GORDIEN, Ary. STREIFF-FENART, Jocelyne. « Introduction. Posséder ou partager des cultures ? Discours et pratiques en contexte ». *Appartenances & Altérités*. <<http://journals.openedition.org/alterites/>> (consulté le 1-XII-2024).

à l'idée d'emprunt d'un élément culturel d'un groupe minoritaire par un groupe majoritaire en « manifestant un manque de connaissance ou une appropriation erronée²⁷ », la dynamique entreprise par les minorités en utilisant des dispositifs de masse ne relève pas d'un rapport de force. Cela est évident dans l'insistance de ces communautés minoritaires sur le caractère revendicatif de leurs actions face à un système mondialisé qui ne leur laisse pas d'autre choix. Comme nous le verrons lors de l'analyse des paroles des chansons, ces jeunes artistes expriment une certaine nostalgie concernant leurs cultures aujourd'hui biaisées par les conséquences de la globalisation. De cette manière, en s'apparentant plus à un processus d'acculturation que d'appropriation dominante, le *rap* est un outil qui, grâce à son accessibilité musicale et lyrique, s'avère utile à la démarche de diffusion culturelle indigène. Selon Rodney William, anthropologue afro-brésilien et docteur en sciences sociales de l'université PUC-SP :

Les cultures totalement isolées sont de plus en plus rares. Dans un contexte mondialisé, aux moyens de communication importants, les échanges d'informations et d'idées sont inévitables. Chaque culture est dynamique et n'est pas exempte de conflits [...] exigeant parfois des solutions intransigeantes face à des demandes inédites. C'est le cas aujourd'hui de l'appropriation culturelle. La culture se transforme, et parmi les possibilités les plus fréquentes d'altération on trouve les emprunts d'éléments culturels à d'autres groupes, qui sont souvent conservés ou adaptés au moyen de processus d'intégration [...] et qui ne doivent pas être confondus avec l'appropriation culturelle²⁸.

Nous pouvons donc interpréter ces usages culturels comme des dynamiques inversées puisque, bien qu'ils visent à transformer le rapport de l'humain au vivant, ils ne résultent ni d'une imposition

27 PICHÉ, A.-C. HIRSCH, S. « L'appropriation culturelle en arts ». Centre d'intervention pédagogique en contexte de diversité. Québec. <<https://cipcd.ca/wp-content/uploads/2022/11>> (consulté le 23-I-2025).

28 Rodney William, *Appropriation culturelle*. Paris : Anacaona. 2019, p. 21.

culturelle, ni d'une logique strictement commerciale, ni d'un déni de leur propre dimension assimilatrice. Néanmoins, ils se distinguent aussi de l'acculturation dans le sens où, bien qu'ils adoptent des éléments culturels occidentaux, ils n'engagent pas leurs cosmovisions ni leur savoir-être et, au contraire, ils les utilisent dans le but de générer une conscience sur les conséquences de ces mêmes éléments. C'est pourquoi la définition des groupes majoritaires et minoritaires est indispensable. Car ce n'est qu'à travers l'analyse du « le rôle qu'ils jouent du point de vue culturel, économique, politique et social que le concept peut être compris sans s'attarder aux tensions soulevées par les rapports de force entre groupes sociaux majoritaires et minoritaires "en termes de pouvoir et d'agentivité"²⁹ ».

En d'autres termes, nous décrivons une démarche revendicative qui diffère des « stratégies de domination inhérentes à l'appropriation culturelle vis[ant] à effacer la puissance des groupes [minoritaires], en vidant la signification de toutes leurs productions³⁰ » par le partage d'un savoir commun, intégré par l'ensemble des communautés à travers le monde, unies par un même impératif : la préservation de la nature.

Puisque largement popularisées et proches des idéaux militants, les musiques dites *underground* sont choisies en tant que véhicules de ce message contre-culturel. Le *rap*, né dans un contexte de ségrégation raciale aux États-Unis dans les années 70, devint ainsi un symbole culturel de contestation, pour la jeunesse afro-descendante, et de réaffirmation culturelle par la musique, aujourd'hui adopté par des centaines de groupes indigènes.

De par leur caractère marginal et populaire, la culture du *hip-hop* et ses sonorités représentent l'idée de résistance recherchée par la jeunesse indigène urbaine. Autrement dit, les indigènes urbains se servent de ces éléments contre-culturels occidentaux afin de transmettre un message de résistance face à l'hégémonie culturelle occidentale, produit du colonialisme et de la colonialité. Bien que

29 Lefrançois et Éthier, 2019, p. 12, cité dans Piché, A.-C., & Hirsch, S. (s. d.), *L'appropriation culturelle en arts*, op. cit. p. 6.

30 Rodney William, *Appropriation culturelle...*, p. 31.

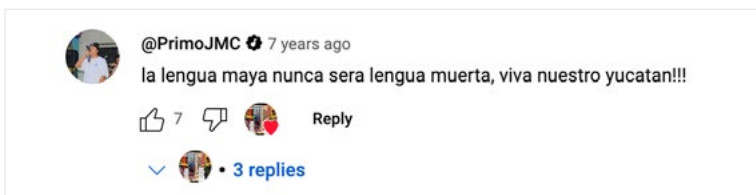


Image 6. Primo JMC.

Ich-Naah. *Uyenex ela in luum*. (2017).

paradoxaux, ces initiatives permettent aux peuples, autrefois isolés et passés sous silence, d'exprimer une nouvelle conscience indigéniste qui se manifeste au travers d'une identité hybride entre l'urbain et le rural, entre la langue espagnole et les langues autochtones.

Dans ce contexte, ces initiatives se manifestent explicitement à l'encontre des valeurs de la culture dominante, ce qui nous permet de les identifier en tant que contre-cultures. En s'opposant fortement à la destruction de la planète sous prétexte de progrès, ces communautés, auto-considérées gardiennes de la Terre Mère, expriment les valeurs de leurs cultures par le *rap* dans l'espoir de les rendre visibles et de faire reconnaître leurs territoires, leur savoir-faire et leur savoir-être. Ainsi, la musique et le numérique viennent jouer un rôle indispensable dans la démarche de visibilité. Grâce à la composition et l'autoproduction de chansons et au moyen de plateformes telles que *YouTube*, nous remarquons une prise de parole engagée et revendicative qui s'investit dans la création culturelle. C'est le cas du groupe *Ich-Naah* de la région du Yucatan au Mexique, qui, en chantant en langue maya, prétend contribuer à la préservation de sa langue et de sa culture grâce à leur diffusion numérique. Un tel objectif peut se comprendre dans la lecture en langue espagnole des commentaires publiés par le public ainsi que par les réponses apportées par le groupe sur la chanson *Uyenex ela in luum*³¹ (2017) (images 6 et 7).

31 <<https://www.youtube.com/watch?v=haFdpZTB9LQ&list=PL8msqfTiwJp-Wrpy39NnX5YoiJX9qRN2RX&index=9>>.



Image 7. NP4Mayans.
Ich-Naah. Uyenex ela in luum. (2017).

Avec plus de neuf mille vues sur la plateforme, ces interactions entre groupe et public témoignent d'une validation artistique qui passe par la reconnaissance culturelle ainsi que par la volonté de la protéger. Pour Carmen Lucía Gomez Mont Araíza, sociologue mexicaine, cela nous renvoie à l'idée de reconstruction identitaire. En effet, elle analyse la manière dont ces activités « deviennent des représentations et des imaginaires dans le discours des peuples indigènes » de même qu'elles ré-définissent « de manière relative la communauté, l'organisation et les tâches spécifiques de chaque individu dans leur propre communauté³². » Par conséquent, en adoptant les outils numériques, *Ich-Naah* illustre la manière dont les communautés indigènes dépassent les contraintes de marginalisation géographique pour participer activement au discours global.

Nous pouvons ainsi insister sur le fait que le processus d'appropriation culturelle serait inversé par l'idée que cette nouvelle identité se construit sur des bases externes qui entraînent une action coercitive, c'est-à-dire la colonisation puis la globalisation. C'est pourquoi les communautés indigènes ne peuvent que les adopter afin de recréer de nouveaux paradigmes. Selon Gomez Mont Araíza : « la modernité repose sur des projets extérieurs à la communauté et, par conséquent, elle est extérieure, imposée et étrangère à ses intérêts

32 Carmen Lucía Gomez Mont Araíza. (2005). *Tejiendo Hilos de Comunicación: Los Usos Sociales de Internet en los Pueblos Indígenas de México*. Thèse de doctorat en Sciences politiques et sociales, spécialité sciences de la communication. México, D.F. : Ciudad Universitaria. p. 101.

[...] concepts qui auront une influence certaine sur la manière dont les peuples indigènes construisent les usages sociaux du réseau³³. »

Nous remarquons également cette tendance dans les paroles de la chanson *Mayaa Wayak*³⁴ (Le rêve maya) interprétée par les rappeurs El Cimá Atte, Pat Boy³⁵ et Prince Maya (voir tableau 1) et publiée également sur *YouTube*. En espagnol et en maya, les artistes expriment l'expérience d'un renouvellement identitaire qui se résigne face à la modernité et construit ses bases sur ses contraintes et, en même temps, se positionne contre elles à travers la reconnaissance de leurs idéaux.

À travers ces paroles, nous observons une appropriation explicite des outils musicaux et des moyens de diffusion occidentaux, ainsi que leur réinterprétation dans un nouveau contexte. L'idéal exprimé par le « rêve » se déploie par la lutte contre l'homogénéisation en universalisant la langue, en préservant les coutumes et en luttant pour se faire une place dans la masse. Cette place serait ainsi caractérisée par la reconnaissance d'une musique propre, par la fierté des origines ainsi que par un message d'égalité entre tous les peuples du monde.

Comme chez les *Wiwas* en Colombie, nous retrouvons ici un récit utopique porteur d'un message puissant. Grâce à celui-ci, les membres de ces communautés se présentent comme les gardiens d'un territoire et d'un savoir ancestral, transmis en langue autochtone, qu'ils considèrent comme un héritage universel. Enfin, une fois pleinement accompli, ce message pourrait ainsi, selon eux, permettre à toute l'humanité, et notamment aux plus démunis, de retrouver une vie digne et heureuse, en harmonie avec la nature. Ces idéaux sont ainsi véhiculés par une musique et une langue spécifique à l'aide d'outils numériques aujourd'hui largement démocratisés. Nous approfondirons cette réflexion dans les paragraphes qui suivent.

33 *Idem*.

34 <<https://www.youtube.com/watch?v=dz7JOkFiWXc>>.

35 «Au Mexique, le rap fait vivre la langue maya». (2023).

<<https://www.courrierinternational.com/article/musique-au-mexique-le-rap-fait-vivre-la-langue-maya>> (consulté le 24-XI-2024).

ESPAGNOL	FRANÇAIS
<p>SUEÑO MAYA</p> <p>Cima, ¿qué piensas de nuestro sueño maya?</p> <p>Príncipe, ¿qué dijo Pat Boy?</p> <p>Te pregunto,</p> <p>¿qué piensas sobre nuestro sueño maya?</p> <p>Ay hermano, es como una gran batalla</p> <p>Hay que luchar contra los que no quieren que llegemos a su altura</p> <p>Hay que adaptarse a la globalización, pero sin perder la cultura</p> <p>Ya lo verás, un día seremos internacionales, con el idioma universal</p> <p>Que nuestra música robe oídos, donde sea que yo vaya seguiremos luchando,</p> <p>hasta un día cumplir nuestro sueño maya</p> <p>un día tuve un sueño donde vi una gran disquera produciéndonos un disco que resonó en toda la tierra, entonces vi que nuestra música robaba mil oídos, pero vi que el pueblo maya ya no estaba en el olvido y tuve un sueño donde vi que caigo maya pero levanté mis manos y lo hice con mis agallas</p>	<p>RÊVE MAYA</p> <p>Cima, que penses-tu de notre rêve maya ?</p> <p>Principe, qu'a dit Pat Boy ?</p> <p>Je te le demande,</p> <p>que penses-tu de notre rêve maya ?</p> <p>Oh mon frère, c'est comme une grande bataille</p> <p>Nous devons nous battre contre ceux qui ne veulent pas que nous atteignons leur niveau</p> <p>Nous devons nous adapter à la mondialisation, mais sans perdre notre culture</p> <p>Tu verras, un jour, nous serons internationaux, avec la langue universelle</p> <p>Que notre musique vole des oreilles, où que j'aille nous continuerons à nous battre,</p> <p>jusqu'à ce qu'un jour nous réalisons notre rêve maya</p> <p>voyais une grande maison de disques produisant un disque pour nous qui résonnait sur toute la terre,</p> <p>puis j'ai vu que notre musique volait mille oreilles, mais j'ai vu que le peuple mayan'était plus dans l'oubli</p> <p>et j'ai fait un rêve où j'ai vu que je tombais en tant que maya mais j'ai levé les mains et je l'ai fait avec mes tripes</p>

ESPAÑOL	FRANÇAIS
Y le dije, no veré que el pueblo caiga, levantemos la cultura y cumplamos el sueño maya	Et je lui ai dit, je ne verrai pas le peuple tomber, nélevons la culture et réalisons le rêve maya
Es un éxito ver al mundo y que el mundo vea a ella	C'est une réussite de voir le monde et que le monde la voie
Luego vi como unos mayas caminaban entre estrellas y me vieron	Puis j'ai vu comment certains Mayas marchaient parmi les étoiles et me voyaient
Me hablaron y me dijeron, compartamos escenario	Ils m'ont parlé et m'ont dit partageons la scène
y viajemos por un sueño	et voyageons pour un rêve
Luego soñé como abrazamos al pueblo y mi sangre maya se elevaba por los cielos	J'ai alors rêvé que nous embrassions le peuple et mon sang maya s'élevait dans les cieux
Y al conocer nuestras glorias escondidas y cuando desperté vi a mi gente con mejor vida	Et j'ai appris nos gloires cachées Et quand je me suis réveillé, j'ai vu mon peuple avec une vie meilleure

Tableau 1

LES VOIX INDIGÈNES ET LE CYBERESPACE

Cette possibilité de transmission au plus grand nombre saisie par les indigènes urbains s'explique en partie grâce à la démocratisation de l'information et de la communication, produit des avancées technologiques. Selon Gomez Mont Araíza, cela « est lié aux demandes et aux représentations sociales que les peuples autochtones tirent de l'arrivée de l'internet dans leurs cultures³⁶ », de même qu'à

36 Carmen Lucía Gomez Mont Araíza, *Tejiendo Hilos de Comunicación: Los Usos Sociales de Internet en los Pueblos Indígenas de México...*, p. 101. Traduction de l'auteur.

l'idée d'une identité autochtone qui se re-construit dans un contexte numérique « qui s'annonce plus équitable socialement³⁷ ». Gómez Mont Araíza souligne également que la question de l'identité et de

la représentation indigène admet de multiples définitions ; elle fait partie d'un argument central dans leur lutte pour la terre et d'autres revendications, parmi lesquelles la nécessité de construire, à partir de leurs propres acteurs, ce que c'est que d'être indigène aujourd'hui, au seuil du XXI siècle et dans le cadre de ce que l'on a appelé l'ère de l'information et de la communication³⁸.

Cela nous permet de réfléchir non seulement au contact entre le rural et l'urbain suite aux migrations massives des peuples autochtones vers les métropoles, mais aussi à une accessibilité technologique de plus en plus répandue jusqu'aux zones les plus reculées. D'ailleurs, les exemples de l'usage des dispositifs, tant numériques que culturels, à des fins militantes indigènes, se multiplient partout sur le continent américain. Il existe en effet de très nombreux artistes qui font du *rap* engagé.

De l'Argentine au Canada, les artistes indigènes s'approprient le *rap* comme un moyen de transmission de leurs récits. Qu'il s'agisse de dénoncer la destruction écologique, comme Katú Mirim au Brésil, ou de réapprendre des langues en voie de disparition, comme Tall Paul aux États-Unis, ces artistes mettent en avant une résistance universelle en faveur de la diversité et de la justice.

Ces dynamiques dépassent les frontières. La diversité des artistes et initiatives en fait une véritable tendance culturelle, reflétant et enrichissant le contexte latino-américain contemporain. De même, cette réflexion nouvelle sur les peuples amérindiens urbains et ruraux, trouve son fondement dans des identités subjectives collectives qui se modifient à partir d'un besoin de reconnaissance et d'action pour la protection de l'environnement. N'étant pas, toutefois, exclusif à l'Amérique, ce phénomène appartient à toutes les régions du

37 *Idem.* Traduction de l'auteur.

38 *Idem.* Traduction de l'auteur.

monde où des communautés ancestrales trouvent dans le numérique et le *rap*, parmi d'autres genres musicaux contestataires, un moyen d'expression culturel et politique. Rédigés en langue française, anglaise et autres, plusieurs articles sont disponibles sur le *web*, soulignant le succès de ce projet d'internationalisation de la musique occidentale portée par des valeurs indigènes³⁹.

CONCLUSION

Ainsi, nous pouvons affirmer que le numérique et la création culturelle se révèlent être des outils puissants pour la diffusion de nouveaux récits, transformant ces expressions en véritables dispositifs politiques, contre-culturels et linguistiques. Pour que ces récits émergent avec force, une interaction étroite doit exister entre les discours, les représentations sociales et la formation de réseaux d'information et de communication, car ces éléments structurent des identités à part entière, porteuses de valeurs, d'objectifs et d'actions concrètes.

Néanmoins, ce phénomène, bien que récent — puisqu'il remonte aux deux dernières décennies — soulève également des tensions et des interrogations. Il met en lumière un paradoxe fondamental : ces dispositifs numériques et ces formes artistiques importées enrichissent-ils ou, au contraire, contraignent-ils le message indigène ?

39 Des blogs indépendants tels que *Equal Times* en anglais ou alors *La dépêche*, *Ouest-France* ou *Lundi* en français, proposent des articles sur le rap indigène. En voici quelques exemples : CURRUCHICH Sara dans FAJARDO José. (2021). « Le chant de la résistance autochtone en Amérique latine ». <<https://www.equaltimes.org/le-chant-de-la-resistance?lang=en>> (consulté le 24-XI-2024). ; « Le rap au secours des langues indigènes ». (2017). <<https://www.ladepeche.fr/article/2017/04/28/2565069-le-rap-au-secours-des-langues-indigenes.html>> (consulté le 7-XI-2024). ; GUIBERT Christelle. (2025). « Franck Waln, rappeur amérindien très engagé <<https://www.ouest-france.fr/culture/etats-unis-franck-waln-rappeur-amerindien-tres-engage-3764959>> (consulté le 6-XI-2024). ; « TíoBad, le joueur de jarana qui faisait du rap en langue indigène ». (2019) <<https://lundi.am/TioBad-le-joueur-de-jarana-qui-faisait-du-rap-en-langue-indigene>>. (consulté le 24-XI-2024).

Cela invite à explorer des perspectives inverses à celles de l'appropriation ou l'acculturation, par exemple. Ce processus ne se limite pas à une opposition binaire entre adoption et rejet, mais ouvre sur des façons d'être alternatives et des modes d'interprétation ancrés dans des contextes culturels et historiques singuliers. De cette manière, bien que l'utilisation des plateformes numériques et des genres musicaux occidentaux puisse sembler paradoxale, cet usage réinvente ces outils en les transformant en vecteurs de contestation et de résistance. Cette appropriation créative illustre leur adaptabilité et leur faculté à redéfinir les moyens d'expression en fonction de leurs propres réalités et aspirations.

De surcroît — et c'est également une question qui relève autant de la construction identitaire individuelle que collective — , le composant contre-culturel occidental joue un rôle clé dans la visibilité de ces nouveaux récits. En insistant sur les liens entre langage, culture et rapport à la nature, ces mouvements participent à une relecture critique de la pensée occidentale à travers une perspective décoloniale.

Face aux enjeux de la culture dominante et dans un contexte globalisé, où il s'avère de plus en plus urgent de prendre du recul sur l'impact de nos activités, les contre-cultures latino-américaines indigènes nous proposent d'entendre leurs savoirs ancestraux et d'établir un dialogue réciproque entre les hommes et le vivant. Cette dynamique ne se limite pas à un simple rejet du paradigme dominant, mais propose une refonte des imaginaires et une ouverture vers d'autres systèmes de pensée ; des systèmes où la transmission des savoirs ancestraux devient un enjeu central.

Par ailleurs, l'accessibilité de ces outils numériques et culturels élargit le champ des possibles pour d'autres communautés minoritaires qui, à leur tour, peuvent exprimer leurs visions du monde et inscrire leurs luttes dans l'espace globalisé. En effet, face aux défis posés par la culture dominante et dans un contexte où l'impact des activités humaines doit être repensé, ces contre-cultures indigènes latino-américaines offrent une vraie opportunité : celle d'écouter leurs voix, d'apprendre de leurs savoirs et de favoriser un dialogue réciproque entre les hommes et le vivant. Elles ouvrent aussi la voie à une transformation des rapports de pouvoir et des modes d'existence contemporains.

BIBLIOGRAPHIE

« Au Mexique, le rap fait vivre la langue maya^o ». (2023). <<https://www.courrierinternational.com/article/musique-au-mexique-le-rap-fait-vivre-la-langue-maya>> (consulté le 14-XI-2024).

ÁVILA-ROJAS, Odín. (2021). «¿Anti o decolonialismo en América Latina? Un debate actual». *Sociedad y Economía*. Universidad del Cauca. <<https://doi.org/10.25100/sye.voi44.10669>> (consulté le 28-XI-2024).

BACANIKA. «Minga indígena». <<https://bacanika.com/articulo/minga-indigena?page=94>> (consulté le 7-XI-2024).

BONNIOL, Jean-Luc. GORDIEN, Ary. STREIFF-FÉNART, Jocelyne. « Introduction. Posséder ou partager des cultures ? Discours et pratiques en contexte ». *Appartenances & Altérités*. <<http://journals.openedition.org/alterites/>> (consulté le 1-XII-2024).

CÓRDOBA PONCE, Erich Mauricio. (2006). «Sitios sagrados y territorio Wiwa». *Universitas Humanística*. p. 275-286. <<https://www.redalyc.org/pdf/791/79106114.pdf>> (consulté le 6-XI-2024).

CUETO, José Carlos. (2024). «La situación es dramática: los centenares de indígenas que viven acampados en un parque del centro de Bogotá en condiciones insalubres». <<https://www.bbc.com/mundo/articulos/cljyn81zdo0>> (consulté le 5-XI-2024).

DAL, Georgette. (2003). « Arguments pour un préfixe ‘contre-’ ». *Recherches linguistiques*. p. 172-201. <<https://hal.univ-lille.fr/hal-01476795/document>> (consulté le 25-II-2025).

DONCEL DE LA COLINA, Juan Antonio. TALANCÓN LEAL, Emmanuel. (2017). «El rap indígena: activismo artístico para la reivindicación del origen étnico en un contexto urbano». *Andamios*. p. 87-111. <<https://www.redalyc.org/journal/628/62854825005/html/>> (consulté le 3-XI-2024).

FERNÁNDEZ DROGUETT, Roberto. (2020). «La Primera Línea y todas las Líneas del levantamiento social en Plaza de la Dignidad». <<https://radio.uchile.cl/2020/01/23/la-primera-linea-y-todas-las-lineas-del-levantamiento-social-en-plaza-de-la-dignidad/>> (consulté le 30-XII-2024).

GOMEZ MONT ARAÍZA, Carmen Lucía. (2005). «Tejiendo Hilos de Comunicación: Los Usos Sociales de Internet en los Pueblos Indígenas de México». Thèse de doctorat en Sciences politiques et sociales, spécialité sciences de la communication, México, D.F. : Ciudad Universitaria.

JIMÉNEZ-YAÑEZ, César. (2020). «#Chiledespertó: causas del estallido social en Chile». *Revista Mexicana de Sociología*. <<https://www.scielo.org.mx/pdf/rms/v82n4/2594-0651-rms-82-04-949.pdf>> (consulté le 5-XI-2024).

« Le Chili, depuis ses murs... [1], Peintures murales, affiches, graffitis, poèmes, Depuis les murs, les morts, détenus, éborgnés, mutilés, torturés de la Transition nous interpellent... ». (2020). <<https://blogs.mediapart.fr/769181/blog/010320/le-chili-depuis-ses-murs-1>> (consulté le 23-I-2025).

NARVÁEZ, Julieth. (2021). «Vinimos porque está en riesgo la vida” El abrazo de la Minga Indígena a Cali». <<https://lapalabra.univalle.edu.co/reportaje-vinimos-porque-esta-en-riesgo-la-vida/>> (consulté le 5-XI-2024).

NUNN, Neil. WHETUNG, Madeleine. (2020). « Anticolonialisme ». *Encyclopédie internationale de géographie humaine*. Deuxième édition. p. 155-158. <<https://doi.org/10.1016/B978-0-08-102295-5.10800-5>> (consulté le 27-XII-2024).

PAIVA, Bianca. HEINEN, Maíra. (2017). «Indígenas en ciudades brasileñas se enfrentan a la pobreza y al prejuicio». <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/es/direitos-humanos/noticia/2017-04/indigenas-en-ciudades-brasilenas-se-enfrentan-la-pobreza-y-al>> (consulté le 27-XII-2024).

PAREDES P. Juan Pablo. (2021). «La ‘Plaza de la Dignidad’ como escenario de protesta. La Dimensión Cultural en la Comprensión del Acontecimiento de Octubre Chileno». *Revista de Humanidades de Valparaíso*. <<https://doi.org/10.22370/rhv2021iss17pp27-52>> (consulté le 5-XI-2024).

PICHÉ, A.-C., HIRSCH, S. (2021) «L’appropriation culturelle en arts». Québec: Centre d’intervention pédagogique en contexte de diversité. <<https://cipcd.ca/wp-content/uploads/2022/11/>> (consulté le 23-I-2025).

ROSSI-LANDI Ferruccio. *Linguistics and Economics*. Dans SEBEOK Thomas A., *Linguistics and Adjacent Arts and Sciences*. (1974). Vol. 12. La Haye : Mouton. Traduction de FARJAT Juliette. (2024). *Le Langage de la vie réelle*. Paris : Sociales.

WILLIAM, Rodney. (2021). *Appropriation culturelle*, Paris : Anacaona.

«*Wiwa*, La Gente que da Origen al Calor. Caracterizaciones de los Pueblos Indígenas de Colombia». Dirección de Poblaciones del Ministerio de la Cultura. <<https://mng.mincultura.gov.co/prensa/noticias/Documents/Poblaciones/PUEBLO%20WIWA.pdf>> (consulté le 7-XI-2024).

LISTE DES IMAGES

IMAGE 1. Foro Educativo Régional del Pueblo Wiwa. Organización Wiwa Yugumaiun Bunkuanarrua Tayrona – OWYBT. (2023/10/14). [Visuel Facebook]. OWYBT. <https://www.facebook.com/OWYBT/?locale=es_LA>

IMAGE 2. Encuentro de Saberes en Comunicación y 3ª Muestra Audiovisual de la Sierra Nevada de Gonawindúa. Organización Wiwa Yugumaiun Bunkuanarrua Tayrona - OWYBT (2024/ 11/30) [Visuel Facebook]. <https://www.facebook.com/OWYBT/?locale=es_LA>

IMAGE 3. Estado genocida. Fuera del Wallmapu. Latin American Ephemera Collection, Princeton University Library. (2019-2020). [Illustration] <<https://library.princeton.edu/about/library-news/2022/inside-milberg-gallery-role-mapuche-people-chile%E2%80%99s-estallido-social>>

IMAGE 4. Image 4. Santa Barricada. Anonyme. Revue d'études et sociétés contemporaines Europe-Amérique. (2019). [Photo]. <<https://journals.openedition.org/amnis/8798>>

IMAGE 5. Los Murales de la Resistencia Indígena Nasa en el Norte del Cauca. Germán Vanegas - CNMH (2021). [Photo] El Espectador. <<https://www.elespectador.com/colombia-20/paz-y-memoria/en-imagenes-los-murales-de-la-resistencia-indigena-nasa-en-el-norte-del-cauca/>>

IMAGE 6. Primo JMC. Ich-Naah. Uyenex ela in luum. (2017). [Capture d'écran]. YouTube. <<https://www.youtube.com/watch?v=haFdpZTB9LQ&list=PL8msqfTiwJpWrpy39NnX5YoiJX9qRN2RX&index=9>>

IMAGE 7. NP4Mayans. Ich-Naah. Uyenex ela in luum. (2017). [Capture d'écran]. YouTube. <<https://www.youtube.com/watch?v=haFdpZTB9LQ&list=PL8msqfTiwJpWrpy39NnX5YoiJX9qRN2RX&index=9>>

DEUXIÈME PARTIE

ARTS ET CULTURES
COMME VECTEURS D'IDENTITÉ ET D'OUVERTURE

LE CONCERT À KABOUL

Jean-Paul Cluzel

Ancien président de Radio France Internationale
et de Radio France

Le Tupolev 154 d'Ukraine international Airlines, en provenance de Kyev qui ne s'appelait pas encore Kyiv, était en approche de l'aéroport de Kaboul à l'automne 2003. Il transportait une équipe de Radio France internationale (Rfi), dont j'étais à l'époque le président. Le nouveau gouvernement afghan, formé après la « victoire » des Alliés contre les Taliban, nous avait autorisés à ouvrir un émetteur FM. En 2003, le streaming audio n'était pas encore courant. Pour être entendue à l'étranger, une radio n'avait d'autres moyens que d'émettre en ondes courtes depuis la France ou d'implanter localement un émetteur.

L'Afghanistan tenait une place toute particulière dans le cœur des équipes de Rfi. C'est dans le nord-est de ce pays que notre « grand reporter » Johanne Sutton avait été tuée le 11 novembre 2001 dans une embuscade tendue par des talibans, alors qu'elle « couvrait » l'avancée des groupes tadjikes de l'ex-commandant Massoud, qui avaient entrepris de profiter de l'arrivée des Occidentaux pour reconquérir leur province et venger leur chef assassiné deux mois plus tôt, juste avant l'attaque sur les *Twin Towers*. Ouvrir un émetteur à Kaboul, c'était un peu honorer la mémoire de Johanne.

Il y avait également des raisons concrètes, la présence d'un camp militaire français qui comptait à l'époque quelques milliers d'hommes et de femmes et la réouverture du lycée franco-afghan et du centre culturel français à Kaboul. Les négociations menées avec les responsables afghans de l'époque, hommes très remarquables que

j'eus l'honneur de rencontrer lors de mon séjour et désireux de donner à leurs concitoyens une information libre, nous avaient autorisés à émettre en français pour nos troupes et les jeunes afghans et afghanes élèves de nos écoles, mais aussi en farsi, la langue persane, très proche du dari, langue majoritaire à Kaboul.

À cette époque, Rfi était de loin la radio internationale qui comptait le plus d'émetteurs FM à l'étranger, et mes équipes et moi-même étions particulièrement fiers de permettre à des millions de personnes d'écouter dans leur propre langue, et en français bien sûr, avec un simple transistor, une information réputée fiable. J'inaugurais chaque année plusieurs FM dans des pays étrangers et chacune de ces inaugurations compte encore pour moi parmi les plus beaux moments de ma vie professionnelle. Je savais toutefois qu'inaugurer une FM à Kaboul serait spécial.

L'atterrissage du vaillant TU-154 avec un remarquable pilote ukrainien aux commandes me causa une première émotion. Il est rare de voir de son siège le train d'un avion sortir mais dans ce Tupolev depuis la place où j'étais c'était le cas. Je vis donc avec une certaine appréhension un train sortir dont une des roues était parfaitement lisse. Le pilote, qui devait le savoir, atterrit avec une remarquable douceur. Mais à peine l'avion s'était-il arrêté que des mécaniciens se précipitèrent vers l'avion avec un pneu tout neuf. L'approvisionnement en pneus était-il plus facile à Kaboul avec l'aide des armées alliées qu'en Ukraine post-soviétique ? Je ne l'ai pas exclu.

Tous les journaux français, y compris ceux de Rfi, décrivaient la situation en Afghanistan comme stabilisée. Aussi la surprise et celle de mes équipes fut grande quand, en arrivant à l'ambassade, où nous devons résider, le dessous de nos voitures fut soigneusement inspecté par des militaires français chargés de détecter d'éventuelles mines posées par des éléments hostiles. Notre ambassadeur, Jean-Pierre Guinhut, un diplomate hors normes qui s'était porté volontaire pour le poste et, accessoirement, mon camarade de promotion à l'ENA, nous expliqua que la situation n'était pas si sûre et qu'il était obligé de prendre pour lui-même, pour ses équipes et pour ses invités les plus grandes précautions. Il nous dit aussi que les troupes françaises, auxquelles je devais rendre visite le lendemain, étaient également soumises tous les jours à de graves dangers.



Image 1. Paysage.
© Patrick Chompré.

De fait, en arrivant au camp français le lendemain, la première chose apprise du colonel commandant le détachement était qu'une jeep transportant des soldats français avait explosé sur une mine la veille, faisant un mort et des blessés. Les soldats étaient heureux de pouvoir entendre une radio française, d'autant plus que la direction des affaires internationales panachait les programmes d'information en français et en farsi avec de bonnes plages musicales que les programmeurs de Rfi Musique composaient soigneusement avec le meilleur de la chanson française et internationale.

Le camp était implanté au milieu d'une plaine large, encadrée par des montagnes assez hautes. Le ciel afghan est très particulier, comme celui de tous les hauts plateaux quand on descend du nord et que l'on se rapproche du sud. Quand le ciel est dégagé, il est d'un bleu très pâle, on se croit proche du ciel. Un ordre parfait régnait dans le camp comme on peut l'attendre de tout camp militaire, mais la difficulté de la mission et la beauté du site rendaient cet ordre plus spectaculaire encore. Les militaires avaient édifié une petite chapelle et une petite mosquée en bois. Un sentiment de responsabilité particulière se dégageait pour moi et mes équipes à l'égard de ces auditeurs un peu spéciaux.

Une journaliste de la rédaction française de Rfi était avec nous. Elle parcourut les endroits fréquentés par les femmes de Kaboul, qui depuis deux ans avaient retrouvé la liberté de se déplacer seules. Ces femmes n'avaient toutefois aucune envie d'être interrogées par un journaliste, même femme. Beaucoup d'entre elles portaient encore la burka, vendue sur de nombreux étals. Notre journaliste en acheta donc une pour la porter et sentir ce que cela faisait sur son corps. Elle m'a décrit une sensation d'isolement et d'étouffement que l'on peut comprendre, mais surtout une enveloppe de chaleur difficile à supporter, qui ne diminue pas avec les heures.

Une rencontre avait été organisée avec des jeunes filles du lycée franco-afghan de Kaboul. La plupart d'entre elles appartenaient à des familles dont les parents ou les grands parents avaient émigré lors de la prise de pouvoir des talibans en 1996, voire encore plus tôt lors de l'invasion soviétique de 1979. J'avais gardé un souvenir précis de cette invasion car j'étais alors au cabinet du ministre des Affaires Étrangères. Rares étaient ces jeunes qui avaient connu Kaboul sous les talibans, mais leurs parents étaient rentrés pour aider à la reconstruction de l'économie et de l'État et avaient tenu à ce que leurs enfants les suivent et participent au relèvement du pays à leur manière.

C'étaient des élèves de classe terminale, qui avaient passé leur enfance et leur adolescence à Paris ou dans les lycées français des capitales européennes. Il faut avoir à l'esprit que la classe dirigeante afghane, avant les Soviétiques, était constituée des vieilles familles de grands propriétaires fonciers qui, à la fin du XIX^e siècle, avaient adopté les mœurs occidentales, un peu à la manière de l'Iran voisin où ce mode de vie s'est effondré avec la chute du Shah. La langue française était courante dans la haute société afghane et j'ai encore vu tout récemment une collection de timbres des années soixante-dix portant la mention « Postes Afghanes », en français dans le texte.

Les classes n'étaient pas mixtes. Certaines filles portaient un foulard et d'autre pas. J'admire que ces jeunes aient quitté la relative aisance qu'ils avaient en Occident pour une ville non seulement pauvre mais où régnaient des mœurs complètement différentes de celles où ils avaient grandi. Les émissions de Rfi en français et en farsi, dont on m'a toujours dit qu'elles étaient d'un haut niveau, étaient tout exprès faites pour ces émigrés de retour dans leur patrie.

Mais qu'en était-il de ces femmes et de ces hommes des rues de Kaboul ? Nos émissions n'étaient pas faites pour eux ni, je le crains, aucune des émissions des radios occidentales, même celles de la BBC réputées pour viser un public plus large.

C'est la difficulté de toutes les radios (ou télévisions) de service public, internationales ou non, de devoir combiner qualité et audience socialement diversifiée. Sur le territoire national, on peut s'en approcher en proposant aux différents publics un éventail de programmes. C'est ce que s'efforce de faire Radio France avec des chaînes qui vont de France Culture et France Musique à une chaîne à vocation grand public et locale comme France Bleu, devenue récemment Ici !

Mais il est impossible de diversifier chaque programme en langue étrangère en raison des énormes coûts budgétaires que cela impliquerait et de l'impossibilité aussi de disposer d'un nombre suffisant d'émetteurs et de fréquences. Même aujourd'hui, à l'heure d'Internet où le problème des émetteurs se pose beaucoup moins, les radios internationales ont très rarement des programmes déclinés en fonction des publics. Je le regrettais et le regrette encore.

« La musique unit les cœurs », dit-on et Rfi s'est toujours appuyée sur ce proverbe. Quand nous inaugurons un nouvel émetteur FM, la direction de la communication trouvait toujours, avec l'appui des services culturels de l'ambassade, des groupes locaux de musique, qui réussissaient à rassembler un public plus diversifié que celui de l'information. Parfois, nous profitions aussi de la tournée d'un artiste français pour lui demander de donner un concert spécial.

Mais pour Kaboul, je ne sais qui avait soufflé à Christine Berbudeau, dont l'inventivité n'a cessé de m'étonner tout au long des quatorze ans où nous avons travaillé ensemble, qu'il existait un ensemble français de musique baroque dont la particularité était de rester suffisamment longtemps dans un lieu pour tisser des liens avec les musiciens locaux. Ce groupe s'appelait XVIII-21, comme dix-huitième et vingt et unième siècle, avec le surnom approprié de « la musique nomade ». Il était dirigé par Jean-Christophe Frisch.

L'idée était de faire venir XVIII-21 sur place suffisamment à l'avance et les faire travailler avec un groupe de musiciens traditionnels afghans repéré par l'ambassade. Une aide exceptionnelle du

« département », comment on dit au Quai, c'est-à-dire du Ministère des Affaires étrangères, fut obtenue pour monter le projet. C'était un peu fou, mais ça partait sous de bons auspices.

La réussite fut au-delà de nos espérances.

Une conférence de presse fut organisée pour rencontrer la multitude de nouveaux médias afghans qui étaient apparus. C'est chaque fois la même chose quand un régime totalitaire tombe. On voit surgir de partout des radios libres qui diffusent les nouvelles et passent les chansons jusque-là interdites. Les feuilles de chou fleurissent aussi pour exprimer les points de vue les plus divers. La censure revient souvent vite, mais il y a un bref moment de vraie liberté. C'était encore le cas cet automne-là à Kaboul.

Cela se ressentit dans les questions qui m'étaient posées sur notre indépendance éditoriale à l'égard du gouvernement français, sur notre liberté de couverture au regard de l'action des Alliés en Afghanistan et sur la place de la langue française dans nos émissions. Beaucoup regrettaient le trop faible nombre d'heures d'émissions en persan. Il était difficile de croire que ces journalistes improvisés avaient subi quinze ans d'oppression soviétique puis talibane.

Je ne me rappelle plus si Jean Christophe Frisch et les musiciens de XVIII-21 étaient avec nous lors de cette conférence de presse, et c'est sans doute moi qui aie dû expliquer le genre de travail qu'ils avaient entrepris avec leurs camarades afghans. Je crois bien que la musique baroque n'évoquait absolument rien pour notre auditoire, bien différent de celui des élèves du lycée franco-afghan.

L'arrivée au théâtre dans lequel devait avoir lieu le concert fut une surprise puisque le petit bâtiment de béton, style années 70 de la banlieue parisienne, était encerclé de blindés de l'armée française, venus pour empêcher qu'un véhicule suicide ne se projette sur l'immeuble. Je ne suis pas sûr que l'on m'avait prévenu de ces mesures de sécurité et je garde encore aujourd'hui en mémoire cette vision, avec les blindés légers et les soldats du RIMA (régiment d'infanterie de marine). Il devait donc bien y avoir des risques.

Mais tout ce que j'avais vu depuis deux jours me gonflait le moral. Il me semblait que nous avions la baraka et qu'il ne pouvait rien se passer, ni pour nous, ni pour les militaires qui nous protégeaient, ni pour les spectateurs. Et il ne se passa rien.



Image 2. Gens.
© Patrick Chompré

Tout avait été organisé par mes équipes et l'ambassade pour que les spectateurs soient les plus divers possible. Il y avait bien sûr les élèves du lycée franco-afghan, des diplomates de notre ambassade et ceux de pays amis, quelques officiers, sous-officiers et soldats français autant que leurs obligations le permettaient, et, ce qui était en soi un petit miracle de communication et d'organisation, plus d'hommes et de femmes de Kaboul que je ne l'aurais jamais espéré. Avoir su les faire venir était en soi une grande réussite.

Le concert comportait trois parties. Dans la première, XVIII-21 jouait seul, puis intervenaient les musiciens afghans, et la troisième partie était ce qu'on appelle en jazz une « jam session », c'est-à-dire un rassemblement de tous les musiciens dans une savante improvisation.

En 2003, en France, la musique baroque n'avait pas encore pris la place qu'elle occupe aujourd'hui dans la musique classique. Le film *Tous les matins du monde* d'Alain Corneau, avec ses deux millions d'entrées, avait certes fait connaître les noms des compositeurs français du XVII^e siècle Marin Marais et Jean de Sainte-Colombe et avec eux cette musique. Mais la jouer à Kaboul et faire entendre François



Image 3. Kaboul 2003 musiciens. © Patrick Chompré.

Couperin et Marc-Antoine Charpentier à un public hétéroclite n'était pas joué d'avance. La bonne humeur des musiciens français et les traces qui subsistent des musiques antiques et orientales dans les sonorités de celles de la Renaissance et du début de l'ère baroque emportèrent le morceau. Les applaudissements furent sincères.

Comme le dari et le farsi entretiennent des liens étroits, la musique afghane traditionnelle est liée elle à la musique persane. C'est une musique savante et élaborée, mais accessible. Ce fut le tour de la partie européenne du public d'être conquise.

Et le triomphe vint quand, tous les musiciens réunis alternèrent musique baroque et musique afghane. Les musiciens afghans, qui n'utilisent pas de partition pour leur musique, jouaient à l'oreille les musiques françaises, comme les musiciens de XVIII-21 le faisaient pour les mélodies afghanes. Les sonorités des instruments des uns enrichissaient celles des autres.

Je crois bien que tous les participants à ce concert ont senti qu'ils vivaient un moment exceptionnel et c'est pour cela que j'ai choisi de le raconter dans ce recueil.

Quand j'ai vu, moins de vingt ans plus tard, le 30 août 2021, sur les écrans de télévision, des grappes humaines s'agripper aux trains d'atterrissage des derniers avions américains qui quittaient Kaboul, l'image de ces jeunes filles du lycée franco-afghan, devenues sans



Image 4. Kaboul 2003 musiciens. © Patrick Chompré.

doute entretemps médecins ou professeurs, qui allaient tout perdre si elles n'avaient pu partir, m'a envahi. J'ai pensé aussi à ces musiciens, jeunes et âgés, à qui on allait interdire à nouveau de jouer. J'ai pensé aux femmes du marché, sans pouvoir imaginer qu'on irait jusqu'à leur interdire de parler en public. J'ai pensé à Johanne Sutton et à tous les journalistes tués pour nous faire connaître la réalité du monde.

Le concert à Kaboul n'a pas été enregistré. Nous avions tout prévu, sauf d'emmener avec nous un preneur de son et son équipement.

LE THÉÂTRE, OUTIL DE FRATERNITÉ

Pierrette Dupoyet

Auteure, comédienne, metteur en scène

Je parcours plus de 70 pays avec dans mes bagages du rêve, de l'émotion, des mots, des idées. Je me retrouve aussi bien en Syrie qu'au Liban, en Israël qu'en Jordanie mais aussi en Australie, aux USA, en Ukraine, au Cambodge, en Ethiopie, au Vietnam, en Mauritanie, au Rwanda, au Liban, en Egypte, en Libye, en Haïti... J'ai choisi d'apporter un souffle, une écoute, un réconfort là où la culture est bâillonnée, où l'espoir n'existe plus, où la liberté est surveillée. Il suffit parfois de si peu pour remettre quelqu'un debout ! Les thèmes abordés dans mes spectacles (peine de mort, erreur judiciaire, tolérance, justice, exclusion, enfermement, fraternité, espérance...) permettent de toucher du doigt les blessures d'un pays, les larmes d'un peuple. Sensation étrange d'être comme ces maîtres-verriers qui travaillent la matière brute patiemment, jusqu'à ce qu'elle laisse enfin passer un peu de Lumière.

L'ART : DES MOTS QUI DEVIENNENT DES PIERRES À BÂTIR !

En sillonnant les cinq continents, j'ai rencontré des populations qui n'étaient jamais allées au théâtre. C'est ainsi que je donne des représentations dans toutes sortes de lieux (du plus prestigieux au plus humble) : châteaux, palais des congrès, universités, écoles, bibliothèques, chapelles, mais aussi : usines, lignes de démarcation, camps de réfugiés...des lieux où le théâtre tout à coup redonne de l'espoir, du courage, où il fait prendre conscience de la richesse possible de la

vie en société. Je joue même dans les prisons où un spectacle, grâce à l'émotion, met en lumière le poids des crimes commis, la nécessité de réparation, le besoin de compassion, le retour à des valeurs de justice, de droit et de liberté. Le théâtre devient acte citoyen. Aussi surprenant que cela puisse paraître, un acte théâtral, apparemment éphémère, peut être source de reconstruction...

Un pays totalitaire commence d'ailleurs toujours par mettre au silence ses penseurs, ses philosophes, ses journalistes, ses artistes. Là, on emprisonne les faiseurs d'images, ici on censure les auteurs, on exécute les créateurs, un peu plus loin, on coupe les mains des guitaristes. Les exemples, malheureusement, se multiplient à l'infini... dans certains régimes, écouter la radio, chanter ou simplement sourire dans la rue est passible d'emprisonnement, de flagellation ou de mort.

Il y a 40 ans, en Grèce, sous la dictature des Colonels, lors d'auto-dafés géants on a brûlé sur la place publique, les poèmes dits « *subversifs* », entendez par là, de la poésie exaltant la vie et l'amour de la liberté. J'ai eu le privilège de rencontrer le poète Yanis Ritsos trois ans avant sa mort. Cet homme qui avait subi la torture, l'internement, l'exil, m'a raconté comment, au Camp de Monemvassia, il avait survécu. On l'avait privé de crayon, de pinceau, lui qui passait sa vie à écrire et dessiner la paix. Il a alors eu l'idée de graver des messages d'espoir pierres contre pierres, patiemment, et pour les soustraire à ses tortionnaires il les a enterrées pour les générations futures qui un jour, peut-être, les exhameraient. Il m'a fait comprendre à quel point la poésie est une arme.

Contrairement à la thèse officielle, le poète chilien Pablo Neruda, auteur du flamboyant « Canto General » n'est pas mort du cancer mais qu'il a été empoisonné, pour qu'il se taise à jamais. Victor Hugo disait « Le Mot est un être vivant ! ». Certains des poèmes de Neruda ont fait avancer la cause du peuple plus que dix armées en marche. C'est le rôle de l'Art ! Interdire un livre, relève du même geste que jeter un homme au fond d'un puit ! Empêcher quelqu'un de s'exprimer, c'est le réduire au néant, le « nier ». Federico Garcia Lorca, dont la poésie flamboyante dérangeait le régime de Franco a été jeté dans une fosse commune en 1936 afin qu'il se taise à jamais et ses œuvres ont été bannies jusqu'en 1953 !

Lors d'une tournée en Turquie, des amis du cinéaste kurde Yilmaz Güney, ont tenu à me rencontrer. Vu le thème de mon spectacle, l'enfermement arbitraire, que je jouais à Istanbul, Izmir et Ankara, ils voulaient me raconter comment ce cinéaste, incarcéré pour ses idées était arrivé à diriger son film « *YOL* » depuis sa prison. Il a fait passer à travers les barreaux toutes les consignes de tournage à son assistant, scène après scène. Il est parvenu à s'évader, a fait le montage, caché à l'étranger, et a présenté ce film défiant la censure au Festival de Cannes où il a eu la palme d'or (!). C'était en 1982. La soif de transmettre était parvenue, symboliquement, à briser les barreaux, même si le film a été interdit pendant 15 ans en Turquie. Oui, l'Artiste dérange ceux qui aimeraient imposer une « pensée unique » car le souffle de Liberté qui l'anime, qui le fait tenir debout, qui le fait écrire ou composer, donc aider les autres à vivre aussi, ce souffle-là échappe aux mailles du filet.

L'ART, CREUSET DE TOUS LES POSSIBLES, OUTIL DE FRATERNITÉ !

Je l'ai ressenti très fortement en Pologne, à l'époque du Général Wojciech Jaruzelski, dans les années quatre-vingt. Il menait le pays d'une main de fer. Le Ministère des Affaires Etrangères décide de m'envoyer là-bas avec un texte sur la Liberté. Dans les quinze villes où je vais donner mon spectacle (Varsovie, Lodz, Cracovie, Wrocław, Poznan, Gdansk, Torun...) la population est là, malgré le froid, et la fatigue (les polonais, pour survivre, font tous à ce moment-là, en moyenne 3 métiers par jour !). Ils viennent au spectacle comme on vient se désaltérer à une source. Je l'ai vécu en Roumanie alors que le dictateur Nicolas Ceausescu était encore en place (il mourra exécuté le jour de Noël 1989) et où la ville de Bucarest était truffée de micros espions, où chaque spectateur qui vous adressait la parole risquait sinon sa vie en tout cas sa liberté et qui prenait quand même ce risque pour se réchauffer là aussi, pendant quelques instants à une parole française, un regard bienveillant...

Tournée également intense au Tchad en 1989 sous le régime de Hissen Habré (dictateur jugé responsable de l'assassinat de 40.000 personnes) où, à quelques mètres du Centre Culturel de N'Djamena



Image 1, Pologne

tandis que je joue un spectacle sur la Révolution Française et la peine de mort « *Madame Guillotin* » (spectacle ayant obtenu le Label National du Bicentenaire de la déclaration des droits de l'Homme et du citoyen), des cadavres passent sur le fleuve. Au premier rang, de nombreux militaires et responsables politiques qui n'ont pas pu ne pas entendre la phrase : « Pourquoi la peine de mort ? ne suffit-il pas de la peine de vie ? »

Je suis allée dans tous ces pays, avec, au creux du ventre, l'espoir secret de pouvoir rencontrer, échanger... L'Art est une passerelle vivante jetée entre les Humains. Ne réduisons pas une population à la politique de son pays, ne stigmatisons pas un peuple au dérapage de quelques-uns, même si l'angoisse nous prend quand nous voyons ces « quelques-uns » devenir de plus en plus nombreux. J'ai rencontré des gens comme pris en otages dans leur propre patrie, m'implorant de témoigner, à mon retour en France, qu'ils n'étaient pas d'accord avec le tyran qui les gouvernait et était censé les mener à la victoire... victoire de qui sur qui, au fait ? Quand on vous ordonne de massacrer vos semblables, vos frères, est-ce qu'on a le droit d'appeler « victoire » la comptabilité des morts ? Le théâtre, par son aspect ludique, permet d'aborder des thèmes fondamentaux plus en douceur que lors d'un exposé froid ou institutionnalisé. Un spectacle c'est un univers de frissons et de silences partagés. Le sentiment y est rythmé, mis en espace, en musique, en couleurs. L'émotion partagée devient un moteur. Dans une salle de spectacles peuvent se trouver soudain assis côte à côte victimes et bourreaux. Alors, que se passe-t-il dans la tête d'un tortionnaire qui soudain se sent réagir aux mêmes endroits et est soulevé par une même vague d'émotion que son soi-disant ennemi, assis juste à côté ? Est-ce que le doute ne commence pas à creuser une brèche dans la carapace ?

L'ART, OUTIL DE RÉCONCILIATION

L'Ambassade de France à Kigali m'a fait venir au Rwanda, au for des émeutes ethniques lorsque Tutsis et Hutus s'affrontaient et s'entretuaient à coup de machette... Deux ethnies qui, jusqu'ici, vivaient en paix et qui soudain ont suivi les appels à la haine, dénonçant l'autre, le voisin, le cousin, comme un ennemi, l'homme à abattre... Je venais au Rwanda, chaque année depuis 4 ans présenter des spectacles et j'avais même créé une troupe de théâtre dans laquelle Tutsis et Hutus travaillaient en toute convivialité. En arrivant dans ce pays en plein chaos je demande à l'Ambassade de France comment faire pour annoncer le spectacle et dire que les deux ethnies seront les bienvenues ? Une seule solution, s'exprimer à la Radio des Mille

Collines, la seule radio qui fonctionne mais qui est tenue par des extrémistes Hutus, appelant à la haine contre les Tutsis. On me précise que j'aurai le droit d'annoncer le spectacle mais que je ne pourrai en aucun cas prononcer le mot Tutsi. Dans le studio, des hommes en arme. Le Conseiller culturel est présent. Il me fait confiance. Je n'ai que quelques minutes d'antenne. Je prends la parole en annonçant le spectacle et je termine en disant : « je vous attends tous ! » puis j'entame une série de prénoms dans lesquels je mélange rapidement prénoms Hutus (à consonance africaine) et prénoms Tutsis (à consonance belge). Le temps que les miliciens comprennent que j'invitais les Hutus mais aussi les Tutsis à venir au spectacle, le message était passé. Dans ce genre de circonstance, le métier d'artiste se double d'un métier de stratège. Tout doit être fait en douceur, avec une infinie diplomatie (Je n'ai pas le droit de mettre en péril ceux qui me reçoivent). Tutsis et Hutus sont venus en masse au spectacle. Certains pieds nus, depuis les collines environnantes. Ils ont déposé leurs machettes au vestiaire et, je leur ai fait remarquer à la fin de la représentation, qu'ils avaient tous réagi aux mêmes endroits, de la même façon. L'Art, pendant une heure les avait réunis. Ils étaient redevenus « frères d'émotions ». Le miracle avait opéré.

A la levée de l'embargo en Serbie, je me suis rendue au Théâtre National de Belgrade pour donner un spectacle. L'Ambassade de France m'avait laissé le choix de la pièce. J'ai décidé d'interpréter « Colline » du pacifiste Jean Giono. En apparence, une parabole provençale, en réalité un formidable pamphlet contre la violence et l'obscurantisme. C'est le premier spectacle français après trois ans de rupture diplomatique, la salle est archi-comble et tous les médias serbes sont présents. La télévision serbe me demande l'autorisation de filmer un extrait, j'accepte en veillant à choisir un passage significatif où Jean Giono raconte qu'un vieux paysan va être assassiné par un groupe d'hommes remplis de violence. Sentant le danger de mort planer, le vieillard décide de semer la graine de la Paix chez l'un d'entre eux, en espérant qu'il aidera les autres à changer. Il lui murmure :

Je vais te dire un secret : Il y a trop de sang autour de nous, il y a dix trous, cent trous, que nous avons faits dans d'autres chairs

vivantes, des trous par où le sang coule en abondance sur le monde... Nous avons oublié le chemin de la fraternité, il faut le retrouver !

Prononcer ce genre de texte au cœur d'une Yougoslavie exsangue (avec la présence dans la salle de la fille de Slobodan Milosevic, l'homme fort du moment) va bien au-delà d'un simple acte théâtral. Notre visa à mon régisseur et moi n'est valable que pour vingt-quatre heures. Nous devons donc quitter Belgrade de nuit. L'Ambassade est désolée mais toutes les voitures diplomatiques ont été réquisitionnées. Nous partons en bus, vers la Macédoine où nous allons jouer le lendemain. Le trajet sera entrecoupé de haltes intempestives par des milices improvisées qui montent dans le bus et demandent au chauffeur de leur désigner les étrangers : nous... Chaque fois il faut donner de l'argent et sa montre (l'expérience aidant, nous avons appris à porter des manches longues avec plusieurs montres dont nous délestons au fur et à mesure !)

Le lendemain, à Skopje, j'ai eu la surprise et l'émotion d'entendre de nombreux spectateurs évoquer l'extrait télévisé filmé la veille, parlant de paix. Certains répétaient quasiment mot à mot les phrases de Giono, diffusées par la télévision serbe alors que la langue n'est pas la même dans les deux pays. L'envie de transmission avait été plus forte que la frontière !

J'ai de suite repensé au film de François Truffaut *Fahrenheit 451* (film éloquent sur un pouvoir totalitaire qui brûle tous les livres afin d'éradiquer la culture, donc la pensée). Dans ce film militant, on voit des résistants apprendre par cœur les livres avant qu'ils ne soient détruits par les tortionnaires. Ils se hâtent de les apprendre pour en transmettre la sève aux générations futures. Un passage de flambeau par les mots, comme une pulpe de fruit que l'on voudrait préserver pour qu'elle puisse encore être une nourriture pour plus tard. J'entends souvent dire que notre époque est bien plus violente que les précédentes. Je n'en suis pas persuadée. Je crois plutôt que l'Histoire de chaque pays renferme, à intervalles réguliers, son lot de sauvagerie, de barbarie et de haine. Brûler des femmes comme sorcières uniquement parce qu'elles étaient rousses était un acte courant au moyen-âge. Il y a quelques siècles on ébouillantait et on écartelait



Image 2, Liban

les coupables, sans autre forme de procès... Nos ancêtres ont mené des guerres de religion et ont assassiné au nom de Dieu. Toutefois, ne désespérons pas ! Pourquoi le progrès, la Justice, la soif de Paix ne pourraient-ils pas courir aussi vite et même plus vite que le Mal, le dépasser, le terrasser ? A chacun de nous d'en faire tous les jours la preuve... Il nous faut simplement rester en éveil car rien n'arrivera de Bien si nous baissions les bras.

L'ART, VERTU D'UTILITÉ PUBLIQUE

Ayons confiance dans « la trace ». On ne sait jamais l'empreinte que laisse un mot, un sourire, un geste de réconfort, une parole d'encouragement. Il existe des mots que l'on plante et qui, parfois, poussent ! L'Art peut être « ébroueur » de consciences, rassembleur, fédérateur, outil nécessaire à la reprise d'espoir.

Après 15 ans de guerre au Liban la liaison aérienne a été rétablie entre Paris et Beyrouth. Il n'était donc plus nécessaire d'effectuer le trajet Paris-Chypre en avion, puis Larnaca-Jounieh en bateau, de nuit, avec les risques de bombardements et de prises d'otages. On me demande d'aller présenter un spectacle sur Arthur Rimbaud au Liban. J'accepte, à la condition de jouer sans distinction pour toutes les communautés religieuses qui s'entredéchirent : Sunnites, Chiïtes, Chrétiens, Musulmans, Maronites, Druzes, Juifs, Orthodoxes... Je veux que ce spectacle soit un symbole de réunification et d'harmonie. On a accédé à ma demande et cette représentation a été donnée, sur la ligne-même de démarcation entre Beyrouth-Est et Beyrouth-Ouest. Représentation improbable, à l'aide d'un groupe électrogène brinquebalant. Les Ambassadeurs de nombreux pays sont là, au premier rang, ainsi que des ministres, des responsables au plus haut niveau de l'état, des dignitaires religieux, au total près de cinq cents spectateurs. Le spectacle commence avec deux heures de retard, le temps que chaque service de sécurité diplomatique contrôle les lieux au détecteur de métaux (par peur d'une bombe qui aurait pu être dissimulée dans le décor du spectacle très chargé en objets et accessoires puisqu'il représente le fouillis d'un grenier ardenais au siècle dernier).

Aux quatre coins de la salle, tandis que je joue, des hommes en arme se sont répartis, prêts à intervenir au cas où. Tout peut en effet arriver : attentat, prise d'otage... Et, dans ces circonstances surréalistes, je me lance dans l'évocation d'Arthur Rimbaud. Je parle de sa soif de Liberté, sa quête d'Absolu. Le spectacle commence dans une tension palpable. Soudain, tout s'éteint. Le magnétophone qui diffusait la musique d'accompagnement s'arrête. Nous sommes plongés dans le noir. Tout le monde pense de suite à un attentat. Il est vrai que si quelqu'un avait voulu agir dans ce sens, il aurait d'abord éliminé la personne en faction devant le groupe électrogène et il aurait été facile ensuite d'agir dans le noir. En quelques secondes, je réfléchis qu'en fait nous ne sommes pas dans le noir absolu puisqu'au début du spectacle, j'ai posé, dans le décor, une lampe à pétrole allumée. Tout en continuant à parler de l'enfance de Rimbaud, sans rien changer à mon timbre de voix, je me dirige donc vers cette lampe providentielle et je l'approche de mon visage pour que les centaines

de spectateurs aient quelque chose à regarder et puissent penser que cette brutale mise dans le noir est un effet de mise en scène. Ce que je veux éviter à tout prix, c'est la panique, qui, là, dans le noir, aurait risqué de faire de nombreuses victimes si les hommes armés avaient soudain eu la gâchette sensible. Une flamme avait servi de point d'es-pérance... De retour en France, la Présidence de la République, mise au courant de mon sang froid tient à me féliciter (je reçois les hon-neurs de la Fondation France-Libertés).

Intense aussi, une tournée au cœur des émeutes en Haïti où il s'agissait, grâce à la présence artistique française de redonner confiance aux populations trahies par le Père Aristide. Les haïtiens soupçonnaient le pouvoir en place d'éliminer toute voix discordante. Dans les rues de Port au Prince, des affiches portaient le slogan « Les assassins sont parmi nous » et arboraient la photo d'un journaliste assassiné peu de temps avant. L'Ambassade de France a misé sur la parole bienveillante de mon spectacle Victor Hugo pour redonner confiance. L'Art peut palier une défaillance dans la gouvernance d'un pays, servir d'exutoire pour faire entendre un cri, peut devenir catharsis, pour dénouer un conflit. Je bénéficie pour cette tournée du garde du corps personnel de l'Ambassadeur de France. Nous partons en voiture blindée : Port au Prince, Jacmel, Gonaïves, Les Cayes, Cap Haïtien. Je serai logée chez des sympathisants de la France, dans des maisons particulières, plus discrètes qu'un hôtel. Le garde du corps s'allonge en travers de la porte qui mène à la chambre (il porte sur lui un détecteur de chaleur, lui signalant par une décharge élec-trique le moindre être vivant qui l'enjamberait dans la nuit pour ar-river jusqu'à moi.). Même dans ces circonstances stressantes, il faut garder son calme, sa concentration et ne penser qu'à la rencontre du lendemain avec le public...

L'ART, SYMBOLE DE VIE

Quelques années plus tard (en 2010) Haïti a été meurtri par un tremblement de terre gravissime...230.000 morts, une population terrassée, désespérée. Une semaine après les dernières recherches dans les décombres, alors que tout espoir semblait perdu, un poète

haïtien est sorti des gravats, hagard mais vivant. Les gens se sont précipités vers lui, l'ont accueilli à genoux en s'exclamant que si la poésie n'était pas morte, l'espoir allait renaître dans le pays. L'Art parvient à remettre de la lumière là où l'ombre semblait s'être installée à jamais. Je l'ai vécu au Bangladesh où, après un cataclysme, je suis allée interpréter un texte sur Victor Hugo. C'était la première fois qu'une comédienne française venait jouer dans ce pays. Immense émotion de voir arriver des spectateurs intimidés ayant mis un point d'honneur à se parer de leurs plus beaux atours (alors que la boue et les gravats jonchaient le sol de tout Dhaka). Idem à Madagascar où le niveau de vie est l'un des plus bas au monde (300 € par mois pour un emploi d'ingénieur spécialisé...) mais où la venue d'un spectacle représente l'accession à une « richesse » sentimentale et émotionnelle inestimable, à Tananarive mais également Antsirabé, Ambatondrazaka, villes plus modestes où j'ai eu la joie de jouer.

Alors, bien entendu, ces tentatives de fraternité au bout du monde ne sont qu'une goutte d'eau dans l'océan de ce qui reste à faire mais rien ne doit être négligé. Le jour où l'on me prouvera que l'Art est dérisoire, que le Théâtre n'a plus son utilité au cœur de la Cité, j'irai travailler sur un autre chantier mais pour l'heure la démission n'est pas de mise. La tâche artistique à accomplir reste immense. On me demande parfois : « Si tu n'étais pas comédienne, que ferais-tu ? ». Je réponds : « Je ferais la même chose, sous une autre forme. Je mènerais le même combat, celui du rapprochement entre les Hommes ! ». Peu importe l'écorce, seule compte l'énergie qui fait avancer.

On peut agir partout où l'on se trouve, quels que soient les outils dont on dispose.

Si j'étais boulanger, je ne pourrais pas me satisfaire de vendre du pain industriel, c'est-à-dire une « âme endormie ». Je mettrais toutes mes forces dans l'alchimie du pain, le dosage de la levure, le choix de la farine, l'adjonction attentive du sel. Je tenterais, dans l'acte simple de pétrir du pain, d'aller au fond du partage. Khalil Gibran disait : « Le Travail, c'est l'Amour rendu visible. Fais ton pain avec amour car si tu fais ton pain sans amour, tu feras un pain amer qui ne rassasiera jamais l'Homme qui a faim ». L'Artiste tente de donner du bon pain à manger... Il est un humain qui donne à entendre,

avec son cœur et son corps, ce que vivent d'autres humains. Il est un « passeur ». Continuons à défendre et aimer la Liberté d'expression. L'Art permet de rester en marche vers un horizon prometteur. Faisons rempart à ceux qui voudraient transformer nos existences en tombeaux. Aller dans certains pays interpréter un spectacle sur George Sand permet de laisser de faire avancer la place de la femme dans nos sociétés.

L'Amour de la Liberté est haï par les barbares puisque l'Amour est source de vie et de partage. Ceux qui veulent diriger par la peur, s'ériger en maîtres absolus ont pour ennemi l'Amour, ennemi d'autant plus redoutable qu'il est sans arme, sans bannière. Face à un pistolet, on peut prendre un fusil, face à un fusil, on peut se servir d'une mitrailleuse, face à une mitrailleuse, on peut aller chercher un canon, une bombe... mais comment combattre la Force de l'Amour ? Comment tuer une lumière intérieure ? Abattre une émotion artistique ? On n'éteint pas la flamme d'un regard en lui jetant un seau d'eau.

Les Artistes, convaincus de ce qu'ils défendent sur scène sont soudain insubmersibles, inaltérables. Alors oui, l'Amour est un véritable moyen d'opposition à la violence. Or, l'Art est Amour. C'est une Citadelle imprenable qui permet de triompher de tout, à tout âge, en tout pays. L'Amour peut transformer le pire souvenir en simple nostalgie, donner à un coin de mémoire un nouveau visage, faire en sorte que la boue devienne terreau, « L'Amour est plus fort que la Mort. »

Certaines victimes aimeraient raconter ce qu'elles ont vécu mais être capable de se souvenir n'est pas forcément savoir transmettre. Il faut parfois déposer sa propre douleur dans les mains de quelqu'un qui saura la restituer, voire la transfigurer. C'est le rôle de l'Art. Quand celui qui a enduré le pire accepte de remettre les clefs de sa souffrance dans les mains d'un artiste, pour qu'il la transcende, la transmission est en marche, le sentier se transforme en chemin, invitant chacun à le suivre. L'arc ne prend du sens que par la flèche qu'il projette.

L'ART, TÉMOIN DE NOS VIES ET DE L'HISTOIRE DES HOMMES

J'ai créé un spectacle sur les musiciennes déportées à Auschwitz : *L'orchestre en sursis* à partir de témoignages de rescapés des camps de concentration. A la suite de ce spectacle, d'anciens déportés m'ont dit qu'ils n'auraient jamais pu s'imaginer pouvoir un jour regarder en face, sur une scène de théâtre, dans la lumière des projecteurs, le récit de ce qu'ils avaient vécu là-bas... Ils avouaient, un peu sonnés, qu'ils s'en trouvaient réconfortés car leurs lourds silences allaient enfin devenir « *parole* » et allaient circuler alors qu'eux-mêmes s'étaient tus pendant plusieurs décennies sur cette période effroyable de leur vie. L'Art a permis à des déportées telles que Germaine Tillon, Charlotte Delbo à Birkenau, Geneviève Anthonioz de Gaulle à Ravensbruck, Olivier Messiaen et d'autres, de rester en vie. Ils et elles se sont accrochés à un vers de poésie, un texte, une partition musicale, une pièce de théâtre... Ils ont espéré revoir un jour la beauté d'un tableau. Le souvenir de la Beauté, au creux du désespoir, peut vous donner l'énergie d'endurer le pire et de ne pas devenir comme vos bourreaux, le cœur rempli de haine. A la demande de nombreux professeurs d'Histoire, ce spectacle effectue des tournées régulières dans les établissements scolaires, en parallèle aux cours sur la seconde guerre mondiale et notamment la Shoah...

Souvenons-nous que lors de la chute du mur de Berlin, en 1989, ce n'est pas à un conférencier ni même à un grand orateur politique que l'on a confié la mission de symboliser le retour à la paix, mais bien à un artiste. C'est le violoncelliste Mstislav Rostropovitch qui a joué du Bach devant le mur enfin transpercé. Et dix ans plus tard, pour commémorer cet événement, c'est à nouveau l'Art qui a parlé : Rostropovitch a donné un concert mémorable, accompagné d'un groupe de hard-rock... Symbole très fort de deux générations se tenant la main.

Jouer un texte sur l'incarcération arbitraire (comme je le fais dans un spectacle tiré d'un fait divers) c'est faire entendre la voix des emmurés. Evoquer l'enfance maltraitée, c'est prendre la parole au nom de ceux qu'on humilie, que l'on brise, que l'on frappe dans l'ombre des alcôves, derrière des portes. Parler sur scène de l'erreur judiciaire,



Image 3. Spectacle « L'orchestre en sursis »

c'est livrer aux générations futures le message du libre arbitre et de l'équité. Je veux rester confiante et penser que par nos forces de conviction nous pouvons mettre, tous ensemble, les barbares en échec, leur faire mettre genou à terre. La culture est un bien encore plus précieux qu'on ne saurait le dire. Il est la possibilité de rêver, de s'insurger, de créer, de redresser la tête, de se reconnaître au travers de l'universalité des émotions, des sentiments...L'Autre, dès l'instant où il a une culture différente de la mienne est une opportunité de m'enrichir, me faire réfléchir, progresser dans ma compréhension du monde et des Hommes.

Je garde au fond de moi des rencontres bouleversantes avec des peuples dont l'hospitalité, la spontanéité et l'authenticité m'ont marquée à jamais. Les pygmées d'Afrique de l'Est, les Massais du Kenya, les Aborigènes d'Australie, les Maoris de Nouvelle Zélande mais aussi les habitants de l'Île de Pâques pour qui je suis allée jouer

un spectacle sur Maupassant ! Merveilleux et fabuleux choc des cultures... Tant qu'il y aura des femmes et des hommes à rencontrer quelque part dans le monde, je ne sentirai ni la fatigue ni le renoncement.

LE LOUVRE SANS LIMITE NI FRONTIÈRES :
QUELLE OFFRE POUR LES VISITEURS INTERNATIONAUX ?

Inès Foucher

Chargée de développement et de fidélisation
Service du développement des publics et de la fidélisation
Direction de la médiation et du développement des publics
Musée du Louvre

« L'idée est de travailler aux façons de s'adresser au public d'aujourd'hui et de demain, comment le toucher, comment l'inciter à franchir la porte du Louvre, comment y venir, y revenir, s'y sentir chez soi dans une maison qui peut être très intimidante¹. »

Cette phrase de la Présidente-Directrice du musée du Louvre, Laurence des Cars, résume l'enjeu partagé par les différents services du musée, et tout particulièrement par le service du développement des publics. Cet enjeu est particulièrement complexe au musée du Louvre au vu de la diversité et l'étendue de ses publics.

Par définition, le musée du Louvre est fait pour tous et doit proposer des offres adaptées à tous : des connaisseurs et familiers aux touristes qui ne viennent qu'une heure comme aux publics de proximité, aux publics jeunes ou encore aux publics éloignés. L'une des missions du musée, en tant qu'établissement public sous tutelle du ministère de la Culture, est « d'assurer dans les musées et les jardins qu'il regroupe, et par tout moyen approprié, l'accueil du public le plus large, d'en développer la fréquentation, de favoriser la connaissance de leurs collections, de concevoir et mettre en œuvre des actions d'éducation et de diffusion visant à assurer l'égal accès de tous à la culture² ».

1 Yamina Benaï et Emmanuel Rubin, « Grand Entretien / Laurence des Cars "Le Louvre est une école du regard" », *Geste/s*, n°7, automne 2023, p. 92 et sq.

2 Décret n°92-1338 du 22 décembre 1992 portant création de l'Établissement public du musée du Louvre, en ligne : <<https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT00000360157>>.

La composition des publics du musée a évolué de par la hausse de sa fréquentation et nécessité une adaptation des offres et des outils du musée. Le projet Pyramide, inauguré en 1989, a été conçu pour pouvoir accueillir 4 à 5 millions de visiteurs alors que, dès 2002, le musée accueille plus de 6 millions de visiteurs³. En 2018, le musée atteint son record avec plus de 10 millions de visiteurs accueillis. Cette hausse de la fréquentation est allée de pair avec la progression du tourisme en France et plus particulièrement à Paris, plaçant la France parmi les destinations les plus plébiscitées en Europe. Avec une structure des publics composées à 70% de visiteurs internationaux, le musée du Louvre ne fait pas exception à cette attractivité française⁴.

La crise sanitaire a naturellement fait plonger la fréquentation du musée à un peu moins de 3 millions de visiteurs en 2021, inversant la structure habituelle des publics : plus de 60% des visiteurs étaient alors français⁵. Cette période de suspension des déplacements a permis de prendre conscience de la dépendance du musée du Louvre aux visiteurs étrangers ainsi que de la volatilité du tourisme international lié au contexte géopolitique. Cette période a généré de nombreuses interrogations sur le monde d'après, persuadés que nous ne retrouverions pas les niveaux de fréquentation de 2018 et 2019 avant 2024, voire 2025-2026. Dès 2022, le musée retrouvait 70% de visiteurs étrangers et une fréquentation en hausse de 170% par rapport

3 Anne Krebs et Bruno Maresca « La modélisation de la fréquentation payante du Louvre : une approche rétrospective et prospective », *La place des publics. De l'usage des études et recherches par les musées* (2015), sous la direction d'Anne Jonchery et Sophie Biraud, éditions de La documentation française, p. 57-72.

4 Site du musée du Louvre, consulté le 09 février 2024, « L'établissement public du musée du Louvre », [rapport], *Rapport d'activité 2018*, disponible à l'adresse : <<https://api-www.louvre.fr/sites/default/files/2021-02/louvre-rapport-d-activites-2018.pdf>>, p.120.

5 Site de presse du musée du Louvre, consulté le 03 février 2024, *2,8 millions de visiteurs au musée du Louvre en 2021*, 5 janvier 2021, [communiqué de presse], disponible à l'adresse : <<https://presse.louvre.fr/28-millions-de-visiteursau-musee-du-louvre-en-2021/>>.

à 2021, bien que toujours inférieure de 19% à celle de 2019⁶. Le monde d'avant est de retour.

Cependant, si les chiffres de fréquentation se rapprochent de ceux de 2019, les priorités du musée ont changé et évolué. Les nationalités les plus présentes au musée ne sont plus les mêmes et on note une prédominance des publics européens, principalement des nationalités limitrophes de la France. Le confort et la qualité de visite sont une priorité, l'horodatage devient la norme et le musée souhaite fidéliser le public francilien largement retrouvé pendant la crise sanitaire, tout en proposant aux touristes étrangers, très majoritaires, une offre adaptée à leur demande. Dans ce contexte renouvelé, quelle offre le musée du Louvre propose-t-il à ses visiteurs internationaux ?

LA CULTURE SANS LIMITE : UN MUSÉE OUVERT À TOUS

Diversité des publics au Louvre : quelle offre pour quel public ?

Les publics sont une préoccupation majeure du musée du Louvre. Cela se traduit notamment par la création d'une Direction de la médiation et du développement des publics par la Présidente-Directrice Laurence des Cars, qui regroupe les services de médiation, de développement des publics, des études et les services de ventes.

La typologie des publics au musée du Louvre est large et variée⁷. L'enjeu est de les identifier et surtout de pouvoir cerner leurs attentes et leurs besoins afin de les faire venir et revenir. Pour cela, nous appuyons fréquemment sur le service des études des publics qui a développé des outils, comme le baromètre des publics, pour évaluer la

6 Site de presse du musée du Louvre, consulté le 03 février 2024, *7,8 millions de visiteurs au musée du Louvre en 2022*, 5 janvier 2023, [communiqué de presse], disponible à l'adresse : <<https://presse.louvre.fr/7-8-millions-de-visiteurs-au-musee-du-louvre-en-2022/>>.

7 *Les publics des équipements culturels, méthodes et résultats d'enquêtes : Travaux du séminaire « Pratiques culturelles et publics de la culture 1999-2000 »* / sous la direction d'Olivier Donnat, Sylvie Octobre, Ministère de la Culture et de la Communication, Paris — 2001.

fréquentation du musée et analyser le comportement des visiteurs en fonction des événements proposés par le musée, notamment les expositions temporaires. Nous nous appuyons également sur les études du ministère de la Culture, notamment le *Patrimostat 2024*⁸ qui regroupe des données sur la fréquentation des établissements culturels et les pratiques de visite.

Les visiteurs réguliers, appelés les fidèles dans notre jargon, connaissent déjà bien, voire très bien, le musée et les collections. Nous devons donc travailler l'offre pour leur permettre d'approfondir leurs connaissances grâce à des visites thématiques ou encore des conférences, par exemple. Parmi ces visiteurs, on retrouve les adhérents de la société des Amis du Louvre qui propose un programme d'adhésion permettant de venir de manière illimitée au musée du Louvre pendant un an.

Certains visiteurs sont définis comme des « publics cibles », c'est-à-dire des publics à conquérir ou reconquérir dont on espère voir progresser la fréquentation. Parmi eux, on peut citer notamment le public de proximité, qui est venu nombreux pendant la crise sanitaire et que l'on souhaite fidéliser grâce à une riche programmation et des conditions de visites adaptées. Je pense notamment aux soirées du mercredi et vendredi, pendant lesquelles le musée est ouvert jusqu'à 21h, et qui permettent aux actifs de venir au musée à la fin de leur journée.

On peut également citer, parmi les publics cibles, le public dit scolaire, ainsi que ceux du champ social ou de la santé et du handicap. Ils peuvent disposer d'une offre adaptée et de ressources pour préparer leur visite en amont. Pour favoriser la venue de ces publics, le musée a mis en place un programme de fidélisation, porté par le service du développement des publics : la carte CLEF (Carte Louvre Éducation Formation). Cette adhésion permet aux enseignants et aux relais du champ social et de la santé et du handicap

8 Site du ministère de la Culture, consulté le 08 janvier 2025, « Patrimostat 2024 », [rapport], *Patrimostat 2024*, disponible à l'adresse <<https://www.culture.gouv.fr/espace-documentation/statistiques-ministerielles-de-la-culture2/publications/collections-de-synthese/Patrimostat/patrimostat-2024>>.

de venir gratuitement au musée et de bénéficier de formations pour préparer leur visite.

Enfin, parmi les publics cibles, nous pouvons parler des jeunes et des familles auxquels le musée propose également des activités dédiées : visites guidées ou contées, ateliers, visites pour les tout-petits... Un espace du musée est dédié aux familles, le Studio, et propose des activités en accès libre et des ateliers à destination des familles et des plus jeunes⁹.

Le service du développement des publics travaille activement à faire venir et revenir l'ensemble de ces publics, notamment à travers un outil fort, la *newsletter* du musée. Grâce à une segmentation fine et ciblée, l'objectif de ces envois est de donner la bonne programmation au bon public au bon moment. La *newsletter* mensuelle présente les actualités du musée et met autant en avant les expositions, la programmation culturelle que les actualités des collections. D'autres envois sont plus spécialisés, nous avons notamment une *newsletter* conçue pour les adhérents du programme CLEF évoqué précédemment ou encore des formats plus courts à destination des familles.

Pour les touristes internationaux, le musée du Louvre est identifié comme un incontournable lors d'un séjour à Paris. Il est souvent découvert dès leur premier voyage à Paris. Ces derniers sont qualifiés de primo-visiteurs¹⁰. L'offre à mettre en place doit donc s'adapter à un public ayant plus ou moins de connaissances sur le musée et ayant souvent un temps limité à y consacrer pendant leur séjour, ponctué de nombreux lieux ou expériences emblématiques comme la Tour Eiffel, les bateaux mouches, le musée d'Orsay etc. Les touristes internationaux recourent plus régulièrement que les français à des intermédiaires pour réserver ou organiser leur séjour comme des agences de voyage, des tour-opérateurs ou des plateformes de

9 « Visiter en famille. Socialisation et médiation des patrimoines », *La place des publics. De l'usage des études et recherches par les musées* (2015), sous la direction d'Anne Jochery et Sophie Biraud, éditions de La documentation française.

10 Site Visit Paris Region, consulté le 03 février 2024, « Profils des clientèles du tourisme à Paris Île-de-France », disponible à l'adresse : <<https://pro.visitparis-region.com/chiffres-du-tourisme/profil-clientele-tourisme>>.

réservations en ligne. Ces acteurs sont essentiels à prendre en compte afin de proposer une expérience de visite optimale.

Je parle ici des visiteurs internationaux comme d'une catégorie unique, cependant ils regroupent des nationalités diverses dont les attentes et les besoins varient. En 2023, le musée du Louvre a accueilli 13% de visiteurs en provenance des États-Unis, et de nombreux visiteurs européens, dont 7% d'Italiens, 5% d'Espagnols et 5% de visiteurs en provenance du Royaume-Uni¹¹. Je vais désormais rentrer un peu plus en détail dans les outils mis en place à destination des visiteurs internationaux, sous forme d'un parcours visiteur.

*Répondre aux attentes des visiteurs internationaux :
un parcours de visite spécifique.*

Le parcours visiteur permet d'identifier le chemin d'un visiteur au sein du musée, de sa préparation à la réalisation de sa visite, et d'identifier ses attentes ou ses freins. L'ensemble de ce parcours mobilise de façon transversale toutes les directions du musée.

La première étape est la connaissance du public. Cette étape se situe en amont du parcours de visite, mais elle se nourrit également tout au long de celui-ci grâce aux études des publics qui ont lieu pendant leur visite ou aux retours d'expérience qui se font à la fin, voire après leur visite. Nous nous appuyons également sur les études de l'Office de tourisme de Paris et du Comité régional du tourisme d'Île-de-France qui nous permettent de suivre la conjoncture touristique de la capitale. Nous sommes attentifs à plusieurs éléments, comme les habitudes de visite par exemple. Nous avons remarqué que dans nos visites guidées en langues étrangères, les hispanophones (Espagne et Amérique latine) viennent plus régulièrement en famille tandis que les italophones visitent plutôt le musée en couple ou entre

11 Site du musée du Louvre, consulté le 09 février 2024, « L'établissement public du musée du Louvre », [rapport], *Rapport d'activité 2023*, disponible à l'adresse : <https://mini-site.louvre.fr/trimestriel/2024/Trajectoires_2023/>, p. 161.

amis. Ces observations ont permis de faire évoluer notre offre : nous proposons désormais des visites en espagnol spécialement conçues pour les familles. Nous savons que certaines expositions attirent plus que d'autres les visiteurs internationaux. Par exemple, parmi les dernières grandes expositions du hall Napoléon, l'exposition sur l'Égypte, « Pharaon des deux terres : l'épopée africaine des rois de Napata », en 2022, a attiré davantage de visiteurs internationaux que l'exposition sur la nature morte « Les Choses. Une histoire de la nature morte », qui s'est terminée en janvier 2023, perçue comme moins grand public. Nous analysons également les variations saisonnières des visites, comme les vacances scolaires dont les dates peuvent être différentes des vacances françaises, notamment pour les pays limitrophes, ou les fêtes nationales. Je pense notamment à la *Golden Week* en Chine, en octobre, période de fête nationale et de congés, durant laquelle de nombreux Chinois choisissent de voyager.

Parmi les besoins spécifiques des visiteurs étrangers, nous pouvons citer tout particulièrement la question de la traduction, ce qui m'amène déjà au second volet du parcours visiteur : la communication et la promotion. En effet, les informations pratiques concernant la venue du musée doivent être accessibles à tous. Le site internet du musée et la billetterie en ligne sont disponibles en 4 langues : français, anglais, espagnol et chinois. Ces langues ont été définies en écho avec la fréquentation du musée (le public chinois représentait 8% de l'ensemble des visiteurs en 2019¹²). Le site permet de transmettre toutes les informations pratiques mais il est également conçu pour proposer une aide à la préparation de visite, notamment avec des suggestions de parcours de visite. Toutefois, l'ensemble du contenu n'est pas traduit : nous priorisons les sections essentielles pour les visiteurs internationaux. Actuellement, nous travaillons également

12 Site du musée du Louvre, consulté le 09 février 2024, « L'établissement public du musée du Louvre », [rapport], *Rapport d'activité 2019*, disponible à l'adresse : <<https://mini-site.louvre.fr/trimestriel/2020/RA2019/>>, p. 122.

à la lisibilité du processus de réservation de la billetterie et ce pour tous les publics¹³.

Les réseaux sociaux et la presse jouent un rôle important dans la promotion du musée du Louvre et la diffusion de contenu sur les collections. Les *posts* sur les réseaux sociaux sont traduits en anglais et du contenu numérique traduit est également disponible sur la chaîne *YouTube* du musée. Le musée du Louvre a ouvert des comptes sur les réseaux sociaux chinois afin de permettre à ce public d'avoir directement accès à ces informations sur leurs propres moyens de communication. Nous menons également des actions de promotions ciblées, comme des affichages ou des campagnes digitales, selon les projets de développement du musée.

Plus particulièrement pour les visiteurs étrangers, les professionnels du tourisme jouent un rôle déterminant dans le processus de réservation de leur visite. La réservation *via* ces intermédiaires peut permettre au visiteur d'obtenir une prestation que ne propose pas le musée, comme une visite guidée dans une langue qui n'est pas disponible au musée par exemple ou de réserver sous forme de package l'ensemble des billets pour toutes les visites souhaitées durant leur séjour. Nous collaborons donc étroitement avec ces acteurs pour optimiser leurs parcours de réservation et améliorer la qualité des offres qu'ils proposent. Nous sommes d'ailleurs, avec les services de vente, en pleine refonte de notre politique commerciale.

Nous arrivons au troisième volet du parcours visiteur, le jour de la visite. L'accueil est très important puisque c'est l'un des premiers contacts du visiteur avec le musée. Les agents sont régulièrement formés en langues étrangères et sur la communication interculturelle. Un soin particulier est apporté à la traduction et à la clarté de la signalétique ainsi qu'à celles des cartels de salles. L'audioguide et le plan du musée sont traduits en neuf langues. Une offre de visite guidée est également proposée en anglais, en italien et en espagnol.

13 Jörg Müller, « Musée, Expositions, Monuments — L'information aussi cruciale que la gratuité pour attirer de nouveaux publics » dans *Consommation & Modes de vie* N°CMV342, octobre 2024, en ligne : <<https://www.credoc.fr/publications/musee-expositions-monuments-linformation-aussi-cruciale-que-la-gratuite-pour-attirer-de-nouveaux-publics>>.

Cette offre est adaptée en fonction de la fréquentation du musée et nécessite un développement continu.

Suite à la visite, nous procédons à l'analyse des retours des visiteurs à travers le questionnaire de satisfaction ou encore des retours reçus par mail. Pour les visiteurs internationaux, nous prenons également en compte les avis écrits sur *Tripadvisor*. Ces informations sont utiles et permettent d'améliorer l'offre de manière continue. Par exemple, les retours ont mis en évidence le besoin d'un plan traduit en italien, ce que nous avons introduit il a un an.

Dialogues culturels : une opportunité de développement.

Je souhaite terminer cette partie sur l'offre du musée du Louvre en abordant la question d'événements qui sont en eux-mêmes une occasion de développement des visiteurs internationaux.

Certaines expositions sont le fruit de collaborations internationales, comme la récente exposition « Naples à Paris. Le Louvre invite le musée Capodimonte¹⁴ » qui s'est achevée le 8 janvier 2024. Née d'un partenariat culturel inédit, l'exposition a présenté un dialogue entre les collections de peinture italiennes du Louvre et plus de 70 des plus grands chefs-d'œuvre du musée napolitain. Une riche programmation culturelle a accompagné l'exposition : le festival des « Étés du Louvre », le festival de cinéma « Naples dans le regard des cinéastes », des concerts associés « Naples en musique » ...

L'exposition a été l'occasion d'une attention particulière portée à nos visiteurs italiens avec des cartels de visite et documents de présentation de l'exposition traduits en français, anglais et italien. Des actions de promotion et développement ont été mises en place en amont et pendant l'exposition avec la presse italienne et le développement de partenariats avec l'Institut culturel italien et le Centre

14 Site de presse du musée du Louvre, consulté le 03 février 2024, *Naples à Paris. Le Louvre invite le musée de Capodimonte*, 7 juin 2023, [communiqué de presse], disponible à l'adresse : <<https://presse.louvre.fr/naples-a-parise-louvre-invite-le-musee-de-capodimonte/>>.

culturel italien ou encore avec le bureau italien d'Atout France, l'Agence de développement touristique de la France.

Les jeux Olympiques 2024 sont le temps fort par excellence de cette année. Le Louvre est en plein cœur de l'événement, que ce soit géographiquement ou par sa participation à l'Olympiade culturelle avec l'exposition « Olympisme. Une invention moderne, un héritage antique¹⁵ » et une programmation associée, comme notamment le parcours sportif du chorégraphe Mehdi Kerkouche. À l'inverse de ce qu'on pourrait imaginer, les Jeux ne représenteront pas une opportunité de développement des publics internationaux, du moins à court terme. Selon les prévisions de L'Office de tourisme de Paris, qui se fondent sur l'expérience des Jeux de Londres de 2012, les Jeux Olympiques n'attireront pas plus de visiteurs internationaux que lors d'un été classique, mais de visiteurs français. On peut s'attendre à un effet d'éviction des publics habituels qui préféreront venir à Paris et au musée du Louvre à un autre moment, et d'un effet de substitution avec un public venu spécialement pour les épreuves sportives, qui aura peut-être moins d'appétence ou moins de temps pour prévoir des visites culturelles pendant son séjour. Toujours selon l'Office de tourisme, le coup de projecteur porté sur la destination Paris avec les JO se ressentira plutôt à l'automne 2024¹⁶. Le musée du Louvre étant au cœur des sites de compétition, l'enjeu est de bien informer les visiteurs sur les conditions d'accès, les jours de fermeture, et de garantir une visite dans les meilleures conditions possibles.

Suite à cette brève présentation des outils du musée mis en place pour les visiteurs internationaux, je vais aborder la question des flux, des espaces contraints du musée et de l'hyper fréquentation.

15 Site de presse du musée du Louvre, consulté le 03 février 2024, *L'Olympisme. Une invention moderne, un héritage antique*, [communiqué de presse], disponible à l'adresse : <<https://presse.louvre.fr/lolympisme-une-invention-moderne-un-heritage-antique/>>.

16 Florian de Paola et Linda Laine, consulté le 30 juillet 2024, « L'impact des Jeux olympiques sera plus fort après 2024 » — Corinne Menegaux (office de tourisme de Paris) », *L'écho touristique*, 09 juillet 2024, disponible à l'adresse : <<https://www.lechotouristique.com/article/limpact-des-jeux-olympiques-sera-plus-fort-apres-2024-corinne-menegaux-office-de-tourisme-de-paris>>.

LES FRONTIÈRES DU MUSÉE : DES ESPACES CONTRAINTS

Pour initier cette seconde partie sur les frontières du musée, je commencerai par évoquer deux œuvres. La première est connue de tous, il s'agit de *La Joconde*. La seconde l'est moins, il s'agit de l'œuvre de Rubens *Le Débarquement de la reine à Marseille, le 3 novembre 1600*, qui fait partie d'un ensemble de 24 tableaux sur la vie de Marie de Médicis. La première œuvre est située dans l'aile Denon, la partie la plus fréquentée du musée, tandis que la seconde est située dans l'aile Richelieu, dans la très belle salle de La Galerie Médicis, beaucoup moins fréquentée.

Par ces deux chefs-d'œuvre, je souhaite illustrer le phénomène des flux au sein du musée. En effet, si vous n'avez qu'une heure ou deux de libre pour visiter le musée, vous passerez très certainement devant *La Joconde* et n'aurez peut-être pas le temps de vous aventurer au troisième étage de l'aile Richelieu pour admirer les tableaux de Rubens, ce qui est assez couramment le parcours d'un visiteur international venant au Louvre pour la première fois.

Le Grand Louvre : un projet novateur qui trouve ses limites

Les questions d'accueil, de circulation des visiteurs et de gestion des flux sont des enjeux majeurs au musée du Louvre depuis longtemps. L'une des particularités du musée du Louvre est d'être installé dans un palais et de présenter une grande richesse architecturale dans ses salles, mais c'est également une difficulté majeure pour la circulation des visiteurs. Les collections se sont déployées progressivement dans les espaces au cours de l'histoire du musée, rendant difficile la possibilité d'une cohérence d'ensemble intelligible pour le public¹⁷.

17 Site du musée du Louvre, consulté le 08 février 2024, « L'établissement public du musée du Louvre », [rapport], *Projet scientifique et culturel du musée du Louvre*, disponible à l'adresse : <https://mini-site.louvre.fr/trimestriel/2016/Projet_Scientifique_Culturel_Louvre/files/assets/basic-html/page-1.html#>, p. 3.

Le Louvre, tel qu'on le connaît aujourd'hui, est le résultat du projet du Grand Louvre avec l'entrée unique par la Pyramide. La Pyramide de Ieoh Ming Pei, inaugurée en 1989, a été conçue pour accueillir 4 à 5 millions de visiteurs à un moment où le Louvre en accueillait 2,9 millions. Ce projet a été novateur, que ce soit par l'intégration d'une architecture contemporaine au cœur des bâtiments historiques ou par la création d'une entrée unique.

C'est ce dernier point qui atteint aujourd'hui ses limites. L'entrée unique par la Pyramide a de nombreux avantages, elle permet notamment aux visiteurs d'accéder à un espace d'accueil avec de nombreux services (billetterie et information, vestiaires, cafés, restaurants...). Cependant, depuis la conception du projet, la fréquentation du musée a plus que doublé et l'entrée unique devient plus complexe à gérer avec un flux de visiteurs aussi important¹⁸. Des aménagements ont été réalisés pour s'adapter à cette évolution, notamment grâce à un chantier de grande ampleur mené de 2014 à 2018¹⁹.

Cependant, comme évoqué en introduction, la crise sanitaire est venue réinterroger les conditions d'accueil des visiteurs au Louvre et définir de nouveaux paradigmes. L'objectif est d'ouvrir « plus et mieux²⁰ » en développant la qualité d'accueil et la qualité de l'expérience de visite — avant, pendant et après la visite. Effectivement, selon les mots de la présidente du musée : « Le problème n'est pas d'avoir 8, 9 ou 10 millions de visiteurs, mais d'avoir 8, 9 ou 10 millions de visiteurs mal accueillis²¹. »

18 *Ibid.*, p. 83.

19 Musée du Louvre, [rapport], *Contrat de performance 2020-2024*, p. 13.

20 *Ibid.*, p. 30.

21 Cédric Pietralunga, consulté le 11 février 2024, « Laurence des Cars, nouvelle présidente du Louvre, veut “réenchanter” le musée », *Le Monde*, 09 février 2022, disponible à l'adresse : <https://www.lemonde.fr/culture/article/2022/02/09/laurence-des-cars-veut-reenchanter-le-musee-du-louvre_6112905_3246.html>.

« *Ouvrir plus et mieux* » : dépasser le Grand Louvre

Comment résoudre ce paradigme et dépasser aujourd’hui le projet du Grand Louvre ? Outre une politique de rénovations régulières, comme en témoigne la fermeture actuelle du hall Napoléon, espace dédié aux expositions temporaires créé en 1989, de grandes tendances émergent.

D’abord, « ouvrir plus²² ». Le projet de Laurence des Cars est de sortir du dogme de l’entrée unique en réaménageant une nouvelle entrée du côté de la colonnade Perrault²³. Cette ouverture permettrait de fluidifier le passage des visiteurs, de faire revivre la cour Carrée et l’Aile Richelieu, qui abrite notamment la Galerie Médicis dont j’ai parlé en introduction. Elle servirait la volonté de mieux irriguer l’ensemble des espaces du musée et de limiter l’afflux dans certaines salles. C’est cependant un projet de long terme, nécessitant de nombreux travaux, qui ne pourrait pas être en place à court terme. Le Louvre a également comme objectif de réaménager l’entrée côté Seine, à la porte des lions, afin de pouvoir l’ouvrir tous les jours et d’y créer les services attendus par les visiteurs.

L’extension des horaires est également un enjeu majeur pour ouvrir plus largement le musée. Aujourd’hui, le musée propose deux ouvertures tardives, le mercredi et le vendredi soir jusqu’à 21h. Ces nocturnes sont notamment une occasion pour les actifs de proximité de se rendre au musée, le soir après leur journée de travail, tandis que les visiteurs internationaux ont plus pour habitude de visiter le musée en journée²⁴.

22 Musée du Louvre, [rapport], *Contrat de performance*, *op. cit.*

23 Sindbad Hammache, consulté le 30 juillet 2024, « Laurence des Cars veut un nouveau “Grand Louvre”, *Le Journal des Arts*, 16 mai 2024, disponible à l’adresse : <<https://www.lejournaldesarts.fr/patrimoine/laurence-des-cars-veut-un-nouveau-grand-louvre-172260>>.

24 Floriane Germain, « Les visites nocturnes au musée, une possibilité de changement de registre de visite pour les visiteurs de la cour Marly du Louvre ? », *Les Cahiers de l’École du Louvre* [en ligne], 20 | 2023, mis en ligne le 01 juin 2023, consulté le 10 janvier 2024, URL : <<https://journals.openedition.org/cel/25409>>.

Et puis, « ouvrir mieux²⁵ ». Depuis un an et demi, le Louvre a mis en place un plafond de visiteurs par jour, limité à 30 000 visiteurs pour garantir de meilleures conditions de visite. La tendance, sur laquelle nous travaillons également avec les professionnels du tourisme, est d'encourager également la venue de groupes plus restreints, permettant d'assurer une meilleure fluidité dans les salles.

Enfin, la pérennisation de la réservation en ligne et de l'horodage des billets permet également un meilleur contrôle des flux. La réservation de son billet en amont de sa visite est rentrée dans les habitudes du public, bien qu'il soit toujours possible de prendre son billet sur place. La réservation en ligne et l'absence d'achats de billets sur place pourraient être rendues obligatoires exceptionnellement, comme à l'occasion des Jeux Olympiques, pour garantir une bonne gestion des files d'attente et des flux lors d'événements hors du commun.

Ces projets visent à donner aux visiteurs l'envie de s'appropriier le Louvre dans son ensemble, en leur permettant d'accéder à tous les espaces du musée dans des conditions optimales, et servent l'ambition de Laurence des Cars de « réenchanter le Louvre²⁶ ».

Pour conclure, le musée du Louvre doit proposer une offre adaptée à tous les publics, que ce soit aux visiteurs franciliens ou internationaux, des familles ou des groupes d'amis, et doit garantir de bonnes conditions d'accueil dans un espace architectural contraint. Les outils mis en place pour y répondre, aussi bien en termes de gestion des flux qu'avec le plafond de visiteurs limité à 30 000 personnes par jour ou en termes d'offre adaptée avec des visites guidées en langues étrangères par exemple, sont amenés à évoluer et à s'adapter constamment à la fréquentation du musée. Le musée du Louvre accueille du public du monde entier ou presque, mais il est également ouvert sur l'international, selon les mots de Laurence des Cars : « le Louvre est l'un des rares musées qui possèdent un immense écho

25 Musée du Louvre, [rapport], *Contrat de performance*, *op. cit.*

26 Cédric Pietralunga, *op. cit.*

mondial²⁷. » Le musée partage son expertise avec de nombreux musées dans le monde, comme en témoigne son implication dans la réhabilitation du musée de Mossoul en Irak ou dans l'accueil de professionnels de musées du monde entier pour des formations. C'est également dans cette logique que s'inscrit le projet du Louvre Abou Dhabi, initié en 2007 et piloté par le ministère de la Culture en partenariat avec plusieurs musées, qui est devenu le premier musée universel dans le monde arabe.

BIBLIOGRAPHIE

Articles de presse

BENAI Yamina et ROBIN Emmanuel, « Laurence des Cars “Le Louvre est une école du regard” », *Gestes*, 21 septembre 2023.

DE Paola Florian et LAINE Linda, consulté le 30 juillet 2024, « L'impact des Jeux olympiques sera plus fort après 2024 » — Corinne Menegaux (office de tourisme de Paris) », *L'écho touristique*, 09 juillet 2024, disponible à l'adresse : <<https://www.lechotouristique.com/article/limpact-des-jeux-olympiques-sera-plus-fort-apres-2024-corinne-menegaux-office-de-tourisme-de-paris>>. Sindbad Hammache, « Laurence des Cars veut un nouveau “Grand Louvre”, consulté le 30 juillet 2024, *Le Journal des Arts*, 16 mai 2024, disponible à l'adresse : <<https://www.lejournaldesarts.fr/patrimoine/laurence-des-cars-veut-un-nouveau-grand-louvre-172260>>.

PIETRALUNGA Cédric, consulté le 11 février 2024, « Laurence des Cars, nouvelle présidente du Louvre, veut “réenchanter” le musée », *Le Monde*, 09 février 2022, disponible à l'adresse : <https://www.lemonde.fr/culture/article/2022/02/09/laurence-des-cars-veut-reenchanter-le-musee-du-louvre_6112905_3246.html>.

27 Yamina Benai et Emmanuel Robin, *op. cit.*

Rapports

Site du musée du Louvre, consulté le 08 février 2024, « L'établissement public du musée du Louvre », [rapport], *Projet scientifique et culturel du musée du Louvre*, disponible à l'adresse : <https://mini-site.louvre.fr/trimestriel/2016/Projet_Scientifique_Culturel_Louvre/files/assets/basic-html/page-1.html>, p. 3, 83.

Site du musée du Louvre, consulté le 09 février 2024, « L'établissement public du musée du Louvre », [rapport], *Rapport d'activité 2018*, disponible à l'adresse : <<https://api-www.louvre.fr/sites/default/files/2021-02/louvre-rapport-d-activites-2018.pdf>>, p. 120.

Site du musée du Louvre, consulté le 09 février 2024, « L'établissement public du musée du Louvre », [rapport], *Rapport d'activité 2019*, disponible à l'adresse : <<https://mini-site.louvre.fr/trimestriel/2020/RA2019/>>, p. 122.

Site du musée du Louvre, consulté le 09 février 2024, « L'établissement public du musée du Louvre », [rapport], *Rapport d'activité 2023*, disponible à l'adresse : <https://mini-site.louvre.fr/trimestriel/2024/Trajecatoires_2023/>, p. 161.

Site du ministère de la Culture, consulté le 08 janvier 2025, « Patrimostat 2024 », [rapport], *Patrimostat 2024*, disponible à l'adresse <<https://www.culture.gouv.fr/espace-documentation/statistiques-ministerielles-de-la-culture2/publications/collections-de-synthese/Patrimostat/patrimostat-2024>>.

Musée du Louvre, [rapport], *Contrat de performance 2020-2024*, p.13, 30.

Sites web

Site du musée du Louvre, consulté le 10 février 2024, « L'établissement public du musée du Louvre », disponible à l'adresse : <<https://www.louvre.fr/l-etablissement-public/nos-missions>>.

Site de presse du musée du Louvre, consulté le 03 février 2024, *2,8 millions de visiteurs au musée du Louvre en 2021*, 5 janvier 2021, [communiqué de presse], disponible à l'adresse : <<https://presse.louvre.fr/28-millions-de-visiteursau-musee-du-louvre-en-2021/>>.

Site de presse du musée du Louvre, consulté le 03 février 2024, *7,8 millions de visiteurs au musée du Louvre en 2022*, 5 janvier 2023, [communiqué de presse], disponible à l'adresse : <<https://presse.louvre.fr/7-8-millions-de-visiteurs-au-musee-du-louvre-en-2022/>>.

Site de presse du musée du Louvre, consulté le 03 février 2024, *Naples à Paris. Le Louvre invite le musée de Capodimonte*, 7 juin 2023, [communiqué de presse], disponible à l'adresse : <<https://presse.louvre.fr/naples-a-parisle-louvre-invite-le-musee-de-capodimonte/>>.

Site de presse du musée du Louvre, consulté le 03 février 2024, *L'Olympisme. Une invention moderne, un héritage antique*, [communiqué de presse], disponible à l'adresse : <<https://presse.louvre.fr/lolympisme-une-invention-moderne-un-heritage-antique/>>.

Site Visit Paris Region, consulté le 03 février 2024, « Profils des clientèles du tourisme à Paris Ile-de-France », disponible à l'adresse : <<https://pro.visitparisregion.com/chiffres-du-tourisme/profil-clientele-tourisme>>.

Articles scientifiques

Anne Krebs et Bruno Maresca « La modélisation de la fréquentation payante du Louvre : une approche rétrospective et prospective », La place des publics. *De l'usage des études et recherches par les musées* (2015), sous la direction d'Anne Jochery et Sophie Biraud, éditions de La documentation française, p. 57-72.

Floriane Germain, « Les visites nocturnes au musée, une possibilité de changement de registre de visite pour les visiteurs de la cour Marly du

Louvre ? », *Les Cahiers de l'École du Louvre* [en ligne], 20 | 2023, mis en ligne le 01 juin 2023, consulté le 10 janvier 2024, URL : <<https://journals.openedition.org/cel/25409>>.

Jörg Müller, « Musée, Expositions, Monuments — L'information aussi cruciale que la gratuité pour attirer de nouveaux publics » dans *Consommation & Modes de vie* N°CMV342, octobre 2024, en ligne : <<https://www.credoc.fr/publications/musee-expositions-monuments-linformation-aussi-cruciale-que-la-gratuite-pour-attirer-de-nouveaux-publics>>.

Les publics des équipements culturels, méthodes et résultats d'enquêtes : Travaux du séminaire « Pratiques culturelles et publics de la culture 1999-2000 » / sous la direction d'Olivier Donnat, Sylvie Octobre, Ministère de la Culture et de la Communication, Paris — 2001.

« Visiter en famille. Socialisation et médiation des patrimoines », *La place des publics. De l'usage des études et recherches par les musées* (2015), sous la direction d'Anne Jochery et Sophie Biraud, éditions de La documentation française.

ARTE, DEVOCIÓN Y MEMORIA:
PROTEGER EL PATRIMONIO CULTURAL A TRAVÉS DE LA FE
ART, DÉVOTION ET MÉMOIRE :
PROTÉGER LE PATRIMOINE CULTUREL À TRAVERS LA FOI

Silvia Dana-Echevarría

Présidente de l'association *Les Amis du Patrimoine*
amisdupatrimoine@pca-conseils.com

Durante nuestra búsqueda sobre la historia del valle del Sondondo (Perú), en particular las 14 iglesias barroco-rurales que lo constituyen, nuestros caminos se cruzaron con Max Egli y Esther Nussbaumer. Ambos miembros de la Sociedad Misionera de Belén (SMB), con sede en Immensee (Suiza), directamente adscrita al Dicasterio para la Evangelización del Vaticano.

De 1988 a 1991 trabajaron en Aucará, uno de los pueblos del valle. Una época particularmente caracterizada por los conflictos sociales que vivió la comunidad peruana. De hecho, entre los años 1980 y 1990, los grupos subversivos y terroristas *Sendero Luminoso* y el *Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA)* declararon la guerra al país.

Nuestra asociación *Les Amis du Patrimoine*, cuyo objetivo es la difusión y protección del patrimonio cultural de comunidades remotas de los Andes peruanos, particularmente del valle del Sondondo, decidió visitar a los misioneros de la SMB para conocer la información y los documentos que poseen sobre las iglesias del valle así como las experiencias societales de este período. Nos sentíamos motivados de conocer a aquellas personas quienes a través de su fe defendían no solo la doctrina a la cual prestaron juramento sino también a un patrimonio religioso a través de la existencia de las iglesias, su funcionamiento y la relación pueblo, persona y espiritualidad de la región.

Éramos conscientes de que sus testimonios nos permitirían, en parte, reconstruir el pasado del valle, en particular del pueblo de Aucará y sus alrededores. Sus relatos orales marcarían las vivencias de las poblaciones, honrando su memoria colectiva.

Au cours de notre recherche sur l'histoire de la vallée du Sondondo (Pérou), en particulier les 14 églises baroques rurales qui lui appartiennent, nos chemins se croisent avec Max Egli et Esther Nussbaumer, tous deux membres de la Société Missionnaire de Bethléem (SMB), située à Immensee (Suisse), laquelle est directement attachée au Dicastère pour l'Évangélisation du Vatican.

De 1988 à 1991, ils ont travaillé à Aucará, l'un des villages de la vallée. Une époque particulièrement caractérisée par les conflits sociaux que vivait la communauté péruvienne. En effet, de 1980 à 1990, les groupes terroristes *Sentier lumineux* et *Mouvement révolutionnaire Túpac Amaru (MRTA)* déclarèrent la guerre au pays.

Notre association, *Les Amis du Patrimoine*, ayant pour but la diffusion et la protection du patrimoine culturel des communautés reculées des Andes péruviennes, notamment la vallée du Sondondo, décida de rendre visite aux missionnaires SMB afin de prendre connaissance des informations et documents en leur possession concernant les églises de la vallée et les expériences sociétales de cette période. Nous étions très enthousiastes à l'idée de rencontrer ces personnes qui, par leur foi, défendaient non seulement la doctrine à laquelle elles prêtaient serment mais aussi le patrimoine religieux, à travers l'existence des églises, leur fonctionnement et les relations entre les peuples, les personnes et la spiritualité de la région.

Nous étions conscients que leur témoignage permettrait, en partie, de reconstruire le passé de la vallée, en particulier sur le village d'Aucará et ses alentours. Leurs récits oraux marqueraient les vécus des populations, honorant leur mémoire collective.

Además, a 30 años del pasaje de los misioneros, *Les Amis du Patrimoine* recorrieron el valle constatando el abandono de las iglesias campestres, ubicadas en cada una de las comunidades. Ellas conforman el paisaje cultural del valle. Una de las razones de este olvido fue la ausencia de poblaciones que huyeron a Lima, capital del Perú durante el período de la guerrilla.

La visita tuvo lugar en febrero de 2024. La residencia donde se encuentra la sede de Immensee, es moderna, alternando también alojamiento para la comunidad civil. Sus grandes espacios de áreas verdes colindan con corredores amurallados contemporáneos permitiendo una decoración de lienzos colgados de talla significativa.

Nos llamó la atención aquellos lienzos colgados. Su elaboración era especial ya que el material utilizado era el yute o telas de costales de café, que sirven para el transporte de granos de café en cantidades. Una particular armonía de colores sobresalientes con dimensiones acordadas y objetos dibujados invitaban a la reflexión, a un querer comprender la ecuación de palabras suspendidas en una imagen, motivando la búsqueda, la interpretación de un mensaje único. Aquellos lienzos de yute fueron pintados, indudablemente, por una mano fina y pensante.

El autor fue Pablo Meier, misionero de la SMB, quien trabajó varios años en Colombia, al lado de poblaciones obreras para la exportación del café. Aquellos lugares fueron su fuente de inspiración, ya que sus pinturas irradian y graban una realidad societal.

La difusión y transmisión de elementos de la memoria colectiva como relatos orales, pinturas artísticas, podrían contribuir al mantenimiento del patrimonio cultural de las poblaciones, en los casos específicos del valle del Sondondo y las comunidades colombianas.

A través de estas líneas, quisiéramos realzar la historia y vivencias de los misioneros de la SMB durante sus estadias en el extranjero, en particular Colombia y Perú, así como su relación con la protección del patrimonio cultural. Presentaremos brevemente los orígenes de esta entidad religiosa, su trabajo en el mundo; expondremos los testimonios de Max Egli y Esther Nussbaumer finalizando con el contenido de las obras de Pablo Meier.

En outre, 30 ans après le passage de missionnaires, *Les Amis du Patrimoine* parcourt la vallée constatant l'abandon des églises de campagne, localisées dans chacune des communautés. Celles-ci composent le paysage culturel de la vallée. L'une de raisons de cet oubli fut l'absence de populations qui ont fui vers Lima, la capitale du Pérou, pendant la période de la guérilla.

La visite a eu lieu en février 2024. La résidence où se trouve le siège d'Immensee est moderne et héberge également la communauté civile. Ses grands espaces verts jouxtent des couloirs murés contemporains permettant un décor de grandes toiles suspendues.

Ce décor de peintures a retenu toute notre attention. Sa préparation était particulière puisque le matériau utilisé était de la toile de jute ou du tissu pour sacs à café, notamment ceux dans lesquels sont transportés les grains de café en grandes quantités. Les couleurs chatoyantes, les dimensions déterminées et les objets dessinés invitaient à la réflexion, à l'envie de comprendre une équation de mots, un message sous-jacent unique. Ces toiles de jute ont, sans doute, été peintes par une main fine et studieuse.

Leur créateur était Pablo Meier, un missionnaire appartenant à la SMB, qui a officié plusieurs années en Colombie aux côtés des populations qui travaillaient dans l'exportation du café. Ces lieux ont été sa source d'inspiration puisque ses peintures transmettent et enregistrent une réalité sociétale.

La diffusion et transmission des éléments de mémoire collective tels que les récits oraux, les peintures artistiques pourraient contribuer au maintien de l'héritage culturel des populations, dans les cas spécifiques de la vallée du Sondondo et des communautés colombiennes.

À travers ces lignes, nous souhaitons mettre en valeur l'histoire et les expériences des missionnaires de la SMB lors de séjours à l'étranger, en particulier en Colombie et au Pérou ainsi que leur relation avec la protection du patrimoine culturel. Après une brève présentation des origines de cette institution religieuse et son œuvre dans le monde, nous exposerons les témoignages de Max Egli et Esther Nussbaumer pour finir avec les contenus des œuvres de Pablo Meier.

LAS MISIONES CATÓLICAS EN SUIZA

En la Encíclica *Rerum Ecclesiae* publicada en el mes de febrero de 1926, el papa Pío XI expresó la importancia de los objetivos misioneros contemplados en su pontificado, manifestando su resolución de acortar las etapas para su realización: «La misión es la identidad de la Iglesia y por eso la evangelización se constituye en su razón de ser¹».

Entre las dos guerras mundiales, los Papas Benedicto XV y Pío XI establecieron numerosas llamadas a la «misión», siendo notoria la multiplicidad de fundaciones de sociedades misioneras, secundado por el desarrollo de nuevos medios de comunicación.

Según Marita Haller-Dirr:

Al no verse afectada por la guerra, Suiza desempeñó un papel destacado en este contexto, ya que era considerada ajena al colonialismo y políticamente neutral. El Vaticano reconoció este potencial y buscó hacer de la Confederación la piedra angular de un movimiento misionero católico internacional más centralizado. Friburgo se convirtió entonces en el nuevo centro intelectual del catolicismo suizo y en un centro de investigación misionera con influencia internacional. Descrita como la ‘segunda Roma’, la ciudad albergaba 25 sociedades misioneras a mediados del siglo XX. En 1921 acogió el primer congreso universitario católico del mundo dedicado a la misión, que condujo a la fundación de la Asociación Universitaria para las Misiones y estimuló la labor misionera en Suiza. Las misiones suizas desempeñaron un papel destacado durante la Segunda Guerra Mundial: durante los primeros cuatro años del conflicto, el país aportó un tercio de los misioneros católicos que partieron de Europa hacia África².

1 La exhortación apostólica postsinodal *Evangelii Nuntiandi* del papa Pablo VI trata de la evangelización en el mundo actual y está fechada el 8 de diciembre de 1975, <https://www.vatican.va/content/paul-vi/es/apost_exhortations/documents/hf_p-vi_exh_19751208_evangelii-nuntiandi.html>.

2 Marita Haller-Dirr, Linda Ratschiller : *«Missions», Dictionnaire historique de la Suisse* (DHS), versión del 26.03.2024, <<https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/011456/2024-03-26/>> , consultado el 09.09.2024.

LES MISSIONS CATHOLIQUES EN SUISSE

Dans l'Encyclique *Rerum Ecclesiae* publiée en février 1926, le pape Pie XI a exprimé l'importance des objectifs missionnaires envisagés pendant son pontificat, soulignant sa résolution de raccourcir les étapes de leur réalisation : « La mission est l'identité de l'Église et c'est pourquoi l'évangélisation est sa raison d'être¹. »

Entre les deux guerres mondiales, de nombreux appels à la « mission » ont été prononcés par les papes Benoît XV et Pie XI, la multiplicité des fondations de sociétés missionnaires fut notable, soutenue par le développement de nouveaux moyens de communication. Selon Marita Haller-Dirr :

N'ayant pas été touchée par la guerre, la Suisse joua un rôle prépondérant dans ce contexte, considérée comme étrangère au colonialisme et politiquement neutre. Le Vatican reconnut ce potentiel et chercha à faire de la Confédération la pierre angulaire d'un mouvement missionnaire catholique international plus centralisé. Fribourg devint alors le nouveau centre intellectuel du catholicisme suisse et un pôle de recherche sur la mission au rayonnement international. Qualifiée de 'seconde Rome', la cité abrita au milieu du XX^e siècle, 25 sociétés missionnaires. En 1921, elle accueillit le premier congrès universitaire catholique au monde consacré à la mission, qui fut à l'origine de la fondation de l'Association universitaire en faveur des missions et stimula l'œuvre missionnaire en Suisse. Les missions suisses jouèrent un rôle remarquable durant la Deuxième Guerre mondiale : pendant les quatre premières années du conflit, le pays fournit un tiers des missionnaires catholiques qui quittèrent l'Europe pour l'Afrique².

-
- 1 L'exhortation apostolique post-synodale *Evangelii Nuntiandi* du pape Paul VI traite de l'évangélisation dans le monde d'aujourd'hui et est datée du 8 décembre 1975, <https://www.vatican.va/content/paul-vi/es/apost_exhortations/documents/hf_p-vi_exh_19751208_evangelii-nuntiandi.html>.
 - 2 Marita Haller-Dirr, Linda Ratschiller : « Missions », *Dictionnaire historique de la Suisse (DHS)*, version du 26.03.2024, <<https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/011456/2024-03-26/>>, consulté le 09.09.2024.

LA SOCIEDAD MISIONERA DE BELÉN (SMB)

Sus primeros años

Los orígenes de la Sociedad Misionera de Belén en Immensee se remontan al sacerdote francés, de origen saboyano, Pierre-Marie Barral. En 1895, fundó «La Escuela Apostólica de Bethléem» en Meggen, en el cantón de Lucerna, la cual se trasladó en 1896 a Immensee, en el cantón de Schwyz. El mismo año se publicó la revista *Belén* en 4 idiomas. En un principio, la escuela tenía como objetivo formar a los hijos de familias modestas para el servicio misionero en parroquias abandonadas en Europa.

Pierre-Marie Barral, creó en ocho años una imponente obra con una escuela internacional para la formación de sacerdotes - El Instituto Belén-, una escuela profesional dotada de modernos talleres, una imprenta y una fábrica de sellos. Lamentablemente desbordado por el rápido crecimiento de la obra, con dificultades económicas, financiadas con donaciones y préstamos, llevó a su reorganización en 1907 por el padre Pietro Bondolfi.

El 30 de mayo de 1921 se promulgó el decreto papal estableciendo el «Seminario Suizo para las Misiones Extranjeras». Pietro Bondolfi fue el primer Superior General. A partir de 1934, la institución «Sociedad para las Misiones Extranjeras de Belén» toma el nombre de «Sociedad Misionera de Belén» (SMB).

Pietro Bondolfi logró transformar el Instituto Belén en una escuela secundaria (gymnasium) y fundó en Immensee la imprenta *Calendararia*, especializada en la fabricación de calendarios.

En 1925, la SMB comenzó a admitir a los primeros hermanos profesionales misioneros para contribuir en áreas como administración, educación, negocios y agricultura. Desde entonces y todavía hoy, los hermanos, así como los candidatos al sacerdocio y los sacerdotes, se comprometen mediante la promesa de vivir según los principios de la SMB.

La SMB es una comunidad de hermanos y sacerdotes que han dedicado sus vidas a Dios y al prójimo, profesando una vida según los consejos evangélicos, es decir, la pobreza, la obediencia y el celibato. En sus actividades combinan el anuncio del mensaje de Jesús y

LA SOCIÉTÉ MISSIONNAIRE DE BETHLÉEM (SMB)

Ses premières années

Les origines de la SMB remontent au prêtre français d'origine savoyarde, Pierre-Marie Barral. En 1895, il constitue « L'École apostolique de Bethléem » à Meggen, dans le canton de Lucerne, puis la transfère en 1896 à Immensee, dans le canton de Schwyz. La même année paraît la revue *Bethléem* en 4 langues. Initialement, l'école avait pour objectif de former les enfants de familles modestes au service missionnaire dans les paroisses abandonnées d'Europe.

En huit ans, Pierre-Marie Barral, créa une œuvre imposante avec une école internationale pour la formation des prêtres - L'Institut Bethléem -, une école professionnelle dotée d'ateliers modernes, d'une imprimerie et d'une fabrique de timbres. Toutefois, dépassé par la croissance rapide de l'œuvre, en butte à des difficultés économiques malgré les dons et les emprunts, la réorganisation de l'institution s'impose en 1907 sous l'égide du prêtre Pietro Bondolfi.

Le 30 mai 1921, un décret papal créa le « Séminaire suisse pour les missions étrangères ». Pietro Bondolfi y occupe la fonction de Supérieur Général. À partir de 1934, l'institution « Société des Missions Étrangères de Bethléem » devient la « Société Missionnaire de Bethléem » (SMB).

Pietro Bondolfi arrive à transformer l'école de Bethléem (gymnasium) en collège et réalise la fondation de l'imprimerie *Calendaria* à Immensee, spécialisée dans la fabrication de calendriers.

En 1925, la SMB a commencé à admettre les premiers frères professionnels missionnaires chargés d'exercer des fonctions dans des domaines tels que l'administration, l'éducation, les entreprises et l'agriculture. Depuis cette époque et encore aujourd'hui, les frères, de même que les candidats au sacerdoce et les prêtres, s'engagent par une promesse à vivre conformément aux principes de la SMB.

La SMB est une communauté de frères et de prêtres qui consacrent leur vie à Dieu et à leurs prochains en respectant les préceptes de l'évangile et en faisant vœu de pauvreté, d'obéissance et de célibat. Au quotidien, ils font cohabiter l'annonce du message de Jésus et la coopération au développement : promouvoir les échanges entre les



Imagen 1. El antiguo edificio principal de la Casa Misionera de Immensee en construcción, fotografiado hacia 1904 (Archivo SMB, 115/58). @Sociedad Misionera de Belén.

Image 1. L'ancien bâtiment principal de la Maison Missionnaire d'Immensee en construction, photographié vers 1904 (Archives SMB, 115/58). @Société Missionnaire de Bethléem

la cooperación al desarrollo: promoviendo el intercambio entre religiones y culturas, sirviendo a los desfavorecidos y excluidos, proclamando al Dios de la vida.

Existen otras Sociedades de Vida Apostólica: 5 en Europa y 3 en América³.

3 En Europa : Paris Foreign Missions, Pontifical Foreign Missionary Institute, Missionaries of Africa (White Fathers), Mill Hill Missionaries (St. Joseph's Missionary Society), Society of Saint Columban. En América : Missionaries of Guadalupe, Maryknoll Fathers and Brothers, Scarboro Foreign Mission Society.

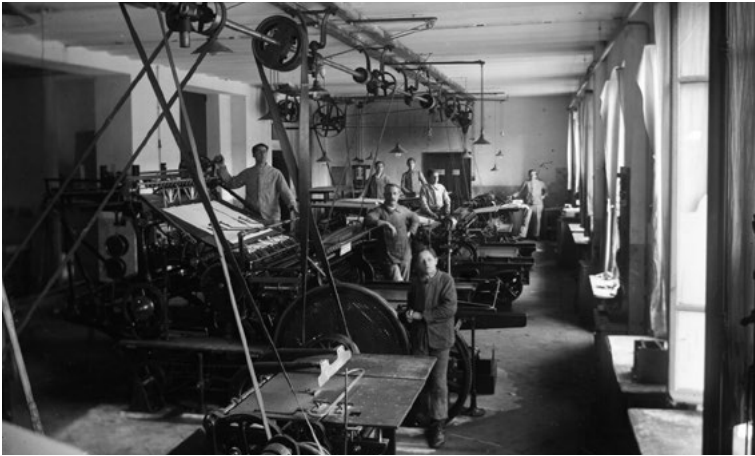


Imagen 2. Vista de 1913 de la imprenta de la Sociedad Misionera en la Casa Madre (Archivos SMB, 115/320). @Sociedad Misionera de Belén.

Image 2. Vue de 1913 sur l'imprimerie de la Société missionnaire dans la Maison-Mère (Archives SMB, 115/320). @Société Missionnaire de Bethléem.

religions et les cultures, servir les défavorisés et les exclus, proclamer le Dieu de la vie.

Il existe d'autres Sociétés de vie apostolique : 5 en Europe et 3 en Amérique³.

3 En Europe : Missions étrangères de Paris, Institut pontifical des Missions étrangères, Missionnaires d'Afrique (Pères Blancs), Missionnaires de Mill Hill (Société missionnaire Saint-Joseph), Société de Saint Columban. En Amérique : Missionnaires de Guadalupe, Maryknoll Fathers and Brothers, Scarborough Foreign Mission Society.



Imagen 3. De izquierda a derecha: Padre Josef Meili, consejero general; Padre Ludovic Nobel, superior general; Padre Emil Näf vicario general. A partir del 1o de octubre 2023 y durante 5 años, según decisión del Capitulo General en julio 2023. @Sociedad Misionera de Belén

Image 3. De gauche à droite : Père Josef Meili, conseiller général ; Père Ludovic Nobel, supérieur général ; Père Emil Näf vicaire général. À compter du 1er octobre 2023 et pour 5 ans, selon la décision du Chapitre général de juillet 2023. @Société Missionnaire de Bethléem.

LA PRESENCIA DE LA SMB EN EL MUNDO

Con el tiempo, la actividad misionera se desarrolló en varios países de diversos continentes: Asia, África y América Latina. Desde su creación, la SMB ha trabajado a menudo en regiones con condiciones políticas y sociales difíciles. Sus miembros se pusieron del lado de la población local y así compartieron su destino⁴. En varios países se ha desarrollado una importante labor de compromiso.

China vio la llegada de los tres primeros hermanos en 1924; querían aprender el idioma del país y conocer su cultura. Luego, con el

4 «Une mission sur quatre continents», <<https://www.imbethlehem.ch/mission/fr>>, Consultado el 30.10.2024.



Imagen 4. Taller instalado para trabajos de soldadura en el East training Centre en 1965 (Archivos SMB) @Sociedad Misionera de Belén
Image 4. Atelier aménagé pour les travaux de soudure dans l'East Training Centre en 1965 (Archives SMB) @Société missionnaire de Bethléem.

LA PRÉSENCE DE LA SMB DANS LE MONDE

Au fil du temps, l'activité missionnaire se développe sur plusieurs pays de divers continents : Asie, Afrique et Amérique latine. Depuis sa création, la SMB a souvent travaillé dans des régions aux conditions politiques et sociales difficiles. Ses membres se sont rangés aux côtés de la population locale et ont ainsi partagé leur sort⁴. Un important travail d'engagement s'est développé dans plusieurs pays.

La Chine a vu l'arrivée de trois premiers confrères en 1924 ; ils souhaitaient apprendre la langue du pays et en connaître la culture.

4 « Une mission sur quatre continents », <<https://www.imbethlehem.ch/mission/fr>>. Consulté le 30.10.2024.

tiempo, se establecieron escuelas, talleres, atención médica, gestión local y capacitación agrícola con la ayuda de misioneros especializados. En 1940 había cuarenta y dos sacerdotes; con la llegada del comunismo, la mayoría fueron expulsados en 1953⁵.

Desde 1953, en Taiwán, han trabajado treinta y seis sacerdotes y hermanos de la SMB. Además de la configuración de comunidades cristianas, se dedicaron a desarrollar los oficios artesanales creando una escuela inspirada en las escuelas profesionales suizas y un taller de aprendizaje: el *East training Centre*. Este fue un nuevo tipo de formación profesional que fue adoptado luego por el Estado taiwanés e introducido en todo el país.

En Zimbabue (antiguamente Rodesia), los misioneros llegaron en 1938, con el tiempo llegaron a ser más de cien. Dedicados a la enseñanza y la salud, a los medios de comunicación y a la formación profesional. Crearon una red de escuelas primarias, secundarias y escuelas normales así como centros de formación de adultos en diferentes oficios artesanales y educación del hogar⁶.

Era un país caracterizado por el conflicto entre el gobierno de la minoría blanca y las organizaciones de liberación de la población negra. Los misioneros se encontraron así enfrentados entre los frentes de las fuerzas de seguridad de Rodesia y los distintos grupos guerrilleros. Muchas iglesias y edificios de la Misión fueron saqueados y destruidos, varios miembros de la SMB murieron violentamente. A pesar de todo, los misioneros perseveraron y apoyaron a la población más afectada.

La misión en Zimbabue simboliza así el modelo SMB: apoyo a la formación de comunidades eclesíásticas locales, compromiso con los

5 «Société missionnaire de Bethléem - Des territoires de mission aux engagements missionnaires», <https://fr.wikipedia.org/wiki/Soci%C3%A9t%C3%A9_missionnaire_de_Bethl%C3%A9em>, Consultado el 31-10-2024.

6 «Notre mission au Zimbabwe - Impressions des années précédentes», <<https://www.imbethlehem.ch/mission/fr/la-mission/zimbabwe>>, consultado el 31-10-2024.

Puis au fil du temps, des écoles, des ateliers, des soins médicaux, une gestion locale et la formation en agriculture se sont établis à l'aide des missionnaires spécialisés. En 1940, il y avait quarante-deux prêtres ; en 1953 avec l'arrivée du communisme, la plupart furent expulsés⁵.

Depuis 1953, trente et six prêtres et frères de la SMB ont travaillé à Taiwan. Outre la mise en place de communautés chrétiennes, ils se sont consacrés au développement de métiers de l'artisanat en créant une école sur le modèle des écoles professionnelles suisses et un atelier d'apprentissage : l'*East training Centre*. Il s'agissait d'un nouveau type de formation professionnelle qui a ensuite été adopté par l'État taïwanais et introduit dans tout le pays.

Au Zimbabwe (anciennement Rhodésie), les missionnaires arrivèrent en 1938 et, au fil du temps, ils dépassèrent la centaine. Ils sont engagés dans l'enseignement et la santé, dans les médias et la formation professionnelle. Ils ont créé un réseau d'écoles primaires, des écoles secondaires et des écoles normales ainsi que des centres de formation pour adultes aux différents métiers de l'artisanat et à l'enseignement ménager⁶.

C'était un pays caractérisé par un conflit entre le gouvernement minoritaire blanc et le mouvement de libération de la population noire. Les missionnaires se retrouvèrent ainsi confrontés à la fois aux forces de sécurité rhodésiennes et à différents groupes de guérilla. De nombreuses églises et bâtiments de la Mission ont été pillés et détruits, plusieurs membres de la SMB sont morts de façon violente. Malgré tout, les missionnaires ont persévéré et soutenu la population durement éprouvée.

La mission au Zimbabwe symbolise ainsi le modèle de la SMB : soutien à la formation de communautés ecclésiastiques locales, engagement en faveur des pauvres et des défavorisés, travail de formation,

5 « Société missionnaire de Bethléem - Des territoires de mission aux engagements missionnaires », <https://fr.wikipedia.org/wiki/Soci%C3%A9t%C3%A9_missionnaire_de_Bethl%C3%A9em>, Consulté le 31-10-2024.

6 « Notre mission au Zimbabwe - Impressions des années précédentes », <<https://www.imbethlehem.ch/mission/fr/la-mission/zimbabwe>>, consulté le 31-10-2024.



Imagen 5. El hermano Eduard Brühwiler trabaja en el jardín con un cultivador agrícola en el seminario de menores cerca de Gweru-Zimbabwe (Archivos SMB). @Sociedad Misionera de Belén.

Image 5. Frère Eduard Brühwiler en train de jardiner avec une fraiseuse agricole au Séminaire pour mineurs près de Gweru-Zimbabue (Archives SMB). @Société Missionnaire de Bethléem.

pobres y desfavorecidos, trabajo de formación, diálogo interreligioso e intercultural, compromiso con la próxima generación⁷.

En 1948 comenzaron las misiones en Japón. Luego, en los años 1970, los países de Perú, Ecuador, Kenia y Filipinas recibieron misioneros. Zambia en 1969 y Bolivia en 1992.

En los años 1950, la SMB envía misioneros al sur oeste de Colombia, algunos de ellos expulsados de China, volviéndose un país comunista. En aquella época, era una región faltante de infraestructuras

7 «Notre mission au Zimbabwe - La mission devient une présence dans la vieillesse», <<https://www.imbethlehem.ch/mission/fr/la-mission/zimbabwe>>, consultado el 31-10-2024.



Image 6. El hermano Walter Schurtenberger enseñó a aprendices en el oficio de cerrajero en Berejena, en la entonces Rodesia, en 1970 (SMB Archives).

@Sociedad Misionera de Belén.

Image 6. Frère Walter Schurtenberger enseigne en 1970 à des apprentis serruriers à Berejena, dans ce qui était alors la Rhodésie (Archives SMB).

@Société Missionnaire de Bethléem.

dialogue interreligieux et interculturel, engagement en vue de la relève⁷.

Au Japon, c'est en 1948 que les missions commencent à s'implanter. Puis dans les années 70, c'est au Pérou, en Équateur, au Kenya et aux Philippines que des missionnaires sont envoyés. En Zambie en 1969 et en Bolivie en 1992.

En 1950, la SMB envoya des missionnaires dans le sud-ouest de la Colombie, certains expulsés de Chine devenue un pays communiste. À l'époque, cette région manquait d'infrastructures comme les

7 « Notre mission au Zimbabwe - La mission devient une présence dans la vieillesse », <<https://www.imbethlehem.ch/mission/fr/la-mission/zimbabwe>>, consulté le 31-10-2024.

como rutas, electricidad o provisiones de agua. Los misioneros se dirigían a visitar a los habitantes viviendo en zonas alejadas.

Desde 1960, equipos mixtos de hombres y mujeres laicos, viniendo de Suiza, apoyaban a los misioneros de la SMB. Diferentes profesiones estaban representadas: enfermería, trabajo social, educación, agricultura y oficios de artesanos. Ellos contribuían a la formación de especialistas y de cuadros en oficios de artesanos (carpintería), la alimentación (economía doméstica, horticultura), la salud (enfermería) y la catequesis.

Actualmente, la SMB apoya sus misiones en Taiwán (Asia), Zimbabue y Kenia (África), Colombia (Latinoamérica) y Suiza (Europa). Además, se han formado círculos de amigos de SMB en Europa y Estados Unidos fomentando reuniones y difundiendo las ideas de la SMB al público.

EL TESTIMONIO: UNA HERRAMIENTA PARA MANTENER LA MEMORIA DE UNA IDENTIDAD CULTURAL

La historia oral y los testimonios desempeñan un papel notable en la construcción de nuestra comprensión del pasado ya que son una forma de narración tan importante como otras formas de historia, particularmente cuando se trata de estudiar la historia y las culturas indígenas⁸.

Patricia Gwatkin-Higson precisa en su artículo: «La historia oral añade una dimensión adicional a nuestra comprensión de la historia, porque el contenido se basa en reflexiones sobre el pasado más que

8 A partir del artículo de Gwatkin-Higson, P. "Chent". (2019). ¿ What is the role of oral history and testimony in building our understanding of the past? *NEW: Emerging Scholars in Australian Indigenous Studies*, 4(1), 39-44. <<https://doi.org/10.5130/nesais.v4i1.1538>> (consultado el 11-X-2024).

routes, l'électricité ou l'approvisionnement d'eau. Les missionnaires rendaient visite aux habitants des hameaux isolés.

À partir des années 60, des équipes mixtes sont apparues, des hommes et femmes laïcs venus de Suisse ont soutenu les missionnaires de la SMB. Différentes professions étaient représentées : les soins infirmiers, le travail social, l'éducation, l'agriculture et l'artisanat. Elles ont contribué à la formation de spécialistes et de cadres dans les domaines de l'artisanat (menuiserie), de l'alimentation (économie domestique, horticulture), de la santé (soins infirmiers) et de la catéchèse.

Actuellement, la SMB accompagne ses missions à Taiwan (Asie), au Zimbabwe et au Kenya (Afrique), en Colombie (Amérique Latine) et en Suisse (Europe). Par ailleurs, *des Cercles d'Amis SMB* se sont constitués en Europe et aux États-Unis. Ils connectent les amis et les sympathisants de la SMB, favorisant les rencontres et diffusant leurs idées auprès du public.

LE TÉMOIGNAGE : UN OUTIL POUR GARDER LA MÉMOIRE D'UNE IDENTITÉ CULTURELLE

L'histoire orale et les témoignages jouent un rôle notable dans la construction de notre compréhension du passé, car ils constituent une forme de récit aussi importante que d'autres formes d'histoire, en particulier lorsqu'il s'agit d'étudier l'histoire et les cultures autochtones⁸.

Patricia Gwatkin-Higson précise dans son article : « L'histoire orale ajoute une dimension supplémentaire à notre compréhension de l'histoire, car le contenu est fondé sur des réflexions sur le passé plutôt que sur des commentaires sur des événements purement

8 D'après l'article de Gwatkin-Higson, P. "Chent". (2019). What is the role of oral history and testimony in building our understanding of the past? *NEW : Emerging Scholars in Australian Indigenous Studies*, 4(1), 39-44. <<https://doi.org/10.5130/nesais.v4i1.1538>> (consulté le 11-X-2024).

en comentarios sobre acontecimientos puramente contemporáneos, lo que permite una variedad de interpretaciones y ángulos de vista⁹».

El testimonio es un medio por el cual la sociedad vive y piensa, y remite a otro lugar. El testimonio puede participar al establecimiento y mantenimiento de un marco de referencia colectivo de las identidades individuales. Es un relato que participa activamente en la creación de un paisaje de memoria. A diferencia de la narrativa histórica, nos permite reconstruir un vínculo con el pasado que ya no está reservado sólo al experto. Este vínculo es directo y visible porque toma forma en el testimonio que porta una experiencia vivida; un fenómeno que también ha provocado múltiples debates sobre el estatus del testigo entre los historiadores de la actualidad¹⁰.

Ello nos permite ver que los escritos del testimonio son una forma de expresar una memoria traumática que sirve de ayuda para la transmisión de pasados difíciles. Estos escritos pueden iniciar un proceso de «patrimonialización» de la memoria colectiva.

Max Egli, sacerdote y misionero de la SMB, trabajó con comunidades en América Latina como Perú, Bolivia y Ecuador entre los años 1975 y 2012. Muy particularmente, en Aucará (Ayacucho-Perú) entre los años 1988 y 1991, región caracterizada por enfrentamientos entre grupos terroristas y las fuerzas armadas del Estado peruano. Las víctimas directas fueron la población local. Actualmente, Max Egli está jubilado y reside en Lucerna-Suiza.

Esther Nussbaumer, enfermera pediátrica, también es misionera de la SMB y laica. Muy activa, participando en misiones extranjeras en Zambia, Perú y Ecuador. Trabajando en América Latina durante los años 1987 y 2012. Esther y Max formaron un equipo de trabajo

9 Gwatkin-Higson, P. “Chent”. (2019). What is the role of oral history and testimony in building our understanding of the past? *NEW: Emerging Scholars in Australian Indigenous Studies*, 4(1), 39-44. <<https://doi.org/10.5130/nesaiss.v4i1.1538>> (consultado el 11-X-2024).

10 Comentarios de Cendoya-Lafleur, Jessica, *et al.* «Patrimonialiser la mémoire de la guerre au musée: entre Histoire et témoignage». *Mémoire et nouveaux patrimoines*, édité par Cécile Tardy et Vera Dodebei, OpenEdition Press, 2015, <<https://doi.org/10.4000/books.oep.457>> (consultado el 7-X-2024).

contemporains, ce qui permet une variété d'interprétations et d'angles de vue⁹ ».

Le témoignage est un moyen par lequel la société se vit et se pense, et il réfère à un ailleurs. Le témoignage peut participer à l'instauration et à l'entretien du cadre de référence collectif des identités individuelles. Il est un récit qui participe activement à la création d'un paysage mémoriel. À la différence du récit historique, il permet de reconstruire un lien avec le passé qui n'est plus seulement réservé à l'expert. Ce lien est direct et visible car il prend corps dans le témoin porteur d'une expérience vécue ; phénomène qui a d'ailleurs provoqué de multiples débats sur le statut du témoin chez les historiens du temps présent¹⁰.

Cela nous permet de comprendre que la transcription du témoignage est une manière d'exprimer une mémoire traumatique et de transmettre l'histoire d'un passé difficile. Ces écrits sont le point de départ d'une démarche de « patrimonialisation » de la mémoire collective.

Max Egli, prêtre et missionnaire de la SMB, a travaillé auprès de communautés d'Amérique Latine, au Pérou, en Bolivie et en Équateur entre 1975 et 2012. Notamment à Aucará (Ayacucho-Pérou) de 1988 à 1991, une région caractérisée par les affrontements entre groupes terroristes et les forces armées de l'État péruvien. Les victimes directes ont été la population locale. Actuellement, Max Egli est à la retraite et réside à Lucerne, en Suisse.

Esther Nussbaumer, infirmière pédiatrique, est aussi missionnaire de la SMB et laïque. Très active, participant aux missions à l'étranger, en Zambie, au Pérou et en Équateur, œuvrant en Amérique Latine de 1987 à 2012. Esther et Max formaient une équipe

9 Gwatkin-Higson, P. "Chent". (2019). What is the role of oral history and testimony in building our understanding of the past?. *NEW : Emerging Scholars in Australian Indigenous Studies*, 4(1), 39-44. <<https://doi.org/10.5130/nesais.v4i1.1538>> (consulté le 11-X-2024).

10 Commentaires de Cendoya-Lafleur, Jessica, *et al.* « Patrimonialiser la mémoire de la guerre au musée : entre Histoire et témoignage ». *Mémoire et nouveaux patrimoines*, édité par Cécile Tardy et Vera Dodebei, OpenEdition Press, 2015, <<https://doi.org/10.4000/books.oep.457>> (consulté le 7-X-2024).



Imagen 7. Max Egli, en el medio, con campesinos trabajando la tierra. Período de festividades tradicionales. @Amis du Patrimoine

Image 7. Max Egli, au milieu, auprès de paysans travaillant la terre. Période de fêtes traditionnelles. @Amis du Patrimoine

en el mismo pueblo y la misma época: Aucará (Ayacucho-Perú) de 1988 hasta 1991. Hoy, Esther Nussbaumer radica en Suiza.

Estas dos personalidades llevaron diarios personales para describir la vida cotidiana durante los años de conflicto en la región del valle del Sondondo, siendo una de las comunidades relevantes el pueblo de Aucará¹¹.

Organizaron numerosas salidas desde el pueblo de Aucará hacia diferentes comunidades para celebraciones, apoyo sanitario, visitas a los enfermos, establecimiento de relaciones con las autoridades respectivas, participación en el trabajo de la tierra y sobre todo escuchar los dolores y alegrías de la gente. De un total de 42 poblaciones ubicadas en el valle del Sondondo, existen 14 localidades que

11 Es uno de los principales pueblos ubicados en el valle del Sondondo. Este último se ubica en el centro sur del Perú, entre 2 500 y 5 000 metros sobre el nivel del mar, en las provincias de Lucanas y Sucre, departamento de Ayacucho. En este valle se agrupan seis municipios distritales: Aucará, Cabana, Carmen Salcedo, Huaycahuacho, Chipao y Huacaña.



Imagen 8. Esther Nussbaumer con los aldeanos. En excursión a otras comunidades agrícolas. @Amis du Patrimoine
Image 8. Esther Nussbaumer auprès de villageois en sortie vers d'autres communautés paysannes. @Amis du Patrimoine

de travail dans le même village, à la même période : Aucará (Ayacucho-Pérou) de 1988 à 1991. Aujourd'hui, Esther Nussbaumer réside en Suisse.

Ces deux personnalités ont tenu des « carnets de bord » pour décrire la vie quotidienne des communautés pendant les années du conflit dans la région de la Vallée du Sondondo, en particulier celle du village d'Aucará¹¹.

Elles ont organisé de nombreuses interventions depuis le village d'Aucará vers différentes communautés pour des célébrations, un soutien sanitaire, des visites aux malades ; elles ont noué des liens avec les autorités locales, participé au travail de la terre et, surtout, ont été à l'écoute des douleurs et des joies de la population. Sur un total de 42 villages situés dans la vallée du Sondondo, 14 localités

11 C'est l'un des principaux villages situés dans la vallée du Sondondo. Cette dernière est localisée au centre-sud du Pérou, entre 2 500 et 5 000 mètres d'altitude, dans les provinces de Lucanas et Sucre, département d'Ayacucho. Six municipalités de districts : Aucará, Cabana, Carmen Salcedo, Huaycahuacho, Chipao et Huacaña sont regroupées dans cette vallée.

aún conservan iglesias que datan del siglo XVI y XVII, las cuales sufrieron graves daños durante la guerra civil de los años 1980-1990.

La asociación *Les Amis du Patrimoine* estableció entrevistas con Max Egli y Esther Nussbaumer entre el 20 y el 21 de febrero de 2024. Sus experiencias de vida de cada uno habían sido registradas, escritas en diarios personales, con puño y letra. Dichos textos nos fueron entregados bajo la forma de ficheros resumiendo los aspectos marcantes de sus estadías: boletines anuales, así como extractos de una conferencia de prensa, cartas familiares. Recibimos varias fotografías de la época de sus archivos personales.

Por supuesto, las autorizaciones de publicación, tanto de los relatos como las fotografías, ya que se trata de documentos de elevada sensibilidad, han sido cuidadosamente formalizados a través de cartas firmadas.

¿Qué pasó en Aucará?

El boletín informativo n°34 de abril/mayo 1988, emitido por el Arzobispado de Ayacucho (Perú), menciona:

Entre junio y Julio, con la bendición de Dios, se fundarán tres casas para tres comunidades religiosas. El distrito de Aucará, provincia de Lucanas, será la sede de este Equipo Misional, compuesto por religiosos de la Sociedad Misionera de Belén y dos grupos de Hermanitos y Hermanitas de Jesús (P. Charles de Foucauld¹²). Aucará es la parroquia sede de esta Vicaria, donde residirán los Misioneros de La Sociedad de Belén. Es posible que las Hermanitas residan en Cabana Sur y los Hermanitos en Andamarca.

Es a través de una carta que dirige el Arzobispo de Ayacucho, al Superior General de La SMB, que se anuncia la llegada de Max Egli al pueblo de Aucará: «dar la bienvenida a la ‘vitamina’ misionera».

12 Congregación religiosa francesa, fundada en 1933 por René Voillaume.

conservent encore des églises datant des XVI^e et XVII^e siècles, qui ont subi de graves dommages pendant la guerre civile des années 1980-1990.

L'association *Les Amis du Patrimoine* a recueilli le témoignage de Max Egli et d'Esther Nussbaumer les 20 et 21 février 2024. Leurs expériences de vie ont été enregistrées à travers leurs écrits dans leurs journaux personnels, de leurs propres mains. Ces textes nous ont été transmis sous forme de dossiers résumant les faits marquants de leur séjour : bulletins annuels, extraits de conférences de presse, lettres personnelles. Ils nous ont adressé plusieurs photographies de l'époque provenant de leurs archives personnelles.

Bien entendu, les autorisations de publication, tant pour les récits que pour les photographies, puisqu'il s'agit de documents très sensibles, ont été soigneusement formalisées par un échange de lettres signées.

Que s'est-il passé à Aucará ?

Le bulletin d'information n°34 d'avril/mai 1988, publié par l'Archevêché d'Ayacucho (Pérou), mentionne :

Entre juin et juillet, avec la bénédiction de Dieu, trois maisons seront fondées pour trois communautés religieuses. Le district d'Aucará, province de Lucanas, sera le siège de cette équipe missionnaire composée de religieux de la Société Missionnaire de Bethléem et deux groupes de Petits Frères et Petites Sœurs de Jésus (P. Charles de Foucauld¹²). Aucará est le siège paroissial de ce Vicariat, établissant la résidence de Missionnaires de la Société de Bethléem. Il est possible que Les Petites Sœurs soient logées à Cabana Sur et Les Petits Frères à Andamarca.

Dans une lettre que l'Archevêque d'Ayacucho adresse au Supérieur Général de la SMB, il est annoncé l'arrivée de Max Egli au

12 Congrégation religieuse française, fondée en 1933 par René Voillaume.

En otras correspondencias se indica también la llegada de Esther Nussbaumer, enfermera de profesión: «Aucará los espera con el corazón y los brazos abiertos en medio de su pobreza, soledad y marginación¹³».

A mediados del año 1989, es decir un año después de la llegada de los misioneros, Peter Leumann corresponsal de la SMB, llega a la ciudad de Nazca, situada a mitad de camino entre Lima, la capital del Perú y Aucará. Siendo Nazca el lugar más seguro antes de ingresar a zonas en *guerrilla*. Peter Leumann redacta un reportaje en julio 1989 luego de una entrevista con Max y Esther:

[...] Después de intensas discusiones con Esther y Max - para mí probablemente la experiencia humana más profunda de nuestro viaje - entiendo y acepto plenamente su fuerte deseo y voluntad de continuar en el difícil camino que han iniciado, de no abandonar por más tiempo a la gente de Aucará, en esta etapa difícil.

Hoy, Ayacucho es más que un término geográfico. Ayacucho es una palabra, un símbolo que representa algo increíblemente inhumano (así como Auschwitz es un triste símbolo de otro tiempo y experiencia). El hecho de que la 'Iglesia del Pueblo' en Perú quiera implicarse más con este Ayacucho, es un signo de esperanza, pero también un desafío. Por eso es importante que este compromiso sea apoyado más allá de la Sociedad Misionera Belén.

Las conversaciones y grabaciones giran una y otra vez en torno a las personas, los campesinos de Ayacucho, que corren el peligro de ser aplastados entre los frentes de una organización terrorista despiadada y un sistema de poder político-militar destinado a mantener el statu quo. Las alternativas están en un futuro lejano y hay que buscarlas en la 'pequeña política': esperanza de

13 Correspondencia entre el Arzobispado de Ayacucho, Federico Richter OFM y Rvdm. P. José Elsener, Superior General de La Sociedad Misionera de Belén, Immensee, Suiza, de fechas: 22 de febrero de 1987, 20 de junio de 1987, 15 de abril de 1988 y 26 de febrero de 1988. Archivo personal Max Egli.

village d'Aucará : « Il est question d'accueillir la 'vitamine' missionnaire ». Dans d'autres correspondances, l'arrivée d'Esther Nussbaumer, infirmière de profession, est également mentionnée : « Aucará vous attend le cœur et les bras ouverts au milieu de sa pauvreté, de sa solitude et de sa marginalisation¹³ ».

Au milieu de l'année 1989, soit un an après l'arrivée des missionnaires, Peter Leumann, correspondant de la SMB, arrive dans la ville de Nazca, située à mi-chemin entre Lima, la capitale du Pérou, et Aucará. Nazca étant l'endroit le plus sûr avant d'entrer dans les zones de guérilla. Peter Leumann a rédigé un rapport en juillet 1989 après un entretien avec Max et Esther :

[...] Après d'intenses discussions avec Esther et Max - pour moi probablement l'expérience humaine la plus profonde de notre voyage - je comprends et accepte pleinement leur fort désir et leur volonté de continuer sur le chemin difficile qu'ils ont commencé, de ne pas abandonner, plus longtemps, les habitants d'Aucará, dans cette étape difficile.

Aujourd'hui, Ayacucho est plus qu'un terme géographique. Ayacucho est un mot, un symbole qui représente quelque chose d'incroyablement inhumain (tout comme Auschwitz est le triste symbole d'une autre époque et d'une autre expérience). Le fait que l'Église populaire' du Pérou veuille s'impliquer davantage dans cet Ayacucho est un signe d'espoir, mais aussi un défi. C'est pour quoi il est important que cet engagement soit soutenu au-delà de la Société Missionnaire de Bethléem.

Les conversations et les enregistrements tournent sans cesse autour du peuple, des paysans d'Ayacucho qui risquent d'être écrasés entre une organisation terroriste impitoyable et un système de pouvoir politico-militaire destiné à maintenir le statu quo. Les alternatives sont dans un avenir lointain et doivent être recherchées

13 Correspondance entre l'Archevêché d'Ayacucho, Federico Richter OFM et Mgr. Père José Elsener, Supérieur général de la Société Missionnaire de Bethléem, Immensee, Suisse, en date du 22 février 1987, 20 juin 1987, 15 avril 1988 et février 26, 1988. Archive personnelle de Max Egli.

regionalización, autogestión... [...] Si la Iglesia se pone ahora del lado del pueblo, también se ve atrapada entre los frentes y amenazada.

El 15 de julio de 1989, Esther, Max y dos Hermanitas quisieron retornar a Aucará. [...] recibí la trágica noticia de Esther: ya habíamos empacado todo, cuando llegó un mensaje del propio Aucará diciendo que debíamos posponer el viaje. Los militares llevaban tres semanas *limpiando*¹⁴ la zona, incluso disparando a la gente desde helicópteros. No sabemos exactamente cuántas personas murieron.

Entonces llegó *Sendero Luminoso* y se vengó. Intentaremos viajar el 26 de julio.

Un resumen de dicha entrevista fue entregado a Max Egli, quien nos lo confía.

En febrero 1990, Max Egli resume en un primer boletín las vicencias del equipo misionero durante el año precedente:

Para Aucará y sus alrededores, 1989 fue un año con un triste destino: centros comunales bombardeados, personas asesinadas [...]. Mas de la mitad de los habitantes emigraron o huyeron, sobre todo a causa de los militares [...], los pueblos están enfermos, no hay jóvenes, ya no hay jefes de aldea en las 6 grandes comunidades, la distribución de agua - esencial para el regadío - ya no funciona, nadie se ocupa de las cosas y tanto *Sendero Luminoso*¹⁵

14 Asociada al término de *limpieza étnica*. Según Rodolfo Stavenhagen, se entiende como *limpieza étnica* la expulsión de un territorio de una población “indeseable”, basada en discriminación religiosa, política o étnica; o a partir de consideraciones de orden ideológico o estratégico; o bien por una combinación de estos elementos. En el texto presentado, el término hace referencia a los militares quienes *limpiaban* las comunidades de la sierra de los elementos pertenecientes a *Sendero Luminoso*, siendo toda la población directamente afectada, hombres, mujeres y familias.

15 Un sector del Partido Comunista del Perú, conocido como *Sendero Luminoso* (PCP-SL), es una organización subversiva y terrorista, que en mayo de 1980 desencadenó un conflicto armado contra el Estado y la sociedad peruana.

dans la ‘petite politique’ : espoir de régionalisation, autogestion... [...] Si l’Église se range désormais du côté du peuple, elle se voit aussi coincée entre les fronts et menacée.

Le 15 juillet 1989, Esther, Max et deux Petites Sœurs voulaient retourner à Aucará [...] j’ai reçu la terrible nouvelle d’Esther : nous avons déjà tout emballé, quand un message est arrivé d’Aucará disant que nous devons reporter le voyage. L’armée *nettoyait*¹⁴ la zone depuis trois semaines, tirant même sur les gens depuis des hélicoptères. Nous ne savons pas exactement combien de personnes sont mortes.

Puis, *Sentier Lumineux* est arrivé et s’est vengé. Nous essaierons de voyager le 26 juillet.

Un résumé de cet entretien a été remis à Max Egli, qui nous l’a confié.

En février 1990, dans un premier bulletin, Max Egli résumait les expériences de l’équipe missionnaire au cours de l’année précédente :

Pour Aucará et ses environs, 1989 a été une année au triste sort : des centres communautaires bombardés, des personnes assassinées [...]. Plus de la moitié des habitants ont émigré ou fui, notamment à cause des militaires [...], les villes sont malades, il n’y a pas de jeunes, il n’y a plus de chefs de village dans les 6 grandes communautés, la distribution d’eau - indispensable pour l’irrigation - ne fonctionne plus, personne ne s’occupe de rien et Sentier lumineux¹⁵ et les militaires en profitent pour appliquer leur

14 Associé au terme « nettoyage ethnique ». Selon Rodolfo Stavenhagen, le « nettoyage ethnique » s’entend comme l’expulsion d’un territoire d’une population « indésirable », basée sur une discrimination religieuse, politique ou ethnique ; ou sur la base de considérations idéologiques ou stratégiques ; ou par une combinaison de ces éléments. Dans le texte présenté, le terme fait référence aux militaires qui ont nettoyé les communautés montagnardes des éléments appartenant au Sentier lumineux, toute la population étant directement touchée, hommes, femmes et familles.

15 Un secteur du Parti communiste du Pérou, connu sous le nom de Sentier lumineux (PCP-SL), est une organisation subversive et terroriste qui a

como los militares se aprovechan de ello para aplicar su sangrienta manera de administrar ‘justicia’. Si a todo esto añadimos el miedo que aflige a la población y a nosotros, podríamos pensar que realmente no hay mucho que sea bello y significativo sobre la vida aquí. Pero no es así.

Sentirse necesitado y aceptado es algo maravilloso cuando se trabaja con la gente. Varias familias han vuelto al pueblo porque nos quedamos. Aunque no se nos permite ser socialmente activos ni formar grupos de jóvenes (prohibición de *Sendero Luminoso*), las fiestas del pueblo, los sacramentos y los momentos de oración comunitaria han cobrado un nuevo significado. ¡Qué diferencia marcan las campanas de la iglesia! Las campanas suenan especialmente fuertes en las misas cuando hay hombres armados en el pueblo, lo que supone un suspiro de alivio y reduce el miedo de todos (¡incluido el de los hombres armados!). Las habilidades curativas de Esther como enfermera se han hecho muy conocidas a pesar de todas sus reservas, ya que intenta curar desde el alma.

Esther también tiene dos grupos de niños que ríen, charlan y cantan en lugar de aprender el catecismo - la risa de los niños es buena para todos nosotros, tiene una función similar a las campanas de la iglesia -. Al principio, nos asignaron un gran campo de maíz y patatas. Como casi todos los campos de cultivo, está a una hora del pueblo. Allí nos encontramos con los campesinos trabajando.

En el caso de Max, la combinación de sacerdote e hijo de campesino suele propiciar una cercanía especial con la gente, que sería menos posible desde un despacho parroquial. Nuestras ‘marchas pastorales’ o paseos a los otros pueblos son también muy enriquecedoras [...], la gente nos acoge con gran afecto.

La CVR (Comisión de la verdad y reconciliación) ha constatado que, a lo largo de ese conflicto, el más violento de la historia de la República, el PCP-SL cometió gravísimos crímenes que constituyen delitos de lesa humanidad y fue responsable del 54% de víctimas fatales reportadas a la CVR. En base a los cálculos realizados, la CVR estima que la cifra total de víctimas fatales provocadas por el PCP-SL asciende a 31 331 personas.

manière sanglante d'administrer la ' justice '. Si l'on ajoute à tout cela la peur qui afflige la population et nous-mêmes, nous pourrions penser qu'il n'y a vraiment pas grand-chose de beau et de significatif dans la vie, ici. Mais ce n'est pas vrai.

Se sentir utile et accepté est une chose merveilleuse lorsque l'on travaille avec des gens. Plusieurs familles sont revenues en ville parce que nous y sommes restés. Bien que nous ne soyons pas autorisés à être socialement actifs ou à former des groupes de jeunes (interdiction du Sentier Lumineux), les fêtes populaires, les sacrements et les moments de prière communautaire ont pris un nouveau sens. Quelle différence font les cloches des églises ! Les cloches sonnent particulièrement fort lors des messes lorsqu'il y a des hommes armés dans le village, poussant un soupir de soulagement et réduisant la peur de tous (y compris des hommes armés !). Les capacités de guérison d'Esther en tant qu'infirmière sont devenues très connues malgré toutes leurs réserves, puisqu'elle essaye de guérir aussi l'âme.

Esther a aussi deux groupes d'enfants qui rient, discutent et chantent au lieu d'apprendre le catéchisme - le rire des enfants est bon pour nous tous, il a une fonction similaire aux cloches des églises. Au début, on nous a attribué un grand champ de maïs et de pommes de terre. Comme presque tous les champs agricoles, il se trouve à une heure de la ville. Là, nous avons trouvé les agriculteurs qui travaillaient.

Dans le cas de Max, la combinaison du prêtre et du fils d'un agriculteur favorise généralement une proximité particulière avec les gens, ce qui serait plus difficile dans un bureau paroissial. Nos ' marches pastorales ' ou promenades vers d'autres villages sont également très enrichissantes [...], les gens nous accueillent avec beaucoup d'affection.

déclenché en mai 1980 un conflit armé contre l'État et la société péruvienne. La CVR (Commission Vérité et Réconciliation) a confirmé que tout au long de ce conflit, le plus violent de l'histoire de la République, le PCP-SL a commis des crimes très graves qui constituent des crimes contre l'humanité et est responsable de 54% des décès signalés à la CVR. Sur la base des calculs effectués, le CVR estime que le nombre total de décès causés par le PCP-SL s'élève à 31 331 personnes.



Imagen 9. Max Egli, celebrando una misa por la bendición de las semillas. Parte del sincretismo religioso de la región. @Amis du patrimoine

Image 9. Max Egli, célébrant une messe pour la bénédiction des graines. Une partie du syncrétisme religieux de la région. @Amis du patrimoine

En 1964, el Partido Comunista Peruano (PCP) sufre una primera fragmentación, dando origen al PCP- BR (Bandera Roja), bajo la idea que la sociedad peruana de la época guardaba una postura semicolonial, proponía una transformación a través de una guerra popular. Finales de 1969 surge una nueva cisión PCP- PR (Patria Roja), la cual afirmaba la necesidad de una lucha revolucionaria. Esta última organización se radicaliza creando el PCP SL - (Sendero Luminoso), logrando reclutar milicias y militares de diferentes organizaciones¹⁶.

Según Santiago Roncagliolo, escritor peruano: «Sendero Luminoso expandió poco a poco sus tentáculos por las regiones más rurales y remotas de Ayacucho [...] El Estado no llegaba a las partes

16 Según comentarios de Iván Ramírez, César Lluferi, Proyecto Juventud y Política en la Universidad Peruana, «*El PENSAMIENTO GONZALO, La violencia hecha dogma político*». Lima: secretaria nacional de la Juventud - Ministerio de Educación, 2021.



Imagen 10. Esther Nussbaumer en compañía de los niños de Aucará, 1989.

@Amis du patrimoine

Image 10. Esther Nussbaumer en compagnie des enfants d'Aucará, 1989.

@Amis du patrimoine

En 1964, le Parti Communiste Péruvien (PCP) subit une première fragmentation, donnant naissance au PCP-BR (*Bandera Roja*). Partant de l'idée que la société péruvienne de l'époque avait une position semi-coloniale, le parti proposait une transformation de la société via une guerre populaire. Fin 1969, une nouvelle division du PCP-PR (*Patria Roja*) émerge et affirme la nécessité d'une lutte révolutionnaire. Cette dernière organisation s'est radicalisée en créant le PCP SL - (*Sentier Lumineux*), parvenant à recruter des milices et des soldats de différentes organisations¹⁶.

Selon Santiago Roncagliolo, écrivain péruvien : « *Sentier Lumineux* a progressivement étendu ses tentacules à travers les régions les plus rurales et les plus reculées d'Ayacucho [...] L'État n'a pas atteint

16 D'après les commentaires d'Iván Ramírez, César Llufrí, Proyecto Juventud y Política en la Universidad Peruana, *El «PENSAMIENTO GONZALO» La violencia hecha dogma político*. Lima: secretaria nacional de la Juventud - Ministerio de Educación, 2021.

más rurales y alejadas del Perú, es así como Sendero Luminoso aprovecha ese vacío¹⁷...».

La comunidad de Aucará quedaba a 3 días de viaje de la ciudad de Lima (2 días de bus y 1 día a caballo o pequeño transporte), no había casi carreteras; sus habitantes se dedicaban al pastoreo o la agricultura de subsistencia. Pocos eran los terratenientes que quedaban.

En aquellas zonas rurales, Sendero Luminoso fue enviando a maestros que, al tiempo que alfabetizaban a la población, reclutaban a jóvenes inculcando las ideas del partido inspiradas en la interpretación marxista-leninista radical: eliminar la propiedad e imponer un régimen comunista mediante la insurgencia armada. Asimismo, restringió el comercio, impuso nuevos tributos y trató de erradicar costumbres «no revolucionarias» como las fiestas tradicionales de las comunidades.

Siguiendo con su entrevista, Santiago Roncagliolo explica:

A inicios de 1980, controlando extensas áreas rurales, Sendero Luminoso inicia la lucha armada no solo contra el Estado sino también contra todo lo que consideraran contrarrevolucionario, capitalista o burgués en sus territorios. Tras acabar con los antiguos dirigentes y hacendados locales a través de frecuentes juicios populares y ejecuciones públicas; contribuían a las constantes hambrunas como producto de la colectivización agraria y la restricción del comercio [...] En respuesta, el gobierno peruano envió destacamentos de las fuerzas armadas y ‘sinchis’ - policías especializados en contrainsurgencia rural - que se unieron a las *rondas campesinas*¹⁸ para combatir a los guerrilleros. Pero

17 Entrevista con la BBC News Mundo «*Los campesinos solo podían escoger de qué lado iban a morir*» 4 de octubre 2023, <<https://www.bbc.com/mundo/articulos/cpo5d22ygqdo>>, consultado (5-X-2024).

18 *Ronda campesina* fue el nombre que la población dio al tipo de organización comunal de defensa surgido de manera autónoma en las zonas rurales del Perú a mediados de la década de 1970. Surgieron como una respuesta a la carencia de protección estatal de los derechos de las personas de la zona rural. Posteriormente, durante los años 80 este tipo de organizaciones se extendieron

les régions les plus rurales et les plus reculées du Pérou, c'est ainsi que *Sentier Lumineux* profite de ce vide¹⁷. »

La communauté d'Aucará était à 3 jours de transport de la capitale Lima (2 jours en bus et une journée à cheval ou tout petit transport) ; il n'y avait presque pas de routes, ses habitants se consacraient au pastoralisme ou à l'agriculture de subsistance. Il restait peu de propriétaires fonciers.

Dans ces zones rurales, *Sentier Lumineux* a envoyé des enseignants qui, tout en apprenant à lire et à écrire à la population, ont recruté des jeunes en leur inculquant les idées du parti inspirées par l'interprétation marxiste-léniniste radicale : éliminer la propriété et imposer un régime communiste par l'insurrection armée. De même, il a restreint le commerce, imposé de nouvelles taxes et tenté d'éradiquer les coutumes « non révolutionnaires » telles que les fêtes communautaires traditionnelles.

Dans la continuité de l'entretien, Santiago Roncagliolo expose :

Au début des années 1980, contrôlant de vastes zones rurales, *Sentier Lumineux* commença la lutte armée non seulement contre l'État mais aussi contre tout ce qu'il considérait comme contre-révolutionnaire, capitaliste ou bourgeois, sur son territoire. Il élimina les anciens dirigeants locaux et propriétaires fonciers à travers de fréquents procès populaires et exécutions publiques ; les famines constantes, résultat de la collectivisation agricole et des restrictions commerciales, y ont contribué. En réponse, le gouvernement péruvien envoya des détachements des forces armées et des 'sinchis' - police spécialisée dans la contre-insurrection rurale - qui ont rejoint les *rondas campesinas*¹⁸ pour combattre la

17 Entretien avec la BBC News Mundo «*Los campesinos solo podían escoger de qué lado iban a morir*» 4 de octubre 2023, <<https://www.bbc.com/mundo/articulos/cp05d22yqdo>>, consulté (5-X-2024).

18 *Ronda campesina* [patrouille paysanne] est le nom que la population a donné au type d'organisation de défense communale qui a émergé de manière autonome dans les zones rurales du Pérou au milieu des années 1970, en réponse au manque de protection étatique des droits des personnes dans les zones rurales. Plus tard, au cours des années 1980, ce type d'organisation s'est répandu sur



Imagen 11. « Los militares que llegaron a los pueblos de la sierra para combatir a Sendero Luminoso perpetraron auténticas masacres contra la población local ».<https://www.bbc.com/mundo/articulos/cp05d22ygqdo> @getty images

Image 11. « Les soldats arrivés dans les villes de montagne pour combattre Sentier Lumineux ont perpétré des massacres contre la population locale ».<<https://www.bbc.com/mundo/articulos/cp05d22ygqdo>> @getty images

las tropas peruanas, por lo general, no hacían distinciones: cualquier habitante de la sierra era un miembro de Sendero Luminoso en potencia.

Debido al contexto institucional de violencia que vivía el Perú en aquella época, la misionera laica Esther Nussbaumer, afrontó una vivencia muy dura. Su boletín con fecha 21 de junio 1989 lo relata:

[...] Una tarde de mayo 1989, me encontraba en el Callao¹⁹, tomé un bus en dirección de Lima. Debido a la creciente violencia,

en todo el territorio peruano, principalmente para participar en la lucha antiterrorista.

19 Puerto aldeaño de la ciudad de Lima, a pocos kilómetros, al borde del mar.



Imagen 12. Esther Nussbaumer escribe este boletín con fecha 21 de junio de 1989. Bajo la forma de una carta dirigida a sus familiares. Explicando la problemática, acompañada de todos los recortes periodísticos sobre el tema.

@Amis du patrimoine

Image 12. Esther Nussbaumer rédige ce bulletin d'information, daté du 21 juin 1989, sous la forme d'une lettre adressée à sa famille où elle explique le problème et l'accompagne de toutes les coupures de journaux sur le sujet.

@Amis du patrimoine

guérilla. Mais les troupes péruviennes ne faisaient généralement pas de distinction : tout habitant des montagnes était un membre potentiel du *Sentier Lumineux*.

En raison du contexte institutionnel de violence que connaissait le Pérou à cette époque, la missionnaire laïque Esther Nussbaumer a vécu une expérience très dure. Son bulletin du 21 juin 1989 le retrace :

[...] Un après-midi de mai 1989, j'étais à Callao¹⁹, j'ai pris un bus en direction de Lima. En raison de la montée de la violence, la police procède souvent à des contrôles d'identité dans

tout le territoire péruvien, principalement pour participer à la lutte contre le terrorisme.

19 Port adjacent à la ville de Lima, à quelques kilomètres, en bordure de mer.

la policía suele realizar controles de identidad en los transportes públicos. Normalmente se llevan a la gente que no tiene documentos. Yo tenía una fotocopia de mi carnet de extranjería válida. La policía me detuvo de todos modos porque consideraron que me encontraba de una manera ilegal en el país. Cuando dije a la policía del Callao, en el puesto principal, que estaba trabajando en Ayacucho y que se trataba de un trabajo eclesiástico, me acusaron inmediatamente de terrorista. Calificaron de subversiva mi revista de carácter generalmente científico, mi libro que refleja la opinión del gobierno sobre Sendero de la A a la Z, una carta personal de mi padre y mi hermana.

Me interrogaron durante 3 horas, luego me metieron en una celda, me entregaron a la policía de seguridad a las 10 de la noche, luego me llevaron a la cárcel de mujeres para pasar la noche, al día siguiente tuve que someterme a nuevos interrogatorios desde las 8 de la mañana hasta las 2 de la madrugada. Sólo a medianoche después de mi detención se me permitió llamar a mis colegas del Callao [...].

Si ellos, Max, Emilio, el obispo y la embajada suiza no hubieran hecho campaña por mi liberación, no sé dónde habría acabado mental y físicamente. Lo peor vino al día siguiente: los periódicos se llenaron de mentiras sobre mi detención... 'Mis historias' fueron vendidas por la policía a periodistas de lugares lejanos, hasta Suiza.

[...] ¿Qué le pasa a un peruano en la misma situación que no tiene iglesia, ni embajada que lo defienda? [...] es arrestado inocentemente, se va a la prisión durante semanas o meses [...] Nuestro trabajo sigue siendo con los marginados, sus organizaciones, su cultura, sus creencias. Sólo quiero decir que es cierto que Sendero Luminoso extiende con fuerza su poder por todo el país, pero lo hace de la forma más cruel, sin escuchar nunca al pueblo. Miles de campesinos inocentes son asesinados, los movimientos populares aplastados, los líderes populares son liquidados [...].

En Immensee, el año 1991, Max Egli participa a una conferencia de prensa llamada «Entre dos frentes, trabajo pastoral en una

les transports publics. Normalement, ils amènent au commissariat des personnes qui n'ont pas de papiers. J'avais une photocopie de ma carte d'immigration valide.

La police m'a quand même arrêtée parce qu'elle considérait que j'étais dans le pays illégalement. Quand j'ai dit à la police du Callao, au commissariat, que je travaillais à Ayacucho et que c'était un travail ecclésiastique, ils m'ont immédiatement accusée d'être une terroriste. Ils ont qualifié de subversifs ma revue généralement scientifique, mon livre qui reflète l'opinion du gouvernement sur *Sentier Lumineux* de A à Z, ainsi qu'une lettre personnelle de mon père et de ma sœur.

Ils m'ont interrogée pendant 3 heures, puis m'ont mise dans une cellule, m'ont remise à la police de sécurité vers 22 heures, puis m'ont emmenée à la prison pour femmes pour y passer la nuit. Le lendemain, j'ai dû subir de nouveaux interrogatoires à partir de 8 heures du matin jusqu'au lendemain à 2 heures du matin. Ce n'est qu'à minuit après mon arrestation que j'ai été autorisée à appeler mes collègues du Callao [...].

Si eux, Max, Emilio, l'évêque et l'ambassade de Suisse n'avaient pas fait campagne pour ma libération, je ne sais pas où j'aurais fini mentalement et physiquement. Le pire est arrivé le lendemain : les journaux étaient remplis de mensonges sur mon arrestation... 'Mes histoires' ont été vendues par la police à des journalistes venus de pays lointains, jusqu'en Suisse.

[...] Qu'arrive-t-il à un Péruvien dans la même situation et qui n'a ni église ni ambassade pour le défendre ? [...] il est arrêté innocemment, il va en prison pendant des semaines ou des mois [...] Notre travail continue d'être auprès des marginalisés, de leurs organisations, de leur culture, de leurs croyances. Je veux juste dire qu'il est vrai que *Sentier Lumineux* étend fortement son pouvoir à travers le pays, mais il le fait de la manière la plus cruelle, sans jamais écouter le peuple. Des milliers de paysans innocents sont assassinés, les mouvements populaires écrasés, les dirigeants populaires liquidés [...].

À Immensee, en 1991, Max Egli participe à une conférence de presse intitulée « Entre deux fronts, le travail pastoral dans une zone

zona de emergencia en Perú», se cumplieron 3 años de arduo trabajo, de una experiencia sin precedentes. Presentamos algunos extractos:

[...] solo dos veces por semana, llega un bus a estos valles tras 35 horas de viaje, desde Lima. [...] varios puentes fueron destruidos por *Sendero Luminoso* [...] escuchamos como los militares cometieron atrocidades contra la población indefensa durante años. De como los insurgentes de *Sendero Luminoso* asesinaron a personas y sembraron el miedo y la discordia en la pacífica comunidad agrícola de Aucará [...] ‘Dios no nos ha olvidado’, dijo la gente cuando nos recibió hace tres años y nos dio lo necesario para vivir.

[...] Tuvimos que aprender, de los que mandan con las armas, las condiciones para que nos permitieran quedarnos: sin información al exterior, sin trabajo social, sin coordinación con los pueblos vecinos, sin acceso a determinados valles. Pero quedarnos allí también significaba que compartíamos con la gente la situación de inseguridad y miedo [...] ya fueran militares o *senderistas*, nadie pedía su opinión a los aldeanos: ambos bandos amenazaban, rebuscaban las casas, robaban, secuestraban y mataban.

Quiero mencionar las expresiones marcantes, de algunos compeblanos, en aquellos años de convivencia estrecha y fatídica [...]. Un jefe de aldea que había sido torturado por los militares y amenazado, varias veces, de muerte por Sendero Luminoso decía: ‘No voy a huir con una familia de 6 personas. En la fiesta de nuestro santo patrón me di cuenta de que sigo siendo responsable de nuestro pueblo. No hay pueblo en esta región donde no hayan sido asesinados dirigentes elegidos por su propia comunidad’ [...]. A principios de este año 1991, fue pintarrajeado en las paredes de las casas y en la iglesia de la plaza del pueblo: ¡Fuera los Forasteros! Los misioneros sentimos un ahogo en el corazón, pero la población nos susurraba en secreto: ‘Extranjero es quien nos asusta, no nos deja hablar, nos roba lo poco que tenemos, nos obliga con las armas...’.

Cuando nos vimos obligados a abandonar las tierras de Sendero Luminoso, una mujer nos bendijo en nombre de todos los

d'urgence au Pérou », 3 années de travail acharné, d'une expérience sans précédent, ont été complétées. Nous en présentons quelques extraits :

[...] seulement deux fois par semaine, un bus arrive dans ces vallées après 35 heures de trajet, depuis Lima [...] plusieurs ponts ont été détruits par *Sentier Lumineux* [...] nous avons entendu comment les militaires ont commis des atrocités contre la population sans défense pendant des années. Comment les insurgés de *Sentier Lumineux* ont assassiné des gens et semé la peur et la discorde dans la paisible communauté agricole d'Aucará [...] 'Dieu ne nous a pas oubliés', disaient les gens lorsqu'ils nous ont reçus il y a trois ans et nous ont donné ce dont nous avons besoin pour vivre.

[...] Nous avons dû apprendre, de ceux qui gouvernent avec les armes, les conditions qui nous permettent de rester : sans information de l'extérieur, sans action sociale, sans coordination avec les communes voisines, sans accès à certaines vallées. Mais rester là-bas signifiait aussi partager avec les gens la situation d'insécurité et de peur [...] qu'ils soient militaires ou membres de *Sentier Lumineux*, personne ne demandait leur avis aux villageois : les deux camps menaçaient, fouillaient les maisons, volaient, exerçant le kidnapping et en tuant.

Je veux mentionner les expressions remarquables de certains habitants de la ville, au cours de ces années de coexistence étroite et fatidique [...]. Un chef de village qui avait été torturé par les militaires et menacé de mort à plusieurs reprises par *Sentier Lumineux* a déclaré : ' Je ne vais pas fuir avec une famille de 6 personnes. Le jour de la fête de notre saint patron, j'ai réalisé que j'étais toujours responsable de notre peuple. Il n'y a aucune ville dans cette région où les dirigeants élus par leur propre communauté n'ont pas été assassinés ' [...].

Au début de cette année 1991, il a été écrit sur les murs des maisons et dans l'église de la place municipale : « Étrangers dehors ! » Nous, les missionnaires, avons ressenti une suffocation dans nos cœurs, mais la population nous murmurait secrètement : « L'étranger c'est celui qui nous fait peur, ne nous laisse pas parler, nous vole le peu que nous avons, nous force avec des armes... »



Imagen 13. 1989- Festividades de San Pedro y San Pablo. Iglesia de Huacaña, una de las últimas localidades del Valle del Sondondo. @Amis du patrimoine
Image 13. 1989- Fêtes de Saint Pierre et Saint Paul. Église de Huacaña, l'un des derniers villages de la vallée de Sondondo. @Amis du patrimoine.

pobladores: 'Id ahora, es mejor para vosotros y para nosotros, El Dios de nuestro pueblo os acompaña'. Nos hizo una cruz en la frente con pétalos de flores.

30 AÑOS DESPUÉS

En 2018, la asociación *Les Amis du Patrimoine* recorrió el Valle del Sondondo, incluido el distrito de Aucará, con el fin de proponer el inicio de un inventario fotográfico de las iglesias coloniales, barroco-rurales que aún existen. En este tránsito, el diálogo con la población nos permite descubrir que estas iglesias sirvieron como lugares de aislamiento durante el período de conflictos sociales o guerrillas internas (1980-1990). En algunos casos, albergaron noches enteras a



Imagen 14. 1989- Festividades de San Pedro y San Pablo. Iglesia de Huacaña, músicos con arpas, instrumentos musicales de la región. @Amis du patrimoine.
Image 14. 1989- Fêtes de Saint Pierre et Saint Paul. Église de Huacaña, musiciens avec harpes, instruments de musique de la région. @Amis du patrimoine.

Lorsque nous avons été obligés d'abandonner les terres du *Sender Lumineux*, une femme nous a bénis au nom de tous les habitants : « Partez maintenant, c'est mieux pour vous et pour nous, le Dieu de notre peuple vous accompagne. » Elle a fait une croix sur nos fronts avec des pétales de fleurs.

30 ANS APRÈS

En 2018, l'association *Les Amis du Patrimoine* intervient dans la vallée du Sondondo notamment dans le district d'Aucará, afin de proposer un début d'inventaire photographique des églises coloniales, baroques rurales, encore existantes. Des échanges que nous avons établis avec la population, nous comprenons que ces églises ont servi de lieux d'isolement pendant la période de conflits sociaux ou guérillas internes (1980-1990). Certaines d'entre elles ont servi

familias que no podían emigrar a Lima, la capital del Perú. En otros casos, la gente prefirió dormir entre los muros de las iglesias para defenderlas, para protegerlas, porque era el único patrimonio material que les quedaba.

Los niños y niñas que vivieron esta experiencia son actualmente los dirigentes de las comunidades: alcaldes y alcaldesas, presidentes de comunidades, líderes de asociaciones, etc. En las poblaciones encontramos convicción, organización, lucidez, encontramos dirigentes que velaban por el día a día de las poblaciones. Allí, descubrimos hombres y mujeres decididos a dejar de ser víctimas de una historia, muchas veces dolorosa, para convertirse en una voz, en una fuerza de proposición a través de su herencia, incluidas sus iglesias.

Entre noviembre 2020 y agosto 2024, gracias al apoyo de la Fundación ALIPH²⁰, la asociación *Les Amis du Patrimoine* ejecuta un proyecto de salvaguarda de las iglesias del valle del Sondondo, el cual consistió en:

- Sensibilizar a las 14 comunidades del valle sobre la existencia e importancia de su patrimonio a través de talleres, encuestas, búsqueda histórica, inventario de bienes culturales, elaboración de planos estructurales y reparación de instalaciones eléctricas de las 14 iglesias.
- Elaborar y presentar los expedientes técnicos de las iglesias, al Ministerio de Cultura con el fin de obtener el reconocimiento de Patrimonio Cultural de la Nación. Además de la intervención de centros de investigación y formación franceses para la

20 Creada en Ginebra en 2017, la Alianza Internacional para la Protección del Patrimonio en Zonas de Conflicto (ALIPH) es el principal fondo mundial dedicado exclusivamente a la protección o rehabilitación del patrimonio en zonas en conflicto o post-conflicto. Su sede se encuentra en Suiza. Desde el año 2020, dicha fundación confía a la asociación *Les Amis du Patrimoine* una serie de actividades para la protección de las iglesias del valle del Sondondo bajo un proyecto denominado «Salvando las iglesias coloniales del valle del Sondondo (Ayacucho-Perú)».

d’abri, la nuit, aux familles qui ne pouvaient pas émigrer à Lima, capital du Pérou. Dans d’autres cas, les populations ont préféré dormir dans l’enceinte des églises pour les défendre, pour les protéger, car c’était le seul héritage matériel qui leur restait.

Les filles et garçons qui ont vécu cette expérience sont actuellement les dirigeants des communautés : maires et mairesses, présidents de communautés, leaders associatifs etc. Les populations de la vallée se caractérisent par leurs convictions, leur sens de l’organisation, leur lucidité, nous avons trouvé des dirigeants qui assuraient la vie quotidienne des communautés. Nous avons trouvé des dirigeants conscients de leur responsabilité pour assurer la vie quotidienne des communautés, des hommes et des femmes déterminés à cesser d’être des victimes de leur histoire récente, souvent douloureuse et à devenir une voix, une force de proposition à travers leur héritage, entre autres les églises.

Entre novembre 2020 et août 2024, grâce au soutien de la Fondation ALIPH²⁰, l’association *Les Amis du Patrimoine* réalise un projet de sauvegarde des églises de la vallée de Sondondo, qui consiste à :

- Sensibiliser les 14 communautés de la vallée à l’existence et à l’importance de leur patrimoine à travers des ateliers, des enquêtes, des recherches historiques, l’inventaire des biens culturels, l’élaboration des plans de structure et la réparation des installations électriques des 14 églises.
- Préparer les dossiers techniques des 14 églises baroques-rurales afin d’obtenir la reconnaissance comme Patrimoine Culturel de la Nation par le Ministère de la Culture. Outre l’intervention de

20 Créée à Genève en 2017, l’Alliance internationale pour la protection du patrimoine dans les zones en conflit (ALIPH) est le principal fonds mondial exclusivement consacré à la protection ou à la réhabilitation du patrimoine dans les zones en conflit ou en sortie de crise. Depuis 2020, cette fondation a confié à l’association *Les Amis du Patrimoine* une série d’activités de protection des églises de la vallée de Sondondo dans le cadre d’un projet intitulé « À la sauvegarde des églises coloniales de la Vallée du Sondondo (Ayacucho-Pérou) ».

preparación de diagnósticos profesionales en arquitectura, materiales ancestrales, estado de conservación de cada una de ellas.

- Proteger las obras artísticas de la iglesia de Aucará (19 lienzos del XVII et XVIII siglos). Asimismo, la ejecución de trabajos de reparación en urgencia del techo, muros y fachada del templo.
- Formación a la población del valle del Sondondo para recuperar sus saberes ancestrales como es la elaboración de la teja andina. Obtención de un plano estructural para la construcción de un horno semi artesanal para la cocción de tejas. Acompañamiento y orientación jurídica para la cesión de terrenos para poder sentar las bases de la construcción de hornos.

Actualmente, de un grupo de 14 localidades representativas, 5 de ellas se han comprometido con la construcción de un horno: las municipalidades de Aucará y Huaycahuacho quieren hacerse cargo íntegramente de la obra, mientras que los pueblos de Mayobamba, Pampamarca y Santa Ana de Aucará, encuentran apoyo en la municipalidad distrital que facilita la intervención de maquinaria pesadas (cavadores de hoyos), la mano de obra comunitaria que se organiza colectivamente así como las asociaciones de residentes en Lima, colaborando en la logística.

Desde el mes de setiembre 2024, nuestros expertos: Shirley Ramos en organización comunal²¹ y Miguel Viacava en gestión municipal²², pueden viajar al valle dos veces al mes para efectuar el

21 Shirley Miriam Ramos Huaynate es Trabajadora Social con más de 20 años de experiencia en fortalecimiento de organizaciones comunales, resolución de conflictos sociales y socioambientales, liderando equipos regionales con ministerios, Direcciones regionales, ONGs y Empresas, enfocado en el logro eficiente de productos por resultados. shirleyrah7@gmail.com

22 Miguel Angel Viacava Vila es un Profesional en Antropología Social y Magister en Gestión Pública. Experiencia en Gestión Pública, Proyectos de Inversión Pública, Vigilancia y participación Ciudadana, Proyectos Turísticos, organización y gestión de los colectivos en organizaciones sociales de base y comunales en ámbitos rurales y urbanos. miguelangelviacava@gmail.com

centres de recherche et de formation français pour l'élaboration de diagnostics professionnels en architecture, matériaux ancestraux, état de conservation de chacune des églises.

- Protéger les œuvres artistiques de l'église d'Aucará (19 toiles des XVII^e et XVIII^e siècles). De même, l'exécution de travaux de réparation urgents sur le toit, les murs et la façade du temple.
- Former la population de la vallée de Sondondo à « récupérer » ses savoirs ancestraux comme la production de tuiles andines. Obtention d'un plan structurel pour la construction d'un four semi-artisanal pour la cuisson des tuiles. Assistance juridique et conseils pour le transfert de terrains afin de poser les bases de la construction de fours.

Actuellement, sur un groupe de 14 localités représentatives, 5 d'entre elles se sont engagées pour la construction d'un four : les mairies d'Aucará et Huaycahuacho veulent assumer complètement le chantier, tandis que les villages de Mayobamba, Pampamarca et Santa Ana d'Aucará trouvent appui en la municipalité du district qui facilite l'intervention d'engins de terrassement (creusage de trous), la main d'œuvre communautaire qui s'organise collectivement ainsi que les associations de résidents de Lima, collaborant dans la logistique.

Depuis septembre 2024, nos experts : Shirley Ramos en organisation communautaire²¹ et Miguel Viacava en gestion municipale²²,

21 Shirley Miriam Ramos Huaynate est travailleur social de profession, avec plus de 20 ans d'expérience dans le renforcement des organisations communautaires, la résolution de conflits sociaux et socio-environnementaux, la direction d'équipes régionales avec des ministères, des directions régionales, des ONG et des entreprises, axé sur la réalisation efficace des produits par les résultats. shirleyrah7@gmail.com

22 Miguel Angel Viacava Vila est professionnel en anthropologie sociale et lauréat d'un master en gestion publique. Ses atouts : expérience en gestion publique, projets d'investissement public, surveillance et participation citoyennes, projets touristiques, organisation et gestion de groupes dans des

seguimiento de actividades de estas 5 comunidades y alcaldías comprometidas. Esta fase, actualmente en realización, fue posible gracias al patrocinio de la SMB, que se encarga del transporte y alojamiento de nuestros expertos.

¿QUÉ SON LAS PINTURAS SOBRE SACOS DE CAFÉ?

Siempre con la perspectiva del testimonio, Pablo nos presenta sus escritos a través de imágenes. Pinturas extraídas de una experiencia real, en un espacio-tiempo determinado, una misión significativa a las poblaciones de la comunidad Awá en la frontera entre Colombia y Ecuador,

Pablo Meier fue miembro de la SMB. Ordenado sacerdote en 1962 y con un diplomado en Historia del arte y Pedagogía, enseñó en Immensee hasta el año 1966. Su primera misión al extranjero fue en África, en el país de Zimbabue, no dejando de expresar sus convicciones a través de la pintura. Volviendo a Immensee, siguió en el camino de la enseñanza hasta el año 1976 para luego comenzar una segunda misión en el pueblo de Awá, Colombia, hasta el año 1985. Es ahí donde nace un encuentro con los sacos de café, conocidos como sacos de yute, lo cual marcó profundamente su vida.

Fue de retorno a Immensee, desde 2002, que Pablo tuvo una intensa actividad artística hasta el 2021, año de su deceso. Dejó decenas de lienzos pintados sobre sacos de yute de café, inclusive los solicitaba y conseguía en Suiza para seguir con su arte y devoción.

En 2021, se logra realizar una exposición de sus pinturas; en dicho evento se presenta una publicación titulada *Los Sacos Sagrados - buscando las pistas del secreto* - el propósito del libro ilustrado fue de llevar al espectador, a través de la interpretación de sus lienzos en sacos de yute, a una de meditación sobre el objeto de nuestra existencia.

También en estrecha colaboración con el misionero y pintor, un grupo de amigos logra en el año 2020 elaborar un video documental sobre la existencia de los lienzos y las apreciaciones del autor, siendo los realizadores Reto Holzgang y Peter Appius. Dicho film fue

peuvent se rendre dans la vallée deux fois par mois afin de suivre l'état d'avancement de ces 5 communautés et mairies engagées. Cette phase, en cours de réalisation, a été possible grâce au parrainage de la SMB, qui se charge du transport et de l'hébergement de nos experts.

QUE REPRÉSENTENT LES PEINTURES SUR LES SACS DE CAFÉ ?

Le témoignage de Pablo Meier nous permet de comprendre la signification des peintures sur les sacs de jute : des peintures qui illustrent ce qu'il a vécu dans un espace-temps donné, dans le cadre d'une mission marquante auprès de la population de la communauté d'Awá à la frontière entre la Colombie et l'Équateur.

Pablo Meier était membre de la SMB. Ordonné prêtre en 1962 et diplômé en histoire de l'art et pédagogie, il enseigne à Immensee jusqu'en 1966. Sa première mission à l'étranger fut en Afrique, au Zimbabwe, continuant d'exprimer ses convictions à travers la peinture. De retour à Immensee, il poursuit le chemin de l'enseignement jusqu'en 1976 puis commence une deuxième mission dans la ville d'Awá, en Colombie, jusqu'en 1985. C'est là qu'il tombe sur les sacs de café en jute, et cette rencontre a profondément marqué sa vie.

C'est de retour à Immensee, depuis 2002, que Pablo a eu une intense activité artistique jusqu'en 2021, année de son décès. Il a laissé des dizaines de toiles peintes sur des sacs de café en jute, il les a même fait venir en Suisse pour poursuivre son œuvre artistique.

En 2021, une exposition de ses peintures a été organisée ; lors de cet événement, une publication intitulée *Les sacs Sacrés – à la recherche de pistes du secret* fut présentée. Le but du livre illustré était d'amener le spectateur, à travers l'interprétation de ses toiles, à une méditation sur la signification de notre existence.

Également en étroite collaboration avec le missionnaire et peintre, un groupe d'amis a réussi à réaliser en 2020 une vidéo documentaire



Imagen 15. Pablo Meier - caricatura elaborada en Zimbabue durante el período de la guerra interna. @Sociedad Misionera de Belén

Image 15. Pablo Meier - caricature réalisée au Zimbabwe pendant la période de guerre interne @Société Missionnaire de Bethléem

también presentado en la exposición del 2021, se encuentra editado en lengua alemana.

El presente capítulo presenta algunas de sus obras, tomando como referencia las explicaciones encontradas en video documental.

El trabajo de Pablo Meier se basa en sus largos años de misionero en África y América Latina, con personas sencillas, a menudo «descartadas». En Rodesia del Sur (ahora Zimbabue) en la década de los 60, se puso del lado del pueblo negro oprimido. Después de dibujar y publicar esta caricatura [imagen 15], el gobierno de la minoría blanca lo obligó a abandonar el país.

En el video documental Pablo expresa lo siguiente:

[...] Los lugares donde he trabajado me han formado. En América Latina con los caficultores. En África, la gran pobreza, la sequía, la gran aridez del paisaje también hicieron que la gente fuera estéril. Eso me causó una gran impresión. En África, era especialmente peligroso si defendías a los pobres, ya que en Rodesia te tachaban de comunista. Por eso, una vez me pusieron en la frontera.



Imagen 16. Pablo Meier - Pintura sobre sacos de yute de café. *Glaube-Vertrauen-Liebe* (Fe-Confianza-Amor) @Sociedad Misionera de Belén
Image 16. 1989- Pablo Meier - Peinture sur sacs de café en jute. *Glaube-Vertrauen-Liebe* (Foi-Confiance-Amour) @Société Missionnaire de Bethléem.

sur le « chemin de création » des toiles avec les commentaires et explications de l'auteur : les réalisateurs sont Reto Holzgang et Peter Appius. Ce film a également été présenté à l'exposition 2021 et éditée en allemand.

Nous allons vous présenter certaines de ses œuvres, en nous appuyant sur les commentaires et explications de son auteur sur la vidéo documentaire.

L'œuvre de Pablo Meier s'appuie sur ses longues années de mission en Afrique et en Amérique Latine, auprès de personnes simples, souvent « rejetées ». En Rhodésie du Sud (aujourd'hui Zimbabwe), dans les années 1960, il a pris le parti de la population noire opprimée. Après avoir dessiné et publié cette caricature [image 15], il a été contraint de quitter le pays par le gouvernement minoritaire blanc.

Dans la vidéo documentaire, Pablo exprime ce qui suit :

[...] Les lieux où j'ai travaillé m'ont façonné. En Amérique latine avec les caféiculteurs. En Afrique, la grande pauvreté, la



Imagen 17. Pablo Meier – Pintura sobre sacos de yute de café. *Glaube-Vertrauen-Liebe* (Fe – Confianza - Amor). @Sociedad Misionera de Belén.

Image 17. 1989- Pablo Meier – Peinture sur sacs de café en jute. *Glaube-Vertrauen-Liebe* (Foi – Confiance – Amour). @Société Missionnaire de Bethléem

Pero si no me hubieran echado de allí, nunca hubiera venido a América Latina. Todo tiene un propósito [...]

Trabajando en Colombia de 1976 a 1986, Pablo vivió con la población indígena Awá desfavorecida en la selva tropical y trabajó en estrecha colaboración con los caficultores. Es por eso que Pablo pintó más tarde en sacos de café que ya no se necesitaban. Al hacerlo, quiere devolver a estas personas su dignidad y ayudar a crear una nueva justicia.

Pablo menciona [imagen 16]:

[...] Cuando los niños miraron esta imagen, inmediatamente notaron que se trataba de una casa. Notaron que se encuentra sobre cimientos sólidos, como sobre una roca que todavía se puede apreciar, como sostenida por el amor de Dios con un fondo visible. La idea fue reconfortante para ellos. Sintieron que también están invitados a dicha casa. ¿Cómo expresarlo en la imagen? Pues



Imagen 18. Pablo Meier – Pintura sobre sacos de yute de café. Die drei Kreise (Los tres círculos). @Sociedad Misionera de Belén

Image 18. Pablo Meier – Peinture sur sacs de café en jute. *Die drei Kreise* (Les trois cercles). @Société Missionnaire de Bethléem

sécheresse, la grande aridité du paysage rendaient aussi les gens stériles. Cela m'a fait une grande impression. En Afrique, il était particulièrement dangereux de défendre les pauvres, car en Rhodésie on était qualifié de communiste. C'est pour ça qu'ils m'ont mis à la frontière. Mais s'ils ne m'avaient pas expulsé de là, je ne serais jamais venu en Amérique latine. Tout a un but [...].

Travaillant en Colombie de 1976 à 1986, Pablo a vécu avec la population indigène défavorisée Awá dans la forêt tropicale, et a travaillé en étroite collaboration avec les producteurs de café. C'est pourquoi Pablo a ensuite peint sur des sacs de café dont on n'avait plus besoin. Ce faisant, il veut redonner à ces personnes leur dignité et contribuer à créer une nouvelle justice.

Pablo Meier fait le commentaire suivant [image 16] :

[...] Quand les enfants ont regardé cette photo, ils ont tout de suite remarqué que c'était une maison. Ils ont remarqué qu'elle repose sur des fondations solides, comme sur un rocher encore visible, comme soutenu par l'amour de Dieu avec un fond visible. L'idée les reconfortait. Ils se sentaient également invités dans ladite maison. Comment l'exprimer dans l'image ? Eh bien, avec les couleurs de base : rouge, bleu, jaune, c'est un symbole

con colores básicos: rojo, azul, amarillo, es un símbolo para TODOS. Todos estamos invitados, incluyéndote a ti y a mí. Somos los bienvenidos. Allí nos sentimos como en casa [...]

Siguiendo el relato de Pablo, presenta una particular pintura elaborada sobre un saco de yute de café [imagen 18]:

[...] Rápidamente, los niños descubrieron “Tres Círculos”. De cerca, distingues los ojos y la nariz, pero falta la boca. Son personas que no tienen voz, no tienen nada que decir, no se les necesita en este mundo, ni política ni socialmente. Entonces se me ocurrió usar esta imagen para expresar lo que es la ‘teología de la liberación’²³. No tenemos que llevar regalos a estas personas, no tenemos que forzar a Jesús sobre ellos, sino simplemente conocerlos. En su contexto, hay cosas que han sido destrozadas. Es necesario que puedan volver a poner los pies en la tierra, en la que puedan vivir, y recuperar su dignidad [...].

[...] Mi pincel reemplaza mis palabras. Durante mi sermón, coloqué las imágenes de pintura conmigo, la gente participó activamente e hizo preguntas. Fue intenso. Entendí que el pincel se volvió en un instrumento para expresar lo que es importante en mi interior. La gente decía que siempre he predicado en imágenes. Ellas, siempre han sido esenciales para mí. Guardan un efecto más intenso que las palabras. Cuando una persona se cuestiona sobre el sentido de su vida y logro despertar en ella una respuesta, entonces hago un bien y esa es la tarea de todos nosotros. En este sentido, todos somos pastores [...].

En otro de los cuadros, muy personales de Pablo, manifiesta [imagen 17] :

23 Movimiento teológico cristiano, nacido en América Latina en los años 1960. Considera que el Evangelio exige la opción preferencial por los pobres y, a través del recurso a las ciencias humanas y sociales, definir las modalidades para realizar esta opción. Los primeros en utilizar el concepto de “teología de la liberación” fueron el teólogo presbiteriano brasileño Rubem Alves y el sacerdote católico peruano Gustavo Gutiérrez.

pour TOUS. Nous sommes tous invités, y compris vous et moi. Nous sommes les bienvenus. Nous nous y sommes sentis chez nous [...].

Suivant l'histoire de Pablo, il présente une peinture d'une réalisation particulière, sur un sac de café en jute [image 18] :

[...] Rapidement, les enfants découvrent 'Trois Cercles'. De près, on distingue les yeux et le nez, mais il manque la bouche. Ce sont des gens qui n'ont pas de voix, ils n'ont rien à dire, ils ne sont pas nécessaires dans ce monde, ni politiquement ni socialement. Puis, il m'est venu à l'esprit d'utiliser cette image pour exprimer ce qu'est la 'théologie de la libération'²³. Nous n'avons pas besoin d'apporter de cadeaux à ces personnes, nous n'avons pas besoin de leur imposer Jésus, mais simplement d'apprendre à les connaître. Dans leur contexte, il y a des choses qui ont été détruites. Il faut qu'ils puissent remettre les pieds sur terre, là où ils peuvent vivre et retrouver leur dignité [...].

[...] Mon pinceau remplace mes mots. Pendant mon sermon, j'ai placé les images de peinture avec moi, les gens ont activement participé et posé des questions. C'était intense. J'ai compris que le pinceau devenait un instrument pour exprimer ce qui est important en moi. Les gens disaient que j'avais toujours prêché en images. Ils ont toujours été essentiels pour moi. Ils ont un effet plus intense que les mots. Lorsqu'une personne s'interroge sur le sens de sa vie et que j'arrive à éveiller en elle une réponse, alors je fais le bien et c'est notre tâche à tous. En ce sens, nous sommes tous des bergers [...].

Sur une autre peinture très personnelle, Pablo Meier déclare [image 17] :

23 Courant théologique chrétien, né en Amérique latine dans les années 1960. Il considère que l'Évangile exige l'option préférentielle pour les pauvres et par le recours aux sciences humaines et sociales pour définir les modalités de réalisation de cette option. Les premiers à utiliser le concept de « théologie de la libération » furent le théologien presbytérien brésilien Rubem Alves et le prêtre catholique péruvien Gustavo Gutiérrez.

[...] Es inusual, una cruz, un corazón y en el medio una viga, sí es un ancla. Se entiende que éste simboliza la fe, esperanza o confianza, todo está extrañamente conectado. Pero la fe y la confianza solo son posibles a partir del amor. Si no amo, no llego a la fe, no llego a confiar. Es una de mis fotos más coloridas, porque me concierne personalmente. Durante crisis personales, donde ya no encontraba este amor por este hombre de Nazaret, tenía que buscar una nueva luz y fue posible encontrarla a través de los colores.

Pablo finaliza su exposición en el documental con estas líneas:

[...] Quiero expresar lo que me preocupa y quiero compartirlo. [...] Todo ser humano está buscando una interioridad en alguna parte. Lo sagrado siempre tiene que ver con la interioridad última. Lo que me preocupa absolutamente a mí, lo que te concierne absolutamente a ti. Es algo que no solo es importante para mí, es importante para todas las personas. Si ayudas a las personas a encontrarse, entonces un propósito mayor se ha logrado [...].

En el marco de la 11ª edición de las Semanas de América Latina y los Caribes (16 de mayo - 2 de junio de 2024), evento organizado por el Ministerio para Europa y de Asuntos Exteriores de Francia, la asociación *Les Amis du Patrimoine*, anima una conferencia con el video documental de Pablo Meier. Esta vez, el film se encuentra traducido en español y en francés, permitiendo de esta manera una participación de un amplio público, con los miembros de la SMB, así como la presencia de los agregados culturales de la Embajada de Colombia y de la Embajada de Suiza.

Dicho film ha sido publicado por la entidad misionera en las redes sociales de *YouTube*²⁴.

24 Pablo Meier. *Missionnaire et peintre* (youtube.com)

[...] C'est insolite, une croix, un coeur et au milieu une poutre, oui c'est une ancre. On comprend que cela symbolise la foi, l'espoir ou la confiance, tout est étrangement lié. Mais la foi et la confiance ne sont possibles que par l'amour. Si je n'aime pas, je n'arrive pas à la foi, je n'arrive pas à faire confiance. C'est une de mes photos les plus colorées, car elle me concerne personnellement. Lors de crises personnelles, où je ne retrouvais plus cet amour pour cet homme de Nazareth, j'ai dû chercher une nouvelle lumière et il était possible de la trouver à travers des couleurs.

Pablo termine sa présentation dans le documentaire avec ces lignes :

[...] J'ai envie d'exprimer ce qui m'inquiète et j'ai envie de le partager. [...] Tout être humain cherche quelque part une intériorité. Le sacré a toujours à voir avec l'intériorité ultime. Ce qui me concerne absolument, ce qui vous concerne absolument. C'est quelque chose qui n'est pas seulement important pour moi, c'est important pour tout le monde. Si vous aidez les gens à se retrouver, alors un objectif plus grand sera atteint [...].

Dans le cadre de la 11^e édition des Semaines de l'Amérique Latine et des Caraïbes (16 mai - 2 juin 2024) - un événement organisé à Paris par le Ministère Français de l'Europe et des Affaires étrangères - l'association *Les Amis du Patrimoine* anime une conférence sur Pablo Meier et sa vidéo documentaire. Cette fois, le film est traduit en espagnol et en français, permettant ainsi la participation d'un public plus large, des membres de la SMB, ainsi que la présence des attachés culturels de l'Ambassade de Colombie et de l'Ambassade de Suisse.

Ce film a été publié par l'entité missionnaire sur les réseaux sociaux de *You Tube*²⁴.

24 Pablo Meier. Missionnaire et peintre (youtube.com)

CONCLUSIONES

La memoria, las cualidades espirituales, así como el arte ocupan un lugar tan importante en la vida y el desarrollo de un pueblo, como lo destacan los ejemplos presentados: el artista y misionero Pablo Meier, quien explora la profundidad humana de sociedades marginalizadas. Lo logra con pinturas sobre bolsas de yute usadas. El otro ejemplo es el equipo misionero formado por Esther Nussbaumer y Max Egli, apoyados por la SMB, quienes cohabitan con el pueblo de Aucará, de manera consciente y respetuosa, en un contexto fuera de lo común.

Los testigos de acontecimientos históricos, como los misioneros de Belén, podrían ser considerados mediadores entre la memoria colectiva (acontecimientos difíciles, guerras y conflictos) y un público sediento de reencontrar su espíritu de herencia, de conocimiento, de patrimonio colectivo que la guerra civil y la posición de un régimen político represivo a tratado de borrar. Todo ello a través de escritos que movilizan fuerzas, afectos, sentimientos, marcos de referencia, interpretaciones que nos permiten no olvidar las identidades de las poblaciones (lo que han sido y lo que son).

Se podría, a través de los documentos presentados, iniciar un proyecto para establecer un archivo o museo virtual permitiendo a un público más amplio el conocimiento de hechos factuales, históricos sobre lo que realmente pasó en las regiones alejadas de los andes peruanos, a partir de testimonios escritos, dados por personas con un estatus casi neutro.

Los hechos muestran que existen grupos de personas que aprovechan la carencia de educación e información en poblaciones para conducir propuestas de ruptura al orden social. Necesitamos reabrir el diálogo con la juventud, de ahí la importancia de una referencia esencial que es la fuerza de la memoria colectiva, a través de testimonios y de la historia oral.

Notamos una evolución en el nivel de riqueza patrimonial de las iglesias del valle del Sondondo: por un lado, el patrimonio arquitectónico, presentado al Ministerio de Cultura del Perú para que las 14 iglesias se conviertan en Patrimonio Cultural de la Nación. Por otro lado, gracias a la conservación de la memoria colectiva, siempre se

CONCLUSION

La mémoire, les qualités spirituelles ainsi que l'art occupent une place si importante dans la vie et le développement d'un peuple, comme le soulignent les exemples présentés : l'artiste et missionnaire Pablo Meier, qui explore la profondeur humaine des sociétés marginalisées. Il y parvient avec des peintures sur des sacs de jute usagés. L'autre exemple est l'équipe missionnaire, Esther Nussbaumer et Max Egli, soutenus par la SMB, qui cohabitent avec les habitants d'Aucará de manière consciente et respectueuse, dans un contexte hors du commun.

Les témoins d'événements historiques, comme les missionnaires de Bethléem, pourraient être considérés comme des médiateurs entre la mémoire collective (événements difficiles, guerre et conflit) et un public soucieux de retrouver son héritage culturel, son patrimoine collectif, que la guerre civile et l'instauration d'un régime politique répressif a tenté d'effacer. Tout cela à travers des écrits qui mobilisent des forces, des affections, des sentiments, des cadres de référence, des interprétations permettant de ne pas oublier les identités des populations (ce qu'elles ont été et ce qu'elles sont).

Il est tout à fait possible, à partir de la documentation recueillie, de lancer un projet de création d'archives virtuelles ou de musée permettant à un public plus large de connaître les faits et l'histoire de ce qui s'est réellement passé dans les régions reculées des Andes péruviennes, en particulier du simple fait que ces témoignages, ces écrits viennent de personnes au statut quasi neutre.

Les faits démontrent – cela a toujours été et demeure encore aujourd'hui – qu'il existe des groupes de personnes qui profitent du manque d'éducation et d'information d'une population pour briser l'ordre social. Il faut faire renaître le dialogue entre les générations, c'est ce qui fait la force de la mémoire collective, à travers les témoignages et l'histoire orale.

Notons une évolution du niveau de richesse patrimonial des églises de la vallée du Sondondo : d'une part le patrimoine architectural, présenté au Ministère de la Culture péruvien afin que les 14 églises deviennent Patrimoine Culturel de la Nation. D'autre part, grâce à la conservation de la mémoire collective, il sera toujours

recordará el contexto histórico sobre el uso de estos espacios eclesiásticos, para defenderlos de ataques durante el período de conflicto interno y también el uso de estos espacios para aislar a la población o aprisionarla.

Otro aspecto patrimonial es la movilización de las comunidades del valle para redescubrir sus saberes ancestrales, en particular el de fabricar tejas en arcilla. En este aspecto, la asociación *Les Amis du Patrimoine* sigue apoyando y animando a la población del valle a formarse mediante talleres de iniciación, a informarse mediante exposiciones itinerantes y a formalizar legalmente la creación de futuros hornos gracias a la intervención de expertos.

Gracias a los escritos obtenidos, los testimonios aún pueden recogerse y ser fuente de concienciación entre la población. Esto es lo que revela el enfoque emprendido por la asociación *Les Amis du patrimoine*. Originalmente su finalidad se centró en la protección patrimonial de las iglesias del valle y las pinturas conservadas en la iglesia de Aucará. Pero con el paso de los meses y de los años, su acción “despertó” la conciencia de las poblaciones del valle que poco a poco se movilizaron y encontraron el «camino» hacia su identidad: lo que son hoy puede construirse a partir de lo que fue ayer.

rappelé le contexte historique sur l'utilisation de ces espaces ecclésiastiques, pour les défendre des attaques pendant les périodes de conflit interne et aussi l'emploi de ces espaces pour isoler la population (salles d'isolement, prisons).

Un autre aspect patrimonial est la mobilisation des communautés de la vallée pour retrouver les « savoir-faire » ancestraux, en particulier celui de la fabrication des tuiles en terre cuite. Sur ce sujet également l'association *Les Amis du Patrimoine* accompagne et encourage, encore aujourd'hui, la population de la vallée à se former grâce à des ateliers d'initiation, à se documenter grâce à des expositions itinérantes, à formaliser juridiquement l'implantation des futurs fours grâce à l'intervention de juristes.

Grâce aux écrits qui subsistent, ces témoignages peuvent encore être recueillis et être source d'une prise de conscience de la population. C'est ce qu'a révélé la démarche entreprise par l'association *Les Amis du Patrimoine*. À l'origine, son objet était centré sur la protection patrimoniale des églises de la vallée et les tableaux conservés dans l'église d'Aucará. Mais au fil des mois, des années, son action à « réveillé » la conscience des populations de la vallée qui petit à petit s'est mobilisée et retrouve progressivement le « chemin » de son identité : ce qu'elle est aujourd'hui peut se construire à partir de ce qu'elle a été hier.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

HOURS, Bernard, *Histoire des Ordres Religieux*, Clamessy : Collection Que sais-je ?, Presses Universitaires de France, 2023.

MEIDER, Pablo, *Sakrale Sackbilder - Spurensuche nach dem Geheimnis*, «Los Sacos Sagrados - buscando las pistas del secreto», Immensee: Druckerei Franz Kälin AG, 2021.

RAMIREZ Iván, NUREÑA César R., «EL PENSAMIENTO GONZALO, La violencia hecha dogma político», Lima: Ministerio de Educación - SENAJU, 2012.

Comisión de la verdad y reconciliación - Informe final, Lima: CVR, 2003.

ARTÍCULO

MANN, Michael, «Explicación de la limpieza étnica moderna», en M. Cruz Romeo, Ismael Saz (eds.), *El Siglo XX. Historiografía e historia*, Valencia: Universidad de Valencia, GUADA Litografía, SL, 2002.

CIBERGRAFÍA

ALIPH, Alianza Internacional para la protección del patrimonio en las zonas de conflicto, «Al rescate de las iglesias del siglo XVI del valle del Sondondo, Perú», <<https://www.aliph-foundation.org/fr/nos-actions/saving-16th-century-churches-in-the-sondondo-valley>> (consultado el 18-IX-2024).

ATAHUALPA, Amerise, «Oronccoy, la comunidad de Perú que perdió tres cuartas partes de su población y ahora recupera los restos de 22 niños asesinados», <<https://www.bbc.com/mundo/articulos/cp05d22yqgdo>> (consultado el 1-X-2024).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

HOURS, Bernard, *Histoire des Ordres Religieux*, Clamessy : Collection Que sais-je ? Presses Universitaires de France, 2023.

MEIDER, Pablo *Sakrale Sackbilder - Spurensuche nach dem Geheimnis [Les sacs Sacrés - à la recherche de pistes du secret]*, Immensee: Druckerei Franz Kälin AG, 2021.

RAMIREZ Iván, NUREÑA César R., «EL PENSAMIENTO GONZALO, *La violencia hecha dogma político*», Lima: Ministerio de Educación - SENAJU, 2012.

Comisión de la verdad y reconciliación - Informe final, Lima: CVR, 2003.

ARTICLES

MANN, Michael, « Explicación de la limpieza étnica moderna », en M. Cruz Romeo, Ismael Saz (eds.), *El Siglo XX. Historiografía e historia*, Valencia: Universidad de Valencia, GUADA Litografía, SL, 2002.

CYBERGRAPHIE

ALIPH, Alliance Internationale pour la protection du patrimoine dans les zones de conflit, « Sauver les églises du XVI^{ème} siècle de la Vallée du Sondondo, Pérou », <<https://www.aliph-foundation.org/fr/nos-actions/saving-16th-century-churches-in-the-sondondo-valley>> (consulté el 18-IX-2024).

ATAHUALPA, Amerise, « Oronccoy, la comunidad de Perú que perdió tres cuartas partes de su población y ahora recupera los restos de 22 niños asesinados », <<https://www.bbc.com/mundo/articles/cpo5d22yqdo>> (consulté el 1-X-2024).

CENDOYA-LAFLEUR Jessica, LAVOREL Marie y DAVALLON Jean, «Patrimonialiser la mémoire de la guerre au musée : entre Histoire et témoignage», <<https://books.openedition.org/oepl/457>> (consultado el 30-IX-2024).

GWATKIN-HIGSON Patricia, «Quel est le rôle de l'histoire orale et du témoignage dans la construction de notre compréhension du passé ?», <<https://doi.org/10.5130/nesais.v4i1.1538>> (consultado el 10-X-2024).

HALLER-DIRR Marita, GATSCILLER Linda, «missions», *Dictionnaire historique de la Suisse* (DHS), version du 26.03.2024, <<https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/011456/2024-03-26/>>, (consultado le 9-IX-2024).

LEUMANN, Peter, «En París, homenaje al misionero de Belén, Pablo Meier», <<https://www.etoiledethleem.com/es/mision/homenaje-al-pablo-meier/>> (consultado el 15-IX-2024).

FILMOGRAFÍA

MEIDER, Pablo, *Missionnaire et peintre, Sakrale Sackbilder*, «Los Sacos Sagrados» [documental], Immensee-Suisse : Reto Holzgang y Peter Appius, 2020.

PABLO Meier. Missionnaire et peintre (youtube.com)

CENDOYA-LAFLEUR Jessica, LAVOREL Marie et DAVALLON Jean, « Patrimonialiser la mémoire de la guerre au musée : entre Histoire et témoignage », <<https://books.openedition.org/oepr/457>> (consulté el 30-IX-2024).

GWATKIN-HIGSON, Patricia, « Quel est le rôle de l'histoire orale et du témoignage dans la construction de notre compréhension du passé ? », <<https://doi.org/10.5130/nesais.v4i1.1538>> (consulté le 10-X-2024).

HALLER-DIRR Marita, RATSCHILLER Linda, « *missions* », Dictionnaire historique de la Suisse (DHS), version du 26.03.2024, <<https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/011456/2024-03-26/>>, (consulté le 9-IX-2024).

LEUMANN, Peter, « En Paris, homenaje al misionero de Belén, Pablo Meier », <<https://www.etoiledethleem.com/es/mision/homenaje-al-pablo-meier/>> (consulté el 15-IX-2024).

FILMOGRAPHIE

MEIDER, Pablo, *Missionnaire et peintre, Sakrale Sackbilder*, « *Les Sacs Sacrés* » [documental], Immensee-Suisse : Reto Holzgang y Peter Appius, 2020.

PABLO Meier. Missionnaire et peintre (youtube.com)

TROISIÈME PARTIE

CONTRE-CULTURES
ET ALTERNATIVES INTELLECTUELLES

ON A TOUT MISÉ SUR LE PUNK !
CINQUANTE ANS DE RADICALITÉS PUNK

Luc Robène

Université de Bordeaux

Solveig Serre

CNRS

Il est bien souvent reproché aux chercheurs et chercheuses en sciences humaines et sociales de rester assis sur leur tas d'or, de ne plus quitter leur thèse, de devenir en quelque sorte les spécialistes de leur spécialité. C'est une question que nous sommes souvent posée : à quoi tient le changement dans une vie de chercheur ? À quel moment et pourquoi avons-nous bifurqué de manière si importante dans nos thématiques, l'une spécialiste de l'histoire de l'opéra, l'autre spécialiste de l'histoire de la conquête de l'air ? À quel moment avons-nous « tout misé sur le punk » ? Avec quel bonheur heuristique et humain ? Et pourquoi, *a contrario*, et de manière très étrange, les personnes qui se penchent régulièrement sur nos travaux pour les évaluer et décider du sort de nos demandes de financement restent-elles aveugles à ces sauts thématiques fondamentaux, comme si nos premières recherches faites de problématiques « opératiques » ou « aéronautiques » avaient préparé de manière si évidente le franchissement qui nous a finalement conduits de l'histoire de l'Académie royale de musique¹ et de l'histoire des frères Montgolfier² vers l'histoire de la contre-culture et du punk³ !

1 Solveig Serre, *L'Opéra de Paris, 1749-1790 : politique culturelle au temps des Lumières*, Paris : CNRS éd., 2011.

2 Luc Robène, *L'homme à la conquête de l'air : des aristocrates éclairés aux sportifs bourgeois*, Paris/Montréal : LHarmattan, 1998.

3 Projet PIND — *Punk is not dead. Une histoire de la scène punk en France (1976-2016)* <<https://pind.univ-tours.fr/>>.

Certes une soirée à l'opéra au XVIII^e siècle, comme l'a pu montrer Solveig Serre, peut bien être comparée, en termes d'intensité, de présence agitée, d'émotions, de spectacle, de provocation ou de sociabilités bruyantes et charnelles, aux concerts punk du XX^e et XXI^e siècles. De même, comme l'a analysé Luc Robène, la marginalité des inventeurs et créateurs impliqués dans l'aventure aéronautique depuis la fin du XVIII^e siècle permet de saisir toute la finesse des rapports contrariés et contrariants qui délimitent le champ de la science officielle et celui d'une inventivité créatrice aux marges, périphérique, bricoleuse, rejetée, méprisée, moquée, pourtant si forte, finalement, dans sa manière de tordre l'ordre des choses en s'arrachant de terre et capable de redessiner, dans l'instant, le futur du monde — un principe renversant qui finalement draine les énergies punk depuis leurs débuts. Il faut donc croire que nos parcours de chercheurs qui portent l'empreinte de nos premières amours scientifiques contenaient en eux-mêmes une large part de cette intuition et de cette richesse heuristiques qui allait nous amener à considérer de nouvelles questions, ouvertes sur les formes de résistance et d'inventivité ou d'innovations qui trament le devenir des sociétés.

En essayant de comprendre comment naît, puis s'institue le changement, nous en sommes venus à questionner « ce qui fait changement » et à interroger les modalités d'existence d'une « culture contre ». En mobilisant des questions liées au pouvoir, aux normes, aux identités, aux formes de légitimité et de légitimation dans l'espace social, nous avons progressivement dessiné une problématique centrale dans notre travail et montré de quelle manière le punk, en tant que subversion musicale en actes ouverte sur de nouvelles propositions artistiques, esthétiques, politiques, constituait un prisme essentiel pour comprendre comment une société apprend à résister et à redéfinir ses horizons et à écrire ses avenir.

Ce travail engagé depuis une dizaine d'années s'est déployé dans le cadre du projet de recherche PIND *Punk is not dead, Une histoire de la scène punk en France (1976-2016)* qui a bénéficié à partir de 2016 d'un soutien de l'ANR. Ce projet ambitieux n'aurait pu être mené à bien sans la constitution d'une équipe qui, petit à petit s'est ouverte à une pluralité de croisements et de collaborations entre chercheurs, techniciens, photographes, vidéastes, acteurs des

scènes punk, musiciens, artistes, programmeurs dans les squats, etc. Il n'aurait pu produire de connaissances sans la rencontre de l'autre, centrale dans ce processus, qui a permis que s'ouvre et se livre réellement l'objet punk et l'ensemble des cercles et dispositifs qui participent de la culture punk en France, et en France dans le monde. Cette rencontre, qui s'est déclinée en journées d'études, en lieux investis, en enquêtes de terrains, en événements culturels, en connexions, en reconnaissances mutuelles, en manières de s'approprier, est dès lors devenue centrale car elle ouvrait sur la possibilité de constituer des réseaux, d'élaborer des collaborations, d'inventer des modalités spécifiques d'approches, de négociations, d'échanges, d'enquêtes, de légitimations, mais également dans la nécessité de confronter des connaissances issues de régimes différents : régimes scientifiques, bien sûr mais confrontés aux régimes expérientiels, régimes artistiques, régimes professionnels ouverts sur des connaissances techniques, à d'autres formes de savoirs et de compétences.

Le présent article revient sur cette histoire : sur l'importance du punk pour la société, sur l'importance du punk comme objet de recherche et sur l'importance du projet PIND devenu un outil performant dans l'élaboration et la construction de connaissances relevant de démarches participatives — une « science avec et pour la société » (SAPS) dont le punk est l'un des meilleurs creusets.

UNE RENCONTRE

Ce projet est d'abord le fruit d'une rencontre. Et pour comprendre l'importance des trajectoires personnelles dans la manière de définir un programme de recherche, il nous faut revenir très succinctement sur nos parcours et insister sur la place et l'importance de la musique dans nos vies. Car au-delà de réflexions purement épistémologiques, il semble désormais évident, à rebours de l'image un peu lisse des distances imposées par l'idéal de la neutralité axiologique, que nous avons défini nos orientations de recherche en fonction de questions qui résonnent avec leurs propres sensibilités.

PIND a vu le jour parce que deux chercheurs, venus discuter de deux terrains de recherche consacrés aux musiques populaires lors

d'un colloque consacré à l'histoire sociale du rock, se sont rencontrés, ont confronté leurs terrains, et que des idées, des procédures, des pratiques qui étaient incluses dans des trajectoires individuelles ont pu s'articuler, fusionner au prisme de sensibilités communes. Parmi ces éléments, la place et l'importance que la musique occupait au quotidien ont joué pleinement, projetant le fait musical bien au-delà de simples passions dans un questionnement social existentiel : pourrait-on vivre sans musique et comment l'inventivité et la vitalité artistique s'inscrivent-elles dans la vie sociale. Comment la musique et ce qu'elle implique au-delà du fait musical lui-même parvient-elle à transformer la société ? La nécessité de rendre aux pratiques musicales populaires et à leurs incarnations ce qui nous semblait essentiel — une légitimité qui ne se limite pas à celle des communautés — a constitué un angle princeps de nos réflexions. Il s'agissait bien de fonder l'accès à une reconnaissance plus large, c'est-à-dire le passage d'objets (contre-)culturels généralement tenus en peu de considération, appréhendés socialement et scientifiquement comme insignifiants, à celui de prismes heuristiques décisifs pour comprendre les fonctionnements du monde. Or cette mutation, qui allait faire de la scène punk en France, de son importance jusqu'alors minorée, un terrain majeur, ne pouvait émerger que dans la complémentarité des parcours et des intérêts que l'une et l'autre manifestaient dans leur rapport à l'histoire, à l'archive, à la musique.

Chartiste, historienne et musicologue, pianiste, spécialiste de l'histoire de l'Académie royale de musique, sensible au recueil et au sort des archives, Solveig Serre avait engagé un travail de terrain tout à fait nouveau en étudiant la vie et la survie d'un squat punk, la Miroiterie, et posait la question essentielle des données que l'on pouvait recueillir sur ce type de lieu, et plus largement la question de l'archive punk. Luc Robène, historien, guitariste (Noir Désir, Strychnine, Arno Futur, The Hyènes), spécialiste de l'histoire des pratiques culturelles (culture aérienne, cultures du corps) abordait quant à lui la scène punk et son histoire à partir d'expériences personnelles de la scène, de sa connaissance des réseaux artistiques, et d'un travail d'ego-histoire ancré dans son parcours au sein de groupes rock et punk, posant au prisme de ces expériences musicales la question de l'archive punk, du témoignage et de la mémoire. Tous

deux éclairions à notre manière un pan de cette histoire. La complémentarité de nos parcours et de nos intérêts pour l'objet punk s'augmentait d'une richesse de focales attachée au genre (un homme une femme, deux regards différents), à la génération (l'un ayant connu la première génération punk, l'autre plutôt les troisième et quatrième générations), aux pratiques historiennes, spécialités, cultures institutionnelles.

C'est à partir de ces trajectoires, des approches originales qu'elles impliquaient, et de cette rencontre, qu'est né le projet PIND, qui poursuit l'objectif de penser et d'écrire l'histoire de la scène punk en France, soit, près de cinquante ans de radicalités musicales, artistiques et politiques.

RÉGIMES DE RADICALITÉS

Lorsque notre travail a débuté, nous avons immédiatement été confrontés à des questions qui ont constitué à la fois les premiers défis et les premiers axes de structuration du projet : Qu'est-ce que le punk ? Comment le définir ? Comment inclure la scène punk dans un schéma d'ensemble, historique, musical, social, politique et culturel ? Comment saisir et historiciser l'insaisissable ?

L'intuition qui était la nôtre alors, celle d'avancer au cœur du punk munis d'un premier bagage de réflexions, de témoignages croisés, de discussions, et de susciter finalement la force de l'intelligence collective pour résoudre en partie et de manière provisoire les écueils qui auraient pu clore le projet avant même qu'il ne commence, nous avait permis de dégager des axes princeps de réflexion, parmi lesquels, essentielles, figuraient les entrées suivantes : le rapport du punk à la contre-culture — abordée tant comme moment historique (la Contre-culture) que comme principe générique (les contre-cultures) — l'indéfinition assumée du punk et son caractère éminemment paradoxal. Ce dernier point, à n'en pas douter, fut dans ses déclinaisons multiples (le paradoxe comme principe structurant) l'une des clefs de voûte du projet PIND : définir l'objet au prisme des contrastes, de ce qu'il refuse à tout prix d'exprimer comme formes d'(ir)rationalités assumées (durée, cohérence, intelligibilité,

homogénéité, authenticité, pureté) relevait bien d'une science aux prises avec un défi passionnant et suggérait une science « en prise » avec ce type de complexité, ouvrant sur des principes que nous expliciterons plus loin : l'interdisciplinarité et la science participative.

Enfin, l'historicité punk mise en questions amenait — autre paradoxe — à regarder l'histoire du punk ni comme une histoire finie (ce qu'aurait pu initialement suggérer le slogan *No Future*) ni comme une succession de phases ou, pire, une progression, mais bien comme la réinvention et la réécriture permanentes — et bien évidemment situées, contextualisées — des principes de subversion qui donnaient au punk son caractère à la fois stable et changeant, cette dimension articulant de façon presque oxymorique le « contre » et le « avec ».

Cette mécanique quantique du punk appelait à une véritable réflexion innovante, pour les Sciences humaines et sociales, autour du principe d'intelligibilité que nous avons forgé sous le nom de « régimes de radicalités » du punk, entendus comme l'ensemble structuré et structurant, provisoirement stable, des valeurs de référence et des logiciens argumentaires qui organisent, en un moment et un lieu donnés, la pensée, les discours, les postures, l'idéologie et les pratiques du punk. À la manière des révolutions scientifiques conceptualisées par Thomas Kuhn⁴, les régimes de radicalités du punk ne valent que l'espace d'une période au cours de laquelle, en tant que référence dominante, logiciel cohérent, ils organisent et structurent la pensée et les actes de la scène punk en France, ou tout au moins de son segment émergent (ce qui suggère également des problématiques conflictuelles), puis s'effacent et sont remplacés par un autre régime lorsque la rationalité auxquels ils correspondent est remise en question par de nouveaux principes et de nouveaux surgenons⁵.

4 Thomas Kuhn, *The Structure of scientific revolutions*, Chicago/London: University of Chicago press, 1963.

5 Luc Robène, Solveig Serre, *On stage Backstage : chroniques de nos recherches en terres punk*, Paris : Éditions Riveneuve, 2022.

« HISTORICITÉS »

Cette conceptualisation permet seule de comprendre dans la durée de quelle manière le punk en France s'est constamment réinventé et comment il peut à la fois constituer un socle de référence commun pour les jeunesses du monde entier qui l'investissent, vague après vague, c'est-à-dire comme matrice de postures subversives, tout en s'avivant de messages et de valeurs plus contextualisés, ancrés dans leurs temps et leurs espaces, et qui participent d'une forme de reprogrammation et de mise à jour des logiciels de la révolte. Ce point est fondamental tant nos travaux ont montré combien les différences de perception, en fonction des générations et des vagues punk, faisaient de cette révolte, de son incarnation et de ses représentations, le lieu de controverses ou d'antagonismes liés aux valeurs mobilisées, et aux formes de légitimité et d'authenticité revendiquées. Ces postures définissent à leur tour des répertoires d'appartenance originaux, chaque vague reprochant à la précédente son laxisme, ses renoncements ou ses dérives, recomposant un idéal de radicalité dans une tension continuité-opposition-rupture qui ouvre sur la genèse de temporalités singulières, tuilées par ces rivalités et ces mémoires en concurrence, une histoire faire de rixes mémorielles.

L'expression de cette révolte est en 1977 organisée autour de la critique sociale, de la déconstruction de l'ordre incarné par des institutions (l'Église, l'école, la famille), le « système », la société de consommation. Elle bascule dans les années 1980 sur le versant politique, la lutte contre l'extrême droite, la dénonciation des violences politiques, policières, sociales, pour glisser à partir des années 2000 vers l'expression écologique, le féminisme radical ou les discours antispécistes. Le régime de radicalité du punk est aujourd'hui organisé pour l'essentiel autour des luttes pour la survie de la planète, pour l'égalité entre les femmes et les hommes, pour le « *clean* » et le sanitaire — boire de l'eau et non plus de l'alcool — alors que cinquante ans plus tôt la subversion punk et sa radicalité s'exprimaient sous « *speed* » autour de thématiques plus cyniques, négativistes, jouant par provocation avec les thèmes de la crise, de la pollution, de la fin inéluctable d'un monde coincé entre incertitudes (guerre, famines, nucléaire) et ennui. Alors que le régime de radicalité punk excluait

en 1977 la figure honnie du « baba cool », expression de l'échec de la contre-culture des aînés, le régime de radicalité du punk contemporain réinscrit dans son quotidien des postures, des discours et des manières d'être ensemble dans la lutte, guère éloignés des formes contestataires de ce que furent celles des hippies.

Il y a donc en quelque sorte dans le punk et dans la transformation de ses régimes de radicalité, nonobstant l'historicité même des scènes punk, une part qui relève du structurel, le noyau dur, et une autre part qui relève du conjoncturel. Reste que c'est bien la combinaison de la structure et de la conjoncture qui définit le paradigme punk d'un temps, et que c'est au cœur de cette expérience que se précise le régime de radicalité qui l'anime, qui organise la pensée, définit les postures, les discours, les sons et la musique du punk légitime.

DE QUOI PUNK EST-IL LE NOM ?

Notre terrain de travail avait assez rapidement montré la nécessité de répondre un tant soit peu à la question de la définition, redoutant l'écueil du « tout est dans tout » ou au contraire de l'ultra-spécialisation. Mais les enquêtes, suscitant tantôt le regard narquois et le recours très punk à l'autodérision (« le punk c'est moi »), tantôt les réponses définitives (« le punk commence ici et finit là ») montraient symétriquement la difficulté du chemin à parcourir. À cet état de fait venait s'ajouter la posture revendiquée de l'indéfinition assumée, renvoyant l'impudent chercheur au problème de la légitimité (« Personne ne peut dire ou ne peut prétendre à dire ce qu'est le punk, surtout pas toi », « Le punk ça ne se définit pas, ça se vit », etc.). Enfin, nos propres représentations, enracinées dans nos convictions, nos appartenances générationnelles et nos vécus, venaient ajouter une strate supplémentaire d'incertitude sur ce qui, au départ, nous était apparu comme une évidence : « Le punk c'est plutôt facile à cerner... ».

Les données collectées permettaient cependant d'envisager une méthode qui obtint nos suffrages et qui, s'avérant à l'usage relativement efficace, nous permit de franchir une première étape dans la construction de l'objet. Nous avons remarqué au fil de nos enquêtes

que les connaissances que nous pouvions espérer retirer de l'empirie s'organisaient initialement autour de deux axes. Le premier relevait des processus de catégorisation et de désignation qui organisaient la vie culturelle et sociale, à une époque donnée, en particulier sous l'angle de la consommation des biens culturels. Telle publicité, par exemple, en 1977, dans un grand magazine musical français, invitait le consommateur à regarder chez son disquaire les artistes qui figuraient dans la « boîte punk » ; ou bien encore les listes de vente par correspondances ou les publicités dans les médias affichaient des classements qui, à leur manière, constituaient des repères sur les manières de se représenter la « réalité musicale punk » en donnant des indications précieuses concernant les genres ou des styles musicaux. Les programmations en tel ou tel lieu emblématique, comme le festival punk de Mont-de-Marsan, l'appartenance à tel ou tel réseau devenaient également des marqueurs catégoriels.

Le second processus « identifiant » relevait des formes d'autodésignation. Nous avons compris que la façon de considérer le punk pouvait être approchée par les modes de subjectivation. Tout comme Piaget définissait le jeu de l'enfant comme ce que fait l'enfant lorsqu'il dit qu'il joue, nous avons décidé de considérer que le punk renverrait à ce que les acteurs font lorsqu'ils disent qu'ils « jouent » punk, qu'ils font du punk ou qu'ils sont punk. Bien entendu, la méthode n'était pas exempte de difficultés, tel acteur prétendait n'avoir jamais été punk alors que tout (en particulier les formes de catégorisation) le désignait comme ayant appartenu à telle ou telle scène punk ; un autre ayant initialement assumé cette posture punk dans sa jeunesse la tenait à distance aujourd'hui ; enfin un troisième reconnaissait une implication dans la scène punk sans être punk lui-même...

Malgré les difficultés, en croisant ces deux processus de désignation et d'auto-désignation, le problème de la définition d'un périmètre était posé de manière rationnelle.

OBJET FUYANT, OBJET PARADOXAL

Le punk est un objet paradoxal. C'est sa qualité première. C'est aussi ce qui nourrit la difficulté et les défis auxquels renvoient son

étude, le travail sur le sens, et même en amont la méthodologie et l'approche des réseaux sans lesquels aucun travail scientifique ne peut exister.

Le punk est un objet paradoxal au regard de son histoire tout d'abord. Voici un mouvement qui s'est inscrit dans un premier temps dans l'absence proclamée d'avenir, mais qui près d'un demi-siècle plus tard est toujours vivant et vivace. Le punk est un objet paradoxal ensuite en raison même de ce qu'il a produit malgré lui et que nous, chercheurs, contribuons également à produire : l'idée que cette culture doit être sauvée et valorisée au risque que cette histoire se perde. Paradoxal car initialement le punk est une explosion de l'instant, sans durée programmée, sans histoire assumée. Cette connaissance et cette valorisation qui suscitent questionnements et débats est donc au cœur d'une tension entre idéologie et pragmatisme, entre science et culture. Nous avons choisi d'associer les acteurs de la scène à notre projet pour que cette tension devienne une force assumée collectivement et prenne un sens (la conservation des archives, des traces, des témoignages, de la vie punk) que nous n'aurions pu pleinement justifier en tant que scientifique, ou tout au moins qui aurait pris le risque d'anesthésier un mouvement dont l'étincelle de vie, l'impertinence et le mouvement reposent précisément sur la spontanéité, parfois l'éphémère, dans tous les cas une absence à peu près totale de projection dans un quelconque type de conservation. *No future* est *No future*. Le punk est un objet paradoxal car loin de constituer le creuset de positions homogènes il rassemble autant qu'il divise ou qu'il se divise en fonction de thématiques, de projets et de prises de position. Il y a donc bien au-delà du punk des punks, des manières d'être punk, et c'est aussi cette richesse que PIND questionne.

Parmi les thématiques qui confinent au paradoxe punk, la question des rapports entre les femmes et les hommes n'est pas la moins surprenante. Généralement approché comme un segment libertaire ouvert sur les égalités dans l'ordre du genre, le punk surprend. Nous avons consacré une partie de nos travaux à étudier cette question sous l'angle de l'histoire, pour rendre compte notamment de périodes ou de dispositifs plus favorables que d'autres à cet accès égalitaire des filles et des garçons à la scène, décrire ce que le punk avait

permis de déconstruire comme interdits, tabous, comme barrières ou comme plafonds de verre, quand d'autres périodes et d'autres conjonctures se sont révélées être finalement plus conservatrices, au point de constituer des lieux de repolarisation assez dur des formes de domination masculine, alors que d'autres segments enfin ont fait preuve tantôt d'un féminisme radical tantôt de postures proactives en faveur de l'égalité des sexes, des axes culturel et idéologique structurants.

Le punk est un objet paradoxal qui tout au long de cinquante années n'a cessé de clamer au moyen de textes, de morceaux, de poèmes et d'œuvres interposées sa sensibilité à l'égard du désordre, de l'anarchie kaléidoscopique du monde, de crier sa propension à subvertir toute forme de catégorie, de classements, de normes, toute forme d'ordre, alors que l'étude des scènes punk en France montre au contraire une grande cohérence dans la reformulation des codes (musicaux, artistiques, esthétiques, sociaux) qu'implicitement les scènes ont insufflé à leur propre dynamique et aux évolutions qui ont marqué leur histoire.

Le punk est enfin un objet paradoxal qui n'a jamais su gérer un aspect existentiel essentiel : son propre succès. Comment réussir dans le punk ? Comment passer de l'ombre (underground) à la lumière sans trahir l'esprit des marges ? Est-ce même pensable sans être perçu comme un traître à la cause du punk, des marginalités, de l'underground, de la « culture contre », de la culture alternative avant toute chose soucieuse d'indépendance à l'égard du système ?

Le punk est ainsi un objet paradoxal qui suscite finalement des approches contrastées en matière d'études culturelles. S'agit-il de considérer le punk comme un segment de la culture, une sous-culture qui a sa propre logique, ses propres valeurs, mais ne nécessite pas, pour être compris, d'analyses approfondies des interactions avec la culture de la société, ce qui revient à dire que les normes produites par cette sous-culture ne proviennent pas de manière significative du produit de ces interactions ? S'agit-il au contraire de considérer que le punk est un élément de la contre-culture et que, à ce titre, pour être comprise, cette contre-culture punk nécessite que soient étudiées attentivement les normes qui émergent des rapports conflictuels et des interactions entre punk et société ?

Quelques remarques épistémologiques sont donc nécessaires pour entrer dans le vif du sujet (et du projet), c'est-à-dire le vif du punk, dans son rapport à la culture et à ce que nous définirons comme une « culture contre ».

UNE CONTRE-CULTURE EN QUESTIONS

Beaucoup de chercheurs français, confrontés au choix théorique qu'implique la distinction entre contre-culture et sous-culture, choisissent de ne pas choisir, adoptant prudemment la terminologie anglaise de « *subculture* ». Ils contournent ainsi l'écueil d'une traduction française ambiguë car, indépendamment des ancrages théoriques, l'intitulé « sous-culture » pourrait intuitivement suggérer un produit « sous-culturel » et renvoyer à un jugement de valeur : une culture bas de gamme ; un ensemble de musiques d'« en bas », négligeables, saisies dans un espace des styles de vie qui impliquerait symétriquement un « en haut », la Culture, la grande culture. En langue française, la sous-culture reste la sous-culture et le terme pâtit sans doute du préfixe « sous », suggérant insidieusement autant l'infériorité que la segmentation : une culture négligeable, sans consistance ni effet sur la marche du monde, bien souvent confondue avec la misère sociologique ou traduisant le peu de considération accordé aux objets culturels situés à la périphérie du système ou au bas de l'espace des styles de vie.

Cette digression nous paraît importante pour comprendre, d'un point de vue épistémologique, le mépris dont souffre encore en France l'appréhension des cultures populaires — dont il resterait également à discuter le terme « populaire » en tant que catégorie construite par le discours savant. Certains diront que les *Cultural Studies* britanniques, à partir des travaux de Richard Hoggart⁶ et

6 Richard Hoggart, *The Uses of Literacy, Aspects of Working-class Life, with Special References to Publications and Entertainments*, London, Chatto and Windus, 1957; *Contemporary Cultural Studies: an Approach to the Birmingham*: University of Birmingham, Centre for Contemporary Cultural Studies), 1969.

de Stuart Hall⁷, ont construit des instruments de lecture et d'analyse bien plus fins. Si ce n'était le reproche désormais fait à ces approches aujourd'hui mieux connues dans l'Hexagone — faiblesse historique et sociologique des travaux ; rareté de l'attention portée aux dimensions historiques et économiques des phénomènes culturels ; fragilité voire absence des approches consacrées aux processus sociaux dans lesquels s'ancrent la création, la production de la musique, la consommation d'œuvres ; survalorisation enfin du poids de la culture populaire dans la vie de la cité — nous pourrions dire que nos travaux adoptent volontiers ce point de vue, mais « à la française ». C'est-à-dire en mariant d'une part les apports de l'interdisciplinarité, patiemment construite au gré d'un projet qui fédère des chercheurs venus d'horizons scientifiques différents mais destinés à interagir sensiblement (histoire, musicologie, anthropologies, littérature, histoire de l'art, langues, etc.), engagés dans la construction d'un langage commun, avec, d'autre part, les perspectives des « *Studies* », dont la première vertu est de replacer l'objet au centre des attentions d'une science mieux décloisonnée et mieux à même de faire concourir des outils, des concepts, des idées, des langages, à la construction des connaissances, en un mot capable d'inventer une approche théorique adaptée aux objets de la culture, des cultures et des méthodes permettant de satisfaire à ces ambitions.

À ce souci épistémologique de la sensibilité interdisciplinaire et de l'outil adapté s'est ajoutée au fil du projet celle de la participation des acteurs de la scène à la recherche et à production de connaissances. En un mot, le projet PIND a fait émerger la réalité et la nécessité de la « science participative », soulignant de manière aiguë la dimension contre-culturelle du projet et de son objet : la contestation même de notre légitimité à investir le punk, nous, chercheurs, scrutant la scène punk, armés de ce qui apparaissait alors comme nos identités et pratiques scientifiques — contestation à laquelle nous avons progressivement amené des réponses, précisément dans la co-construction ou co-gestion des questions de recherche, voire

7 Stuart Hall, *Identités et cultures*, Paris : Éd. Amsterdam, 2007.

co-écriture — indiquait une prise de position essentielle du terrain, de la scène, des acteurs, en ce qu'elle manifestait un conflit, et traduisait potentiellement une longue histoire d'opposition aux normes et aux valeurs de ce qui apparaissait être, à travers la posture « savante » largement fantasmée, l'émanation du « système », de la mise en ordre du monde, de l'oppression.

LE PUNK, UNE « CULTURE CONTRE »

Le conflit, comme le soulignent Theodore Roszak et John Milton Yinger⁸, distingue précisément contre-culture et sous-culture. La contre-culture — à la différence de la sous-culture — ne peut être comprise qu'au travers de l'analyse des normes et valeurs qu'elle engendre et qui sont consubstantielles des interactions conflictuelles avec le régime de valeur de la société. Le terme de contre-culture est donc finalement plus simple à disséquer à la fois dans sa portée, son origine et ses promesses. Car la contre-culture, entendue comme une « culture contre », est le fruit d'une histoire, celle des grands mouvements de contestation des années 1960, du mouvement hippie et du *Summer of Love* (immenses rassemblements, festivals, *protest songs*, opposition aux conflits armés). Inscrite dans l'histoire des mouvements sociaux et porteuse d'une puissante charge politique, elle deviendrait en quelque sorte le parèdre politisé, radicalisé, des subcultures. Au-delà des pratiques culturelles, il reste cependant légitime de discuter de la généralité de ce qui est couramment désigné comme « contre-culture », et donc de critiquer la valeur heuristique du terme en tant que concept. Lorsque nous employons ce terme, nous lui donnons donc une première valence historique, contextuelle qui, dans le creuset des années 1960-1970, confère une singularité aux événements et aux faits de culture en spécifiant leur originalité et éventuellement leur articulation : la Contre-culture, née aux États-Unis et rapidement diffusée en Europe et en France dans

8 Theodore Roszak, *Vers une contre-culture : réflexions sur la société technocratique et l'opposition de la jeunesse*, Paris : Stock, 1980.

les années 1960, génère une « contre-contre-culture » qui macère, fermente, et dont émerge brutalement le punk au milieu des années 1970. À ce moment de l'histoire, une contre-culture (matrice) est née de la Contre-culture (moment historique).

Ceci nous amène à affirmer qu'il n'est pas de lecture possible de la culture hors des enjeux politiques qu'elle véhicule. Ce qui est perçu par les punks en 1977 comme l'échec de la société communautaire et pacifiste des années 1960 s'enracine dans un vécu politique. Mai 1968 est certes un événement majeur de la France contemporaine, mais il se solde par la victoire écrasante de la droite conservatrice et la reprise en main de la situation : les élections législatives de juin 1968 consacrent la majorité présidentielle de Pompidou, qui obtient 363 sièges sur 485. Et ce n'est pas le discours légendaire de J. Chaban-Delmas consacré à la « Nouvelle société » qui changera le sentiment de perte. Cette matrice politique entérine une stabilité gaulliste à laquelle se confronte une jeunesse qui s'ennuie (la « Bof génération ») et qui va constituer le terreau du punk. Le punk incarne donc en France cette autre révolte négativiste, plus nihiliste — au moins dans sa forme initiale — provocante et subversive (le futur c'est maintenant), qui éclate dans la France de Giscard, alors que la figure du hippie, honnie et conspuée en chanson (*Asphalt Jungle*, *Métal Urbain*), devient celle du traître à la cause de la jeunesse révoltée pour avoir beaucoup promis et peu tenu. « Un bon hippie est un hippie mort » devient le slogan du moment, adopté et porté par une jeunesse contre la société de l'ordre, le pouvoir et l'establishment, mais également contre la société « contre-culturelle » des aînés : une contre-culture contre une autre « contre-culture » désormais obsolète, plus subversive dans ses modes d'action. Le punk est-il donc une contre-culture ? Assurément. Il en présente tout au moins selon nous deux caractéristiques majeures : une dimension conflictuelle forte, inscrite dans l'histoire des convulsions sociales et politiques (les normes et valeurs du punk naissent de l'interaction conflictuelle du punk avec la société) ; un positionnement déconstructionniste, voire négativiste qui, dépassant les effets de cultures de classe (le punk n'est pas une affaire de prolo) pour relever d'obédiences plus générationnelles, se manifeste beaucoup plus transversalement dans une posture visant à contrecarrer tout effet symbolique des cultures

dominantes, avant d'envisager de manière plus constructive une alternative à la vie en société. De ce point de vue, il aurait peut-être été judicieux d'utiliser la terminologie de « cultures alternatives », comme il y aurait dans la science-fiction des univers parallèles : de nouvelles propositions de vie issues des marges, des alternatives aux problématiques de notre temps. Le choix de ce dernier terme nous a effleurés un temps. Nous y avons même consacré toute une réflexion au moment de négocier un précieux partenariat avec la Philharmonie de Paris, lorsque son directeur de l'époque, Laurent Bayle, nous avait pressés de nommer ces pratiques musicales en marge, ces objets « contre ». Mais nous sommes restés finalement convaincus que la dimension historique l'emportait, et que le « contre » méritait que l'on creusât davantage l'idée de la contre-culture non seulement comme objet d'histoire, mais également comme principe de lutte et de résistance : Comment se développe une culture contre la culture, ou plutôt contre la culture établie ? Non pas seulement une subculture vécue comme segment identifiable possédant sa logique interne, référée à tel ou tel segment des jeunes ou du social, mais bien une « culture contre ».

FONDEMENTS DE LA RECHERCHE

Le projet PIND est né au croisement de nos sensibilités, de l'exigence scientifique et de l'urgence. Il est né bien sûr de nos centres d'intérêt pour la contre-culture, pour les marges, et de notre appétence pour la musique mais ressort également de notre conviction intime, partagée, qu'il fallait engager quelque chose de beau, de grand, un projet global, fédérateur, ambitieux, à la hauteur de ce que cette scène avait produit, de ce qu'elle avait donné à ses publics, de l'espoir, l'inventivité et l'énergie qu'elle avait façonnés, et que rien jusqu'ici ne rendait justice à l'intensité d'un demi-siècle de rébellion musicale dans une France ouverte sur le monde. Travailler sur le punk exigeait en revanche une méthode spécifique toute en coopération et jeux de miroirs, que nous allions « découvrir » en la construisant presque en temps réel, de manière plus ou moins accidentée, au fur et à mesure que s'imposait à nous finalement un processus hybride

qui relevait à la fois de ce que nous avons imaginé être PIND, en théorie, et de ce que le projet allait devenir en pratique, de ce qu'il nous renvoyait, de ce qui s'imposait à nous dans la mise en œuvre de cette « théorie », seule voie pour construire le chemin d'une heuristique punk. En d'autres termes, il fallait à la fois tenir compte de notre position en tant que chercheurs, de l'horizon scientifique du projet de connaissance et, presque paradoxalement, ou de manière contre-intuitive, accepter de bouger nos lignes, soupagement, intelligemment, humainement, concrètement, culturellement, de satisfaire aux contraintes que l'objet, et la pratique du terrain, imposaient. Il nous fallait nous fondre dans un processus qui obligeait en permanence à adapter, rééquilibrer, repenser le cadre de la recherche au prisme de ce que le terrain nous renvoyait, de ce qu'il attendait de nous pour se livrer, sans rien céder sur le plan des exigences scientifiques. Il nous fallait appréhender et intégrer ce que la science fait au terrain et ce que le terrain fait à la science.

Plusieurs principes avaient orienté nos recherches et posé les bases de notre travail. Le premier consistait à considérer l'importance de la musique : sans bande-son, plus de punk ! Nous prenions en cela le contre-pied de la grande majorité des travaux sur le punk, en particulier britannique, qui abordaient ce mouvement musical sans jamais parler de musique, privilégiant des angles d'approche sociaux ou politiques. Le second principe consistait en un retournement de l'histoire : montrer comment l'histoire du punk ne se limite pas à cette histoire enveloppante et idéalisée écrite par les chercheurs des États-Unis ou de la Grande Bretagne mais qu'elle suppose de reconsidérer de manière fine l'émergence d'une scène punk en France, totalement ignorée voire invisibilisée dans les grands récits scientifiques anglo-américains et, par suite, dans le roman médiatique global qui se donne pour référence. Nous voulions également, en travaillant sur la culture contre qu'incarne l'explosion punk, et qu'elle transcende sous diverses formes jusqu'à nos jours, étudier ce que les marges font à la société et, en retour, ce que la société fait aux marges. Nous voulions montrer que la connaissance des marges est l'une des clefs de la connaissance de la société et qu'elle constitue par ailleurs un enjeu sociétal fort, à une époque où celles-ci sont perçues comme une menace : l'évacuation abondamment médiatisée de la ZAD de

Notre-Dame-des-Landes au printemps 2018, qui a mobilisé deux mille cinq cents gendarmes pour déloger cent cinquante à quatre cents personnes, parmi lesquelles un grand nombre de punks, en offre un exemple éclairant. Il s'agissait également, en écrivant l'histoire de la scène punk en France depuis 1976, de discuter de l'évolution, sur presque un demi-siècle, des seuils de sensibilité de la société française à l'égard des marges, de la provocation, de la violence, de l'humour, de ce qui est tolérable et ne l'est pas. La dénonciation de la misère et de la réalité du monde par la subversion doivent-elles et peuvent-elles s'accorder sur des limites ?

Enfin l'urgence à inventer l'archive n'était pas la moindre de nos préoccupations. Nous n'avons pas mis longtemps à réaliser à quel point la mémoire punk était une mémoire fragile, eu égard à la vulnérabilité des acteurs, confrontés à des styles de vie souvent rudes et des formes d'addiction généralement redoutables, à la fragilité et au caractère périssable des supports matériels consubstantiels de l'idéologie punk prônant le bricolage et la débrouille, tous échappant au dépôt légal, eu égard enfin à toute absence de conservation institutionnelle, à la différence de ce qui existe par exemple en Allemagne avec les *Archiv der Jugendkulturen*. Seule la Fanzinothèque de Poitiers (une association loi 1901) constitue un centre documentaire alternatif unique (trente mille documents conservés depuis 1989), mais elle ne concerne « que » les fanzines, la microédition et la petite presse, et ne recouvre donc que très partiellement le champ archivistique exploré par notre recherche. Ces archives sont donc à identifier, collecter, rassembler, car elles n'existent pas en fonds constitué ni à l'état institutionnel, et par ailleurs les acteurs ne sont pas toujours enclins à parler, voire peuvent se montrer hostiles à l'idée de conservation, ce qui représente un autre véritable défi à la recherche.

CHANTIERS DE RECHERCHE

En lien avec ces grands principes, nous avons divisé la recherche en quatre chantiers interdépendants. Le premier chantier, sobrement intitulé « Le temps », avait pour but de comprendre comment une culture musicale s'inscrit dans le temps, en analysant les

temporalités qui structurent la scène punk en France sur le temps long. Dans ce rapport des punks au temps, marqué par une injonction paradoxale — se souvenir d'un passé sans avenir et célébrer cette absence de futur comme constitutive d'une identité —, nous avons pu constater que la mémoire et l'histoire cohabitaient de manière souvent conflictuelle.

Un deuxième chantier, non moins sobrement intitulé « L'espace », avait pour objectif de comprendre comment la culture musicale punk s'inscrivait dans l'espace, entendu dans une acception très large — géographique, culturelle ou sociale. Cette perspective scientifique invitait tout naturellement à réinscrire la France dans un ensemble dynamique d'échanges et d'influences réciproques avec le reste du monde, et à identifier les surfaces de contact, les pôles d'attraction, les flux et les portes d'entrée par lesquelles la scène punk s'ouvre à elle-même et au monde.

Un troisième chantier, intitulé « Systèmes de représentations », avait pour objectif de comprendre comment la scène punk était représentée et se représentait à elle-même. L'appréhension de ces systèmes de représentations (analyse des formes de désignation et d'auto-désignation, rapports entre underground et mainstream, construction et représentation sociale de la réalité) constituait une condition sine qua non pour mieux cerner ce qu'est le punk⁹.

Un quatrième et dernier chantier, intitulé « Violences », était destiné à l'analyse de la spécificité des rapports sociaux qui se construisent au sein de la scène punk en France. La violence, qu'elle soit réelle, symbolique ou fantasmée¹⁰, est consubstantielle aux formes d'organisations sociales punk et aux rapports à soi, à l'entre-soi et aux autres : son expression semble constituer l'essence même de sa musique, de ses idéaux et de ses slogans, de *No Future* à *Destroy*.

9 Luc Robène, Solveig Serre, « Le punk est mort. Vive le punk ! : la construction médiatique de l'âge d'or du punk dans la presse musicale spécialisée en France », *Le temps des médias*, 27, 2016, p. 124-138 ; Luc Robène, Solveig Serre, « À l'heure du punk ! : Quand la presse musicale française s'emparait de la nouveauté (1976-1978) », *Raisons Politiques*, 62, 2016, p. 83-99.

10 Luc Robène, Solveig Serre, « Le punk français rêve-t-il en rose ? », *Journal of Popular Romance Studies*, 7, 2018.

Car le punk rentre complètement dans le rôle qu'il s'est assigné : choquer, rompre les codes, assumer sa position vaguement nihiliste et subversive, choisissant l'enlaidissement, la provocation par le cuir, les chaînes, les maquillages outranciers, les tenues hypersexualisées, le brouillage des codes de genre¹¹. La musique est l'étincelle de vie qui transcende cette violence : un son crade et agressif, des morceaux rapides, très courts, mobilisant des textes impertinents conspuant la société, son immobilisme et son culte de l'ordre. Dans cette perspective, trois indicateurs principaux nous paraissent devoir faire l'objet d'une analyse fine : les émotions¹², le corps¹³ et le genre.

FAIRE ENSEMBLE, FAIRE AILLEURS, FAIRE AUTREMENT

Écrire l'histoire d'un mouvement dont l'autodestruction fait initialement figure de manifeste (*No Future*) et chercher à en conserver la mémoire ne va pas de soi. L'autodafé assumé, par le fils de Malcolm Mac Laren et de Vivienne Westwood, des archives et objets cultes de ses célèbres parents, pour fêter le quarantième anniversaire du punk en 2016, représente sans doute l'une des manifestations les plus provocantes de ce refus de l'enfermement institutionnel du punk. *A contrario*, dès nos premières enquêtes de terrain, nous sommes rendu compte qu'un grand nombre d'indicateurs étaient au vert pour lancer ce processus de recueil des archives, le désir de mémoire des acteurs agissant souvent bien plus puissamment que l'horizon destructeur qui pouvait animer le mouvement à ses débuts. Au-delà des postures de défi nihilistes originelles émergeaient la volonté d'exister, le désir de souligner son engagement subversif, de

11 Luc Robène, Solveig Serre, « Le punk un mauvais genre », éd. Anne Castaing et Fanny Lignon, *Performances culturelles du genre*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2020, p. 155-174.

12 Luc Robène, Solveig Serre, « Flaubert was a punk writer: une éducation sentimentale punk est-elle possible ? », *Pratiques de formation/Analyses*, 69, 2024.

13 Luc Robène, Solveig Serre, Manuel Roux, « Pogoter n'est pas jouer ? », *Ethnologie française*, 175, 2019, p. 549-567.

marquer son appartenance à une scène, de s'identifier à elle et à ce qui avait pu à un moment donné constituer l'essentiel d'une vie, sinon la vie tout entière, dans la simplicité des concerts et des luttes. Par ailleurs, les contingences de la vie — l'urgence liée au vieillissement, à la disparition, ou au contraire à la modernité des jeunes générations soumises aux nouvelles formes de communication et de mise en visibilité — avaient pu modifier l'ordre des priorités et suggérer cet appel de la parole. Dès lors, le verbe ne demandait qu'à se libérer, et les archives à sortir des placards — c'est ce qui a du reste motivé nos premières expérimentations dans ce domaine.

Nous étions sensibles à éviter deux travers : ne pas figer artificiellement un mouvement dont la fluidité, l'esprit de résistance et la motricité subversive n'avaient cessé de s'aviver au feu des luttes artistiques, sociales et sociopolitiques durant plus de quarante ans ; trouver un équilibre fragile entre savoir savant et connaissance du terrain par le terrain. La solution que nous avons mise en œuvre, et qui a constitué en elle-même un défi à part entière, a été de fonder un travail scientifique *avec les acteurs*, d'inventer un modèle collaboratif qui les intégrait au projet sur leur propre vécu, n'enfermait pas la recherche dans une tour d'ivoire, mais au contraire négociait en permanence sa relation et sa distance à l'objet, envisageant même la co-construction des questions de recherche comme l'un des possibles dans ce cheminement expérimental. Seule cette posture de rencontre, d'échange et parfois de compagnonnage nous semblait capable de faire surgir la ressource, et simultanément nous apparaissait évidente dans la manière d'acquérir une forme de légitimité en tant que procédure co-construite : l'approche de la collecte des archives, des récits, témoignages, et à terme de la conservation ne pouvait donc que relever que de moments négociés, autrement dit d'une attitude de travail collectif et d'une recherche engagée allant toujours à la rencontre de l'autre.

Tel a été le principe des trente-neuf journées d'étude et des huit colloques que nous avons organisés depuis le début de l'année 2015, en rapport avec quatre grands axes de recherche. Ces rencontres ont constitué la colonne vertébrale du projet en ce qu'elles ont permis de façonner l'objet, de le faire vivre scientifiquement au sens littéral du terme, tout en considérant simultanément la dimension sociale

et humaine que ce travail singulier recouvrait. Plusieurs enjeux et défis méthodologiques ont été au cœur de notre démarche. Nous avons tout d'abord prêté une attention particulière à ce que ces journées se tiennent dans des lieux ouverts (lieux culturels ou associatifs, salles de concert), à Paris comme en province, toujours un samedi, afin que le public le plus large puisse suivre les échanges et participer aux débats. Ces partis pris assumés ont permis de mobiliser la scène punk, activement, de construire et simultanément de partager et disséminer les résultats de notre projet auprès d'un large public composé aussi bien de scientifiques, d'acteurs de la scène punk, de journalistes, de marginaux, ou tout simplement de curieux. Nous avons rapidement adjoint à ces moments de recherche d'autres manifestations qui ne relevaient pas de la science *stricto sensu*, mais qui se sont avérées renforcer la cohésion du projet, comme des temps de musique ou des performances artistiques entre les interventions ou à la fin de la journée, des expositions de photographies ou de fanzines. Ces dispositifs culturels forts, chargés de sens pour la communauté qui était en train de se constituer autour du projet, sont par ailleurs devenus des objets de recherche à part entière en ce qu'ils ont également ouvert une réflexion sur ce que la science fait au terrain : le groupe Budz, qui n'avait pas joué depuis trente ans et qui s'est reformé durablement suite à l'organisation d'une journée d'étude consacrée à la scène punk à Rouen, en offre un exemple éclairant.

LA PRODUCTION DES CONNAISSANCES

Rapidement, des résultats sont apparus, qui ont confirmé ou ont permis d'affiner nos hypothèses initiales. Ce fut par exemple le cas de la journée « Punk des villes, punk des champs » (2018), qui cherchait à questionner le stéréotype du punk en tant que phénomène urbain concentré dans les principales villes de l'Hexagone — Paris, Bordeaux, Rouen. Certes, il est vrai que le punk s'est construit autour de la mise en place de structures dans les grands centres urbains qui concentraient d'éventuels locaux de répétition, salles de concerts, labels et magasins de disques. Le paysage de la ville est également essentiel pour les punks, que ce soit en tant que territoire à

occuper, décor à retranscrire ou dans la désignation de ses formations, de Métal Urbain à Réverbère. Pourtant, de l'organisation du premier festival punk européen, en 1976, dans une petite ville des Landes, Mont-de-Marsan, aux jeunes adolescents à crête du village de Sannerville dans le Calvados, en passant par les « punks bâtisseurs » qui quittent la ville pour retourner à la terre, comme l'avaient fait les hippies en leur temps, une tout autre histoire s'est fait jour, confirmant que le punk ne s'était pas uniquement implanté dans les grandes villes, mais s'était diffusé immédiatement sur l'ensemble du territoire français. Le punk a aussi éclos dans les campagnes, les bourgades et les villages, où l'on trouve des punks esseulés, des familles punk ou des réseaux plus larges.

D'autres résultats se sont également dégagés de manière plus indirecte au fil de ces journées. Par exemple, une nouvelle branche du punk, que nous n'avions originellement pas identifiée, très contemporaine et beaucoup plus sectaire, nous est apparue (journées d'étude de Bordeaux (2018) et de Poitiers (2018), qui a redéfini une éthique de la punkitude et produit contre toute attente, à travers l'élaboration de nouvelles normes, ce qu'il conviendrait d'appeler une « police de la pensée punk », à la croisée des radicalités *straight-edge*, du féminisme écoresponsable et de postures plus conspirationnistes : ne pas boire d'alcool, ne pas jouer dans les squats (car le son est dégueulasse), ne pas pogoter (c'est « un truc de beauf »), se distinguer des aînés punk (tous des drogués et des alcoolos), ne pas donner d'entretiens ou d'interview, ni de quelconques renseignements qui pourraient lever le voile sur les activités punk et donner des indications aux autorités sur les pratiques subversives en cours, défendre à tout prix l'idée d'une musique punk qui relève de l'art pour l'art, et non d'un métier.

S'agissant de la question du genre, il a été tout à fait intéressant de confronter cette parole punk, qui défend l'idée selon laquelle la parité existe au sein de la scène contemporaine, aux réalités musicales, artistiques et sociales du punk. Les femmes punk musiciennes, ou en responsabilités de collectifs sont toujours largement minoritaires en France, ce que traduisent à leur manière les difficultés que nous avons éprouvées pour mobiliser les femmes sur les journées d'études : le ratio hommes/femmes présents aux tables rondes

du projet PIND, ou encore les thématiques abordées par les uns et les autres témoignent de cette masculinité persistante du punk en France ; les femmes acteurs de la scène ont toujours été minoritaires, et ne sont intervenues qu'à de très rares occasions.

Par conséquent, ces journées d'étude ont été extrêmement fructueuses. En permettant de repérer l'archive (prises de contact spontanées, rencontres avec des personnalités de la scène punk, propositions de consultations d'archives personnelles, de renseignements et de réorientations vers d'autres acteurs et d'autres réseaux qui rendront possible le recueil des données), d'alimenter la recherche et de capter des expertises nouvelles pour dynamiser le projet, elles ont constitué un outil de recherche à part entière. En jetant les bases d'un dialogue durable entre les chercheurs et les acteurs de la scène, elles ont été également un lieu d'échanges et de débats particulièrement animé, ainsi qu'un lieu de vie et de construction de lien social, toutes choses nécessaires au bon développement de ce travail singulier.

CONSTRUIRE UN LANGAGE COMMUN, ÉCRIRE ENSEMBLE :

LE « PETIT LIVRE ROSE »

La publication du *Lexique franco-punk* aux éditions Nova, dont nous avons été les directeurs scientifiques au cours de l'année 2019, mérite également d'être rangée dans la catégorie des outils et des réalisations qui matérialisent sous cet angle des « projets en actes », ce que peuvent être simultanément la fabrique de la science, la mise en réseau des compétences et la SAPS (science avec et pour la société). Notre ouvrage avait pour objectif de concilier l'exigence scientifique tout en mettant à la portée de tous les lecteurs, familiers du thème ou profanes, les premiers résultats du projet PIND. À un deuxième niveau, il représente la réponse à un défi qui nous est cher et que nous avons voulu constamment relever : faire travailler ensemble, toujours avec les mêmes exigences, des chercheurs provenant de disciplines, de traditions et méthodes scientifiques différentes (notre équipe de chercheurs issus des universités), des collègues extérieurs au projet mais rencontrés à l'occasion des journées d'études et mobilisés pour un domaine d'expertise spécifique (les spécialistes d'un terrain, d'un

objet), *mais aussi* des acteurs (musiciens, fanzineurs, photographes) et témoins de la scène participant à la co-construction des questions de recherche et alimentant le projet par leurs connaissances du terrain, enfin des jeunes et futurs collègues (doctorants, post-doctorants, parfois étudiants de master), très encadrés par notre équipe, qui trouvent dans ce projet à la fois un enjeu de formation « à et par la recherche » et un viatique pour renforcer voire stabiliser leur expertise, leur crédibilité et leurs positions académiques. Il s'agit là pour nous d'un objectif essentiel : mobiliser tout à la fois les mondes académiques, les experts, la scène, la jeunesse en formation masterale ou doctorale, et faire concourir ces segments de la société, à travers ce projet éditorial qui est aussi, redisons-le, le résultat de notre travail de direction de la recherche, à la construction et au partage des connaissances inhérentes à l'histoire de la scène punk en France. Ce projet s'est enfin avivé d'un troisième niveau, fondamental dans l'articulation qu'il concrétise entre le monde académique et la sphère des acteurs économiques : un partenariat public/privé. La publication du *Lexique franco-punk* marqua ainsi notre entrée en douceur dans l'univers des Nouvelles éditions indépendantes (LNEI, désormais Combat), regroupant entre autres les Éditions Nova, Radio Nova, Les Inrockuptibles et Rock en scène), c'est-à-dire qu'elle nous plaça directement au cœur d'un secteur traitant économiquement et commercialement de culture et de contre-culture (au moins dans le discours « historique » attaché aux pères fondateurs du groupe tels que Jean-François Bizot ou Jean-Yves Lafesse). Cette immixtion dans ce secteur des ICC (industries culturelles et créatives), que nous ne maîtrisions qu'imparfaitement à l'époque, représente un apport considérable à notre travail. Il a tout d'abord permis de faire avancer nos objectifs scientifiques et humains — obtention de locaux, d'une aide financière et logistique, de contacts et de réseaux, d'accès aux ressources médiatiques. Surtout, il illustre à sa manière ce qui selon nous constitue l'un de nos horizons et la « marque de fabrique » PIND : la capacité à mobiliser les mondes et les réseaux pour les articuler et optimiser dans cette conjonction notre capacité à construire un savoir partagé.

L'IMAGINATION AU POUVOIR

Les travaux que nous avons conduits ont permis, au terme d'une dizaine d'années, de faire accéder le punk au rang d'objet d'étude légitime, et suscité une dynamique inédite dans la manière d'appréhender scientifiquement le champ de la contre-culture en France.

Ces recherches qui ont bénéficié du soutien de l'ANR, ainsi que de plusieurs segments de financements (national, régional, etc.), ont notamment montré combien l'étude des marges permettait d'approcher de façon heuristique les fonctionnements de la société et combien ce mouvement musical, artistique, esthétique « en rupture », porteur de modèles de contre-société, aux résonances politiques marquées, constituait un prisme absolument essentiel pour appréhender et comprendre les manières d'innover et de résister qui animent les mondes contemporains. Le projet PIND s'est concrétisé par la structuration d'une équipe de recherche toujours active, par l'organisation de trente-neuf journées d'étude et de huit colloques internationaux, par la production d'une quinzaine d'événements culturels, par la publication des travaux de l'équipe dans différents ouvrages et revues scientifiques de premier plan, par un important effort de vulgarisation à destination du grand public, par la création de la collection scientifique *En Marge!* aux éditions Riveneuve (dix ouvrages publiés depuis 2019), par l'insertion de l'équipe dans des réseaux internationaux et par la mise en œuvre concrète de la formation par et à la recherche (masters, doctorants et post-doctorants).

Au terme de cette période, de nouvelles questions se sont fait jour. Elles nous ont amenés à développer des recherches dans deux directions qui, en prolongeant les enjeux initiaux du projet PIND, les débordent pour constituer aujourd'hui deux axes fondamentaux du programme scientifique. Le premier a consisté à ouvrir des perspectives expérimentales interdisciplinaires pour décroquer la recherche et dépasser les limites inhérentes aux approches strictement SHS dans le cadre de problématiques musicologiques liées à la caractérisation du « son punk » et d'un genre musical punk. Il s'agit ici de dépasser les écueils des modes de subjectivation qui enrichissent la connaissance de ce qu'est le punk et de ce qu'il représente pour les acteurs, sans toutefois parvenir à trancher en termes

de définition ou de légitimité, tant la recherche d'invariants stylistiques butte précisément sur la richesse des représentations que les travaux initiaux ont fait émerger. Ainsi le croisement de méthodes qualitatives et quantitatives, l'interpénétration et la mise en synergie d'approches en sciences humaines et sociales et en acoustique, *data driven* et IA, doivent permettre de franchir une étape décisive dans la manière de délimiter les invariants du son propre à un genre musical. Le punk devient ici le terrain expérimental d'une aventure scientifique audacieuse, aux frontières de la connaissance. Cet axe, dénommé PSIND (*Punk sound is not dead*), est soutenu par l'ANR pour la période 2024-2028.

Le deuxième axe a été destiné à convertir le capital de connaissances et le bagage expérientiel accumulé en côtoyant le punk et les scènes *underground* (intelligence punk, DIY, créations en résistance, savoirs des marges) en ressources pour imaginer « demain ». Ces transferts heuristiques de problématiques, de principes, de méthodes et d'approches épistémologiques (la place des marges dans les procès d'innovation, les nécessités de la science avec et pour la société, la rencontre comme principe cardinal de la recherche, la création d'un langage commun entre chercheurs et artistes, professionnels de la culture et de la création, la constitution de réseaux par capillarité, etc.) doivent permettre désormais d'appréhender le travail consacré aux marges (le punk et plus largement la contre-culture) comme une ressource essentielle dans le renouvellement des regards que la recherche peut porter sur la culture et la création, sur leurs développements, leurs écosystèmes et leurs économies, en particulier dans le cadre des stratégies d'accélération des industries culturelles et créatives (ICC), qui sont actuellement au cœur du programme de recherche DEDALE (Alternatives culturelles et créatives), financé au sein du Programme de recherche Industries culturelles et créatives (PEPR ICCARE)¹⁴.

14 <<http://pepr-iccare.fr>>

CONCLUSION

Nous avons souhaité revenir au fil de cet article sur dix ans de recherches menées dans le cadre du projet PIND car il nous semble que ce projet présente des caractéristiques scientifiques, humaines et participatives singulières qui en font sans doute non pas un modèle mais une matrice susceptible de fonder ou d'inspirer d'autres recherches, tant les principes de collaboration, de participation, d'interaction entre chercheurs et acteurs sont aujourd'hui au cœur des préoccupations de la science. Comme nous l'avons montré, le terrain et l'objet imposaient la construction d'approches fines, sensibles, négociées, en prise avec les problématiques des marges, de la création en résistance, de l'*underground* : il n'était guère possible d'envisager un travail scientifique sur les scènes punk sans intégrer dans la réflexion, l'organisation et la mise en œuvre de la recherche, ceux-là mêmes qui étaient, au premier chef, concernés par l'étude. Il n'était guère possible d'envisager ce projet sans construire des lieux d'échanges, de débats, de rencontres, ouverts sur le dialogue et la reconnaissance mutuelle des chercheurs et des acteurs dans leurs vérités riches et plurielles — des espaces renaissant régulièrement, reconnus, identifiés, qui ne confisquent pas la parole et ne confinent pas la science en train de se faire au cœur de l'enceinte académique.

À travers la genèse du projet PIND, puis de ses développements et des étapes qui ont marqué ses évolutions et transformations dans le temps, nous avons cherché à montrer comment se sont imposés et réfléchis ces cadres et ces modalités de travail spécifiques, fortement orientés par la nécessité d'inclure les acteurs aux problématiques méthodologiques et scientifiques, qu'il s'agisse de considérer la constitution des réseaux, la construction de l'acceptabilité et l'introduction des enquêteurs dans des mondes et sur des terrains qui ne leur étaient pas nécessairement familiers, le recueil des ressources, les échanges et réflexions communes, la co-construction des questions de recherche, l'organisation et le suivi des rencontres, des événements scientifiques et culturels. Cette richesse, désormais labellisée SAPS (Science avec et pour la société), et les questions stimulantes que pose à la science et à la société cette démarche originale au cœur du projet PIND, constituent le moyen le plus sûr de produire des connaissances qui

font sens, en ce que le processus participe de ce rapprochement aujourd'hui essentiel entre science et société.

BIBLIOGRAPHIE

HALL, Stuart, *Identités et cultures*, Paris : Éditions Amsterdam, 2007.

HOGGART, Richard, *The Uses of Literacy. Aspects of Working-Class Life, with Special References to Publications and Entertainments*, London : Chatto and Windus, 1957.

—, *Contemporary Cultural Studies : An Approach to the Study of Literature and Society*, Birmingham : University of Birmingham, Centre for Contemporary Cultural Studies, 1969.

KUHN, Thomas, *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago/London : University of Chicago Press, 1963.

PEPR ICCARE, [en ligne] : <<http://pepr-icare.fr>>.

PROJET PIND — *Punk is not dead. Une histoire de la scène punk en France (1976-2016)*, [en ligne] : <<https://pind.univ-tours.fr/>>.

ROBÈNE, LUC, *L'homme à la conquête de l'air : des aristocrates éclairés aux sportifs bourgeois*, Paris/Montréal : L'Harmattan, 1998.

ROBÈNE, LUC, SERRE, Solveig, *On stage Backstage : chroniques de nos recherches en terres punk*, Paris : Éditions Riveneuve, 2022.

—, « À l'heure du punk ! : Quand la presse musicale française s'emparait de la nouveauté (1976-1978) », *Raisons Politiques*, 62, 2016, 83-99.

—, « Flaubert was a punk writer : une éducation sentimentale punk est-elle possible ? », *Pratiques de formation / Analyses*, 69, 2024.

—, « Le punk est mort. Vive le punk ! : la construction médiatique de l'âge d'or du punk dans la presse musicale spécialisée en France », *Le Temps des médias*, 27, 2016, 124-138.

- , « Le punk français rêve-t-il en rose ? », *Journal of Popular Romance Studies*, 7, 2018.
- , « Le punk, un mauvais genre », CASTAING, Anne, LIGNON, Fanny (eds.), *Performances culturelles du genre*, Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence, 2020, 155-174.
- ROBÈNE, LUC, SERRE, Solveig, ROUX, Manuel, « Pogoter n'est pas jouer ? », *Ethnologie française*, 175, 2019, 549-567.
- ROSZAK, Theodore, *Vers une contre-culture : réflexions sur la société technocratique et l'opposition de la jeunesse*, Paris : Stock, 1980.
- SERRE, Solveig, *L'Opéra de Paris, 1749-1790 : politique culturelle au temps des Lumières*, Paris : CNRS éd.

CONTRE-CULTURES BERLINOISES : FIN DE PARTIE ?
(ANNÉES 1970 À NOS JOURS)

Guillaume Robin, Patrick Farges
Laboratoire ECHELLES UMR 8264
Université Paris Cité

INTRODUCTION

La métropole berlinoise, polycentrique et tentaculaire — ses 880 km² de territoire comprennent lacs, forêts, et même espaces ruraux, marquant profondément le *Berlin way of life* — se caractérise par une histoire mouvementée au XX^e siècle. Dans la longue durée, Berlin est une métropole culturelle, déjà (re)connue sous la République de Weimar. Puis, ville-vitrine de deux systèmes en concurrence durant la guerre froide, Berlin fut au cœur de nombreuses batailles culturelles entre l'Est et l'Ouest.

La création contre-culturelle berlinoise, dynamique, est d'abord marquée par des ramifications transnationales liées aux mouvements contestataires des années 1970 et 1980. Avec la chute du mur en 1989, ce capital contre-culturel a largement été mobilisé, jusqu'à devenir une marque de fabrique de la ville réunifiée des années 1990. Berlin apparaît comme la capitale contre-culturelle allemande, y compris dans la récupération commerciale des mouvements. Avec le recul, on constate une dynamique historique menant des marges vers le centre — du « *off* » au « *mainstream* » — accompagnée de tendances à l'exclusivité subculturelle. On peut avancer que l'« appel de Berlin », référence au film musical *Berlin Calling* de Hannes Stöhr (2008)¹, est indissociable de l'attractivité de ses scènes alternatives,

1 Hannes Stöhr, *Berlin Calling* [film musical], Allemagne : Sabotage Films GmbH/Stoehrfilm, 2008.

techno notamment, mais que cette attractivité et cette reconnaissance internationales ne sont pas sans risque, comme en témoigne le destin du DJ et acteur du film, Paul Kalkbrenner qui, bien qu'issu de l'*underground*, a, avec le succès du film, basculé dans l'industrie musicale *mainstream*, quittant le label berlinois indépendant Bpitch pour Sony Music.

En 2025, il est légitime de se demander s'il existe encore une contre-culture berlinoise, lorsque le moindre billet d'entrée pour un événement (même marqué comme « alternatif ») coûte désormais 25 €. En réalité, la question des contre-cultures berlinoises se repose régulièrement : en 2013 déjà, les *Cahiers d'Études Germaniques* consacraient un dossier aux « Contre-cultures à Berlin de 1960 à nos jours »². Le géographe Boris Grésillon y posait la question suivante, qui reste pertinente aujourd'hui : « Mais y a-t-il encore une véritable contre-culture à Berlin ? »³. La contre-culture comme objet d'étude est éminemment insaisissable. Entendue comme un ensemble de manifestations s'installant en marge du système culturel dominant⁴, elle est fondamentalement évolutive et s'adapte aux espaces d'opportunités offerts. C'est la raison pour laquelle elle prend souvent des formes éphémères qui laissent peu de traces, notamment pour l'historien-ne, et qui s'incarnent dans des lieux provisoires, des manifestations clandestines et des formes d'itinérance.

2 Charlotte Bomy, André Combes, Hilda Inderwildi (dir.), Dossier « Contre-cultures à Berlin de 1960 à nos jours », *Cahiers d'Études Germaniques* [en ligne], n° 64, 2013, <<https://journals.openedition.org/ceg/5190>>.

3 C'est la question qui clôt son article. Boris Grésillon, « Contre-culture, musique et urbanisme : le cas emblématique de Kreuzberg, de la fin des années 1960 à aujourd'hui », *Cahiers d'Études Germaniques* [en ligne], n° 64, 2013, <<http://journals.openedition.org/ceg/8443>>.

4 Voir Theodore Roszak, *The Making of a Counter Culture. Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition*, Berkeley : University of California Press, 1969. L'ouvrage, qui a marqué l'usage du concept, porte sur la contre-culture jeune des années 1960 en Europe et en Amérique du Nord. L'auteur a regroupé sous une même étiquette les étudiants protestataires des années 1960, les opposants à la guerre du Vietnam, les hippies et autres marginaux qui, tous, rejetaient des formes de technocratie.

CONTRE-CULTURES BERLINOISES DANS L'APRÈS-GUERRE

Dans le contexte allemand, et berlinois en particulier, se pose d'abord une question terminologique, tant les termes varient pour désigner ce qui *n'est pas* le paradigme culturel dominant. On trouve en allemand les termes de « *Protestkultur* » (culture protestataire), « *Gegenkultur* » (équivalent allemand de contre-culture), mais aussi, plus fréquemment, celui de « milieux alternatifs ». Cette notion – *alternativ* – marque fortement le discours culturel et politique, comme le rappelle la germaniste Anne-Marie Pailhès :

Plutôt que de contre-culture, terme hérité de l'analyse des mouvements sociaux américains, il est [...] plutôt question en Allemagne de culture 'alternative', un concept qui ne se contente pas de l'opposition au système social et politique existant mais qui souligne la possibilité du choix d'une autre société⁵.

Elle souligne d'ailleurs que l'historien des nouveaux mouvements sociaux, Sven Reichardt, désigne ces milieux par le terme d'*alternativ* et non de contre-culturels, qu'il considère plus adapté au contexte nord-américain⁶.

Ensuite, pour qu'il y ait contre-culture, il est nécessaire de postuler une opposition terme-à-terme avec *la* culture dominante : l'opposition est alors revendiquée. Selon la germaniste Éliisa Goudin-Steinmann, il y a donc « par définition dans toute contre-culture un élément que l'on pourrait appeler performatif » : il faut « se dire contre-culturel »⁷. La contre-culture est donc une marginalisation

5 Anne-Marie Pailhès, « Contre-culture en Allemagne : un autre modèle de réunification ? », *Allemagne d'aujourd'hui*, n° 232, 2020/2, p. 63.

6 Voir Sven Reichardt, Detlef Siegfried (dir.), *Das alternative Milieu. Antibürgerlicher Lebensstil und linke Politik in der Bundesrepublik, Deutschland und Europa, 1968-1983*, Göttingen : Wallstein, 2010 ; Sven Reichardt, *Authentizität und Gemeinschaft, linksalternatives Leben in den Siebziger und frühen Achtziger Jahren*, Berlin : Suhrkamp, 2014.

7 Éliisa Goudin-Steinmann, « Entre culture et contre-culture ? Le positionnement du secteur socioculturel dans le Berlin de l'après-unification », *Cahiers*

consciente d'elle-même, serait-on tenté de dire. C'est sans doute ce qui fait la différence avec les logiques, moins consciemment anticapitalistes, « subculturelles », autre notion pertinente pour désigner les milieux alternatifs berlinois, en particulier dans la période très contemporaine. Revenant sur la notion bourdieusienne de « capital culturel »⁸, la sociologue Sarah Thornton propose le concept de « capital subculturel » pour signaler un statut de culture *hype* ou branchée⁹. Dans cette configuration, la distinction culturelle ne repose plus sur une logique (contre-culturelle) d'opposition ou de résistance à l'hégémonie culturelle, mais plutôt sur la concurrence vis-à-vis d'un même capital subculturel. La notion de capital subculturel est étroitement liée à la notion de « scène » qui, selon le sociologue Andy Bennett, désigne des réseaux locaux ou translocaux d'individus partageant une pratique culturelle commune, par exemple musicale, et organisés autour de lieux spécifiques, sans hiérarchie rigide. Cette définition met davantage l'accent sur la diversité des identités au sein des groupes¹⁰ et renvoie à une acception plus fluide que celle de « subculture » ou que celle, maffesolienne et controversée, de « néo-tribus »¹¹. Nous définirons ici les « scènes » comme des regroupements d'acteurs, de distributeurs et de publics autour d'un champ culturel particulier, souvent musical, où les activités informelles et formelles se mêlent, et où le rôle des publics, producteurs

d'Études Germaniques [en ligne], n° 64, 2013, <<http://journals.openedition.org/cege/8504>>.

- 8 Pierre Bourdieu, « Les trois états du capital culturel », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 30, novembre 1979, p. 3-6. Voir aussi Delphine Serre, « Le capital culturel dans tous ses états », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 191-192, 2012/1-2, p. 4-13.
- 9 Sarah Thornton, « The Social Logic of Subcultural Capital », in *Id.*, Ken Gelder (dir.), *The Subcultures Reader*, Londres-New York : Routledge, 1997, p. 200-209.
- 10 Andy Bennett, « Consolidating the Music Scenes Perspective », *Poetics*, n° 32, 2004, p. 223-234.
- 11 Michel Maffesoli, « Tribalisme postmoderne », *Sociétés*, n° 112/2, 2011, p. 7-16.

et interprètes sont imbriqués¹². C'est sans doute dans cette direction qu'il convient de regarder, si l'on veut comprendre comment, en l'espace de trois décennies (1990-2020), Berlin et l'identité alternative de ses *Szeneviertel* (quartiers marqués par la scène contre-culturelle) se sont mués en des points forts du *marketing* urbain¹³. Car c'est là l'un des paradoxes : c'est précisément parce que Berlin est un territoire désindustrialisé et économiquement pauvre (*arm aber sexy* – pauvre mais sexy –, disait le maire de la ville, Klaus Wowereit) que la ville a pu se muer en haut-lieu de la musique, du *clubbing* et de la nuit¹⁴.

Si l'on retrace à grands traits le passé culturel de la métropole berlinoise dans l'après-guerre, il faut d'abord considérer différentes échelles imbriquées. À l'échelle internationale (et interallemande), Berlin-Ouest et Berlin-Est sont au cœur de la concurrence des systèmes. À l'échelle fédérale ouest-allemande, Berlin(-Ouest) constitue un foyer de contestation depuis l'après-1968. À l'échelle locale enfin, les districts administratifs (*Bezirke*) et les « quartiers vécus » (*Kieze*) marquent fortement le tissu socio-spatial¹⁵. La période qui nous intéresse plus particulièrement ici est celle qui s'ouvre avec l'Accord quadripartite sur le statut de Berlin (1971), en plein contexte de détente internationale, qui a eu pour effet de détourner l'attention du cas berlinois¹⁶ et de relâcher les injonctions politiques pesant sur les deux parties de la ville. Après 1971, Berlin a moins joué le rôle

12 Sarah Cohen, « Scenes », in Bruce Horner, Thomas Swiss (dir.), *Key Terms in Popular Music and Culture*, Malden/Oxford : Blackwell, 2000, p. 239-250.

13 Voir Claire Colomb, *Staging the New Berlin. Place Marketing and the Politics of Urban Reinvention Post-1989*, Londres-New York : Routledge, 2011.

14 Voir la journée interdisciplinaire « *Night Studies* : vivre la nuit en temps de pandémie » organisée par Guillaume Robin le 30 septembre 2022 à la Gaité Lyrique à Paris.

15 Sur l'imbrication des échelles, voir Dirk Rotenberg, *Berliner Demokratie zwischen Existenzsicherung und Machtwechsel 1971-1981*, Berlin : Haude & Spener, 1995, p. 1 sq.

16 Arnulf Baring, « Die Rolle Berlins nach dem Zweiten Weltkrieg », *Jahrbuch für die Geschichte Mittel- und Ostdeutschlands*, n° 34, 1985, p. 28.

de « ville-front » (*Frontstadt*)¹⁷, libérant ainsi des énergies créatives. En raison de ce statut territorial spécial, tout homme résidant à Berlin-Ouest était exempté de conscription, contrairement au reste de la République Fédérale d'Allemagne, ce qui a poussé toute une population d'étudiants, artistes, antimilitaristes et objecteurs de conscience à s'y installer durant la guerre froide.

Berlin-Ouest en particulier rassemble dans l'après-1968 un important milieu alternatif, *underground*, régulièrement mobilisé par des actions collectives. La « politique du quotidien » contestataire, parfois dure, se déploie en particulier dans les quartiers de Schöneberg ou Kreuzberg. On y trouve des groupes d'entraide, des centres alternatifs, des collectifs de personnes minorisées (par leur origine ou leur sexualité), divers groupes « autonomes », des mouvements d'occupation d'immeubles¹⁸... Pour les personnes mobilisées, il s'agit de créer des « *Freiräume* », c'est-à-dire des espaces d'intérêt collectif et d'usage public, *libres* mais aussi *libérés* des rapports de domination. En retour, des identités collectives urbaines se créent par ces mobilisations, qui s'incarnent dans des lieux précis¹⁹. Ces « années de plomb » sont aussi marquées par des violences policières dans la dispersion des manifestants et les évacuations de squats illégaux. En face, la riposte s'organise : ainsi le mouvement des occupations

17 Voir Thomas Flemming, *Berlin im Kalten Krieg. Der Kampf um die geteilte Stadt*, Berlin : be.bra Verlag, 2008. Il est vrai que dans les premières années de l'après-guerre, tant Berlin-Ouest que Berlin-Est avaient fait l'objet de projets spectaculaires de reconstruction. Voir Theo Winters, Niklas Fluß, « Überblick über die Stadterneuerung im geteilten Berlin », in Günter Schlusche, Verena Pfeiffer-Kloss, Gabi Dolff-Bonekämper, Axel Klausmeier (dir.), *Stadtentwicklung im doppelten Berlin. Zeitgenossenschaften und Erinnerungsorte*, Berlin : Christoph Links Verlag 2014, p. 176-189.

18 Roland Roth, Dieter Rucht (dir.), *Die sozialen Bewegungen in Deutschland seit 1945. Ein Handbuch*, Francfort-sur-le-Main : Campus, 2008 ; Patrick Farges, « 'Kreuzberg 36' se révolte : occupations d'immeubles et luttes urbaines à Berlin (années 1970 et 1980) », *Revue d'Allemagne et des pays de langue allemande*, n° 49/1, 2017, p. 99-116.

19 Voir Tatiana Golova, *Räume kollektiver Identität. Raumproduktion in der „linken Szene“ in Berlin*, Bielefeld : transcript, 2011.

d'immeubles au tournant des années 1970-80 entend-il répondre à un problème social et aux manquements en matière d'urbanisme. Les occupants veulent repenser la ville comme un ensemble d'espaces multiples produits par des usages sociaux. Malgré de fortes dissensions internes, ces milieux partagent, outre une sociologie et des modes de vie communs, un répertoire politique, des formes d'action, un langage radical et des références contre-culturelles.

Du point de vue du son de la métropole, la décennie 1970 est celle de la contestation punk, dont le slogan « *No Future* » (emprunté aux Sex Pistols britanniques) semble parfaitement s'incarner dans la tonalité urbaine et grise du Berlin de l'époque²⁰. La période est marquée par les combats urbains et les occupations face au projet de raser des îlots entiers pour faire de la place à une autoroute urbaine. C'est cela aussi que l'on retrouve chez Ton, Steine Scherben (« son, pierres, éclats de verre »), groupe de rock des années 1970 et 1980 qui se distingue par sa critique sociale et devient l'un des porte-paroles de la génération contestataire de gauche à Berlin-Ouest. Le « Krautrock », ce rock cosmique *underground* allemand, surnommé ainsi par la presse musicale britannique (« *krauts* » désignant les Allemands), se démarque du modèle dominant du rock anglo-saxon et du culte de la rockstar. Axé davantage sur les expérimentations sonores (souvent en lien avec la prise de substances hallucinogènes) que sur l'écriture de textes contestataires, ce mouvement musical reste un phénomène ouest-allemand plus que berlinois et constitue, selon Christophe Pirenne, la « bande sonore de la Guerre Froide »²¹. Si la scène Krautrock berlinoise n'était pas aussi centrale que celle de villes comme Cologne, Munich ou Düsseldorf (d'où proviennent les groupes Neu! et Kraftwerk), quelques groupes importants ont

20 Voir Pierre Raboud, « Le consensus brûle : le punk, violences et conflits en Allemagne de l'Est et de l'Ouest (1976-1982) », *Criminocorpus* [en ligne], n° 11, 2018, <<http://journals.openedition.org/criminocorpus/4253>>.

21 Christophe Pirenne, « Le rock 'cosmique' à Berlin-Ouest, bande sonore de la Guerre Froide », *Cahiers d'Études Germaniques*, n° 64, 2013, <<https://journals.openedition.org/ceg/8203>>.

cependant éclos à Berlin-Ouest, comme Ash Ra Tempel ou Tangerine Dream, fondé en 1970 par Manuel Göttsching.

Dans le prolongement des révolutions sonores du Krautrock, le groupe Einstürzende Neubauten (« bâtiments neufs en cours d'effondrement »), formé en 1980 et mené par le charismatique Blixa Bargeld, compose une musique bruitiste en utilisant des sons concrets, provenant de machines ou d'outils de chantier, dans une démarche de création similaire aux producteurs de musique électronique consistant à sampler les sons des machines²². Comme le formule Boris Grésillon : « Ironie de l'histoire contre-culturelle, ils se réunissent dans les immeubles délabrés de l'époque Gründerzeit (fin XIX^e s.) qui ne sont plus entretenus depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale. On est donc là dans un paysage de fin du monde avec une musique de fin du monde »²³.

Les années 1980, ensuite, sont marquées par la fin provisoire du mouvement dur des occupations d'immeuble, par une Neue Deutsche Welle (ou New Wave) plus commerciale (on pense à Alphaville, Nena, Trio...), par la figure émergente du DJ et par les débuts de la techno. En 1980, des étudiants en arts fondent ainsi le groupe Die tödliche Doris, qui mêle musique, photographie, littérature et vidéo en des performances syncrétiques. La tradition contre-culturelle berlinoise de subversion continue pourtant de s'exprimer, par exemple dans l'adaptation berlinoise de la No Wave punk-rock new-yorkaise, qui raille la New Wave en investissant *a contrario* le minimalisme, l'improvisation, la déstructuration et une esthétique volontairement sale.

Ces mouvements berlinois, pour contre-culturels qu'ils soient, deviennent néanmoins des passages obligés pour les groupes de punk-rock ou de New Wave, tant allemands qu'étrangers. Le son

22 Guillaume Robin, « Du Maschinen-Mensch au Mensch-Maschine : la techno comme outil pour repenser les liens du corps et de la machine », in Johannes Dahm, Ruth Lambertz-Pollan, Maiwenn Roudaut, Bénédicte Terrisse (dir.). *Machines / Maschinen. Les machines dans l'espace germanique : de l'automate de Kempelen à Kraftwerk*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2020, p. 87-100.

23 Boris Grésillon, « Contre-culture, musique et urbanisme », *op. cit.*

de Berlin s'est à la fois poli et policé avec le temps, évoluant d'une musique dure, punk, métallique et urbaine à une musique électronique aux influences transatlantiques plus mélodiques. Des clubs emblématiques de Berlin-Ouest, notamment dans le quartier de Kreuzberg, verront passer des groupes mythiques, comme le duo de Deutsche-Amerikanische Freundschaft, contribuant à une circulation commerciale transnationale. Berlin occupe ainsi une place importante sur la carte de la nuit mondiale, aux côtés de Londres ou New York. L'un des lieux emblématiques est le club SO 36 sur l'Oranienstraße (SO pour « *Süd-Ost* », le club tirant son nom du code postal historiquement utilisé pour le quartier). Successivement café-dancing (au XIX^e siècle), cinéma (dans les années 1930), partiellement détruit pendant la guerre, rouvert dans les années 1950, puis transformé en atelier et local commercial après la construction du Mur en 1961, qui enclave cette partie de Kreuzberg, le SO 36 retrouve sa vocation culturelle en août 1978 à l'occasion d'un festival New Wave célébrant (ironiquement) la construction du Mur, le « *Mauerbau-Festival* ». Le club verra passer toutes sortes de groupes durant cinq ans et cristallisera les conflits politiques et esthétiques inhérents à la contre-culture, avant d'être à nouveau fermé en 1983, suite à une décision administrative des services d'urbanisme de Berlin-Ouest. En 1984, il accueille brièvement l'Exposition internationale d'architecture (*Internationale Bau-Ausstellung*). Dans les années qui suivent, le SO 36 recommence à se développer comme un centre de la scène punk-rock, occasionnant régulièrement des débordements et des évacuations policières. Rénové en 1990, après la réunification, le SO 36 rouvre en tant que lieu de manifestations culturelles diverses : multiculturelles, queer mais toujours punk²⁴ !

L'un des points aveugles de la recherche reste toutefois la place de la contre-culture est-allemande dans l'Allemagne réunifiée : « Il n'existe pas jusqu'ici de présentation générale de la contre-culture allemande réunifiée », comme le rappelle Anne-Marie Pailhès²⁵. En

24 Sur l'histoire du lieu, voir Sub Opus 36 e.V. (éd.), *SO 36: 1978 bis heute*, Mayence : Ventil Verlag, 2016.

25 Anne-Marie Pailhès, « Contre-culture en Allemagne », *op. cit.*

réalité, le rôle des milieux *underground* d'ex-RDA est difficile à retracer, tant la parole et l'action de ces artistes et intellectuels étaient peu audibles²⁶. Le sociologue Raj Kollmorgen évoque à ce propos une « subalternisation des sociocultures est-allemandes » face à l'hégémonie discursive ouest-allemande²⁷. Pourtant, en RDA et à Berlin-Est, des mouvements contestataires sont aussi apparus à la fin des années 1970 et au début des années 1980, qui défendaient des thèmes – pacifisme, écologie, féminisme – souvent proches de ceux de l'Ouest²⁸. Sans doute cette contre-culture est-allemande était-elle plus éparse, au vu du régime de surveillance étroite qu'exerçait le régime est-allemand sur la population et il reste largement à en écrire l'histoire.

DE MITTE VERS L'EST : LE DÉPLACEMENT DU BERLIN ALTERNATIF DES ANNÉES 1980 VERS LA SCÈNE TECHNO D'AUJOURD'HUI

Les années 1990-2000 voient l'apogée de l'identité contre-culturelle berlinoise et des milieux de la nuit, alors même que la contre-culture est en train de se diluer. Berlin attire beaucoup (trop) de monde, dont des touristes en nombre croissant, comme en témoignent les millions de visiteurs affluant à Berlin pour la Love Parade dans les années 1990. Toutefois, ce n'est plus à Kreuzberg (donc à l'Ouest) que se joue la vague techno de ces années, mais à l'Est, d'abord dans le quartier central de Mitte, avec ses clubs légendaires comme le Tresor (une ancienne chambre forte, qui ouvre en 1991), le WMF (pour *Württembergische Metallwarenfabrik*, une ancienne usine métallurgique, qui ouvre en 1991), le Bunker (1992) ou encore l'E-Werk (usine électrique à l'arrêt, qui ouvre en 1993), avant que les

26 Voir Éliisa Goudin-Steinmann, « Entre culture et contre-culture ? », *op. cit.*

27 Raj Kollmorgen, « Diskursive Missachtung – Zur Subalternisierung ostdeutscher Soziokulturen », *Deutschland Archiv*, n° 3, 2007, p. 481-491.

28 Voir Hélène Camarade, Sibylle Goepper (dir.), *Résistance, dissidence et opposition en RDA (1949-1990)*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2016.

clubs (et l'écosystème de la nuit) ne se déplacent plus à l'Est à partir du milieu des années 1990, vers le quartier de Friedrichshain : c'est le cas du club Maria am Ostbahnhof (1998) ou de l'Ostgut (1998). Ce dernier, contraint au déménagement, donnera naissance en 2004 au Berghain dont il sera question plus loin.

La plupart des clubs s'installent alors dans des friches industrielles au cœur de la ville. Cette localisation centrale ouvre la voie à l'installation de grandes compagnies du secteur des médias et de la musique, dans le cadre notamment du projet urbanistique Mediaspree²⁹, et l'on constate que depuis la chute du Mur, l'essor de la scène musicale et du monde de la nuit est étroitement lié à la transformation urbaine, ainsi qu'à la place grandissante de la « classe créative »³⁰ dans l'économie locale. Si, vers le milieu des années 1990, la scène des clubs se déplace vers l'Est, entre les quartiers de Kreuzberg et de Friedrichshain, c'est aussi en raison de vastes projets de rénovation urbaine qui touchent les quartiers de Mitte et de Prenzlauer Berg et au processus concomitant de gentrification, qui pousse une partie de la population à déménager. Beaucoup de clubs s'installent alors dans une zone le long de la rivière Spree qui s'étend sur 3,7 km, entre les ponts Jannowitzbrücke et Elsenbrücke, dans un espace où les friches industrielles offrent encore des opportunités d'« usage transitoire » (*Zwischennutzung*³¹). Le cas le plus connu est celui du Bar 25, simple terrain vague loué par ses fondateurs à la Berliner Stadtreinigung (BSR), le service municipal de la propreté et du nettoyage, qui devient de 2003 à 2010 un haut-lieu de la fête. Cette pratique d'usage transitoire est alors monnaie courante pour les clubs, du Bar 25 au club Maria am Ostbahnhof – qui emménage

29 Lancé en 2004, ce vaste plan d'urbanisme et d'aménagement, très controversé car contribuant à la privatisation des berges de la rivière Spree et consistant à vendre des terrains appartenant à la ville à des investisseurs privés, reposait sur un partenariat public-privé.

30 Voir Richard Florida, *The Rise of the Creative Class, Revisited*, éd. remaniée, New York : Basic Books, 2012.

31 Voir Camille Boichot, « Berlin, ville créative : enjeux socio-spatiaux d'une stratégie de développement urbain », *Bulletin de l'association de géographes français*, n° 93/1, 2016, p. 98-114.

entre 1998 et 2003 dans un entrepôt d'une ancienne gare de tri postal – en passant par l'Ostgut (prédécesseur du Berghain), logé dans le hangar d'une ancienne gare de marchandises près de la gare d'Ostbahnhof. Cette zone de Friedrichshain présente une double particularité, à la fois urbaine et sociologique : avec ses terrains vagues, ses friches, ses immeubles à l'abandon et le faible niveau des loyers, elle attire les milieux alternatifs et artistiques. Le mouvement des squatteurs y retrouve un second souffle et, au début des années 1990, des immeubles entiers sont convertis en projets communautaires (*Hausprojekte*) de mouvance anarchiste, anticapitaliste et antifa, comme les squats célèbres de Rigaer Straße, Mainzer Straße, ou parfois queer comme celui de Liebigstraße.

La proximité du centre historique de la ville et la faible valeur foncière renforcent alors l'attractivité auprès des investisseurs privés, qui en ont saisi le potentiel économique, mais aussi pour une municipalité largement endettée, qui perçoit dans la vente de ces terrains un moyen de combler sa dette tout en redynamisant économiquement le territoire³². La vente de terrains par la ville à des investisseurs privés au profit de mégaprojets spéculatifs (Living Levels, PIER 61|64) a non seulement accentué la pénurie de logements abordables, mais a aussi transformé ces friches en zones dominées par des immeubles de bureaux, des hôtels et des centres commerciaux. Ainsi, autour de l'East Side Mall, de l'Uber Arena et de la récente tour Amazon, on observe une « bureaurbanisation » du paysage urbain, marquée par la

32 Les conflits d'usage entre les pouvoirs publics, les acteurs de la nuit et une population alternative réclamant l'accès aux berges de la Spree ont débouché depuis les années 2000, et le lancement du partenariat-public-privé Mediaspree, sur des luttes sociales, à l'instar de l'initiative *Mediaspree Versenken* (« Couler Mediaspree ») visant à empêcher la privatisation des rives et la destruction d'une partie de l'East Side Gallery, ou plus récemment l'initiative *A100 Wegbassen* (« Faire trembler l'A100 à coup de basses ») visant à stopper la construction d'une bretelle d'autoroute mettant en danger l'existence de plusieurs clubs situés sur son tracé.

prolifération de « non-lieux » décrits par l'anthropologue Marc Augé comme étant dépourvus d'identité et de lien social³³.

Le Berghain, fondé en 2004 et successeur de l'Ostgut, se trouve légèrement au nord de cet espace, un peu en retrait de la rivière, au milieu d'une zone commerciale, encadré au sud par le tracé du chemin de fer urbain et au nord par des barres locatives suffisamment éloignées pour ne pas occasionner de conflits de voisinage. Le Berghain a connu un destin similaire à nombre d'autres clubs expulsés dans les années 2000 de lieux qu'ils occupaient à titre transitoire. Si l'Ostgut a dû fermer en 2003, c'est à cause du projet de construction d'une O2-Arena, une arène sportive et de divertissement dont les droits de *naming* sont passés successivement des mains du fournisseur d'accès Internet O2 à Mercedes-Benz puis, plus récemment, à Uber. Le Berghain s'est installé à quelques centaines de mètres de l'Ostgut, investissant une centrale électrique à l'arrêt qui appartenait au fournisseur d'énergie Vatenfall. Avec l'aide d'investisseurs, les fondateurs ont rénové le bâtiment pour créer en 2004 le club Berghain, avant de racheter le bâtiment en 2011. À la différence d'autres clubs qui, comme le Bar 25, avaient participé aux luttes urbaines et multiplié les recours en justice pour faire valoir leur « droit à la ville »³⁴, aux berges de la Spree³⁵ et à l'occupation transitoire, le Berghain a basculé dans une logique capitaliste d'achat et d'investissement. Cette stratégie avait pour avantage de sécuriser un espace convoité par des investisseurs privés et d'éviter une éventuelle expulsion. Il ne s'agit plus seulement d'occuper et de rénover, mais de reconvertir dans un projet de grande ampleur une ancienne usine, avec l'appui de fonds privés et d'un cabinet d'architectes. La démarche contraste ainsi avec les « années cave » après la chute du Mur, marquées par une culture de l'occupation, du bricolage et de la clandestinité. L'exemple du Berghain souligne que les utopies propres aux

33 Marc Augé, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris : Seuil, 1992.

34 Voir Henri Lefebvre, *Le Droit à la ville*, Paris : Anthropos, 1968.

35 On notera que les gérants du Holzmarkt (anciennement Bar 25), jadis engagés dans la défense d'un libre accès aux berges, font depuis peu payer l'accès.

milieux alternatifs sont définitivement abandonnées à la fin des années 1990 au profit d'une professionnalisation de la scène et d'une marchandisation croissante des subcultures techno.

DE LA SCÈNE ALTERNATIVE DES ANNÉES 1980 À LA SCÈNE TECHNO : RUPTURE OU CONTINUITÉS ?

Pour autant, faut-il voir dans ce changement de paradigme une rupture complète avec les milieux alternatifs des années 1980 ? Pour poser la question autrement : qu'y a-t-il encore de contre-culturel ou d'alternatif dans la scène techno berlinoise des années 2020 ? L'inflation due à la pandémie de Covid 19 puis à la guerre en Ukraine a modifié en profondeur le paysage des nuits berlinoises et contribué à une explosion sans précédent des tarifs liés aux plaisirs nocturnes : le prix moyen d'entrée en club a augmenté de près de 40% en quatre ans. Cette nouvelle donne économique, dans un milieu qui s'était défini en opposition au capital économique, remet de plus en plus en question l'identité alternative et anti-commerciale de la scène techno, comme l'illustre ci-dessous un même tiré de la page Instagram Berlin Club Memes et parodiant le *line-up* des soirées *Klubnacht* du Berghain, où figurent côte-à-côte, sur le même programme, Paris Hilton, David Guetta et une pléiade de DJ issus de l'Electro Dance Music (EDM) commerciale, épouvantail de la scène techno berlinoise. Non sans sarcasme, le même pointe du doigt un glissement des subcultures techno berlinoises vers une culture *mainstream*, faisant de Berlin une nouvelle Ibiza !

Pourtant, la scène techno du Berlin, du moins au début des années 1990, reste largement influencée par les milieux alternatifs : la scène punk, la scène LGBTQIA de Berlin-Ouest ou encore la scène des squatteurs et occupa-rénovateurs.

C'est d'abord la scène gay des années 1980 qui a forgé le paysage des nuits berlinoises. Des clubs tels que le Berghain se sont appuyés sur une communauté LGBTQIA déjà bien implantée dans le Berlin des années 1980 à travers des clubs emblématiques comme le Schwuz (fondé en 1977) ou des fêtes queer, comme la soirée orientale gay et lesbienne Gayhane au SO 36. Le premier défilé du

Parodie d'un line-up
de la soirée Klubnacht au Berghain
@berlinclubmemes.
Post du 23/09/2023



Christopher Street Day (équivalent de la marche des fiertés) a vu le jour à Berlin-Ouest en 1979, suivi du lancement en 1984 du magazine communautaire *Siegestäule* et de l'ouverture du Schwules Museum (musée gay)³⁶. La scène gay était très présente à Berlin-Ouest, notamment dans les quartiers de Schöneberg et Kreuzberg, mais aussi à l'Est, après la chute du Mur, avec des squats homo-punks anarchistes, comme la « Maison des Tantes » (*Tuntenhaus*) à Prenzlauer Berg. La scène techno et celle du Berghain ont alors puisé dans ce vivier festif, proche des subcultures fétichistes et BDSM, dont elle a emprunté jusqu'à aujourd'hui les codes vestimentaires : *chokers*, harnais, bottes, look militaire ou esthétique à la Tom of Finland à laquelle le Berghain a rendu hommage dans une exposition en juin 2024³⁷. Le desserrement des régimes de normativité qui induit une valorisation de subcultures considérées comme déviantes dans d'autres contextes a aidé Berlin au fil des années à se construire en

36 Voir Sophie Lespiaux, « Généalogie du Schwules Museum (1985) : la fondation d'un 'musée gai' allemand », *Revue d'Allemagne et des pays de langue allemande*, n° 53/2, 2021, p. 421-439.

37 Voir <<https://www.berghain.berlin/en/events/76046/>>.

tant que destination gay, surtout depuis les années 2000, « la normativité des uns faisant la ressource des autres »³⁸. Les clubs berlinois ont ainsi puisé en grande partie leur public d'habitué·es dans ce vivier, à l'instar de l'Ostgut puis du Berghain, avec ses sulfureuses soirées Snax ou encore son Lab.oratory (un espace à l'intérieur du Berghain réservé à la communauté gay) accueillant différentes soirées aux noms évocateurs : *Yellow Facts*, *Fausthaus*, *Athletes*, *Gummi*, *Daddy meets Twinks*, etc.

En second lieu, l'héritage laissé par les milieux alternatifs au sein de la culture techno se manifeste à travers les pratiques DIY (*do it yourself*) de rénovation, héritées des occupa-rénovateurs du Berlin-Ouest des années 1980 et des squats du début des années 1990³⁹. Ce savoir-faire s'est transmis à la scène techno, contribuant à forger une culture de la débrouille et du bricolage propre à Berlin, bien visible dans les clubs (Sisyphos, Kater Blau, Heideglühen) à travers l'utilisation récurrente de poutres, de palettes ou d'autres matériaux de récupération, créant une esthétique festive faite de bric et de broc, en accord avec l'*aura* alternative de la ville.

Enfin, la communauté punk – qui aujourd'hui a quasiment disparu de Friedrichshain – a joué un rôle certain dans la naissance de la scène techno : en effet, une partie de cette communauté, à l'Est comme à l'Ouest, s'est laissée gagner par le phénomène techno, voire a quitté une scène pour l'autre. On soulignera quelques trajectoires emblématiques : celle Sven Marquardt, par exemple, ancien punk et photographe de Berlin-Est, devenu le physionomiste du Berghain. Un autre parcours, tout aussi caractéristique de la porosité entre punk et techno, est celui de Dimitri Hegemann, très actif dans le Berlin alternatif des années 1980 puis fondateur du festival Atonal et du club Tresor⁴⁰. Il convient toutefois de ne pas

38 Florent Chossière, « Tourisme gay et normativités sexuelles. Berlin, destination hors normes ? », *Espaces Temps.net*, 2019, <<https://www.espacestems.net/en/articles/tourisme-gay-et-normativites-sexuelles/>>.

39 Patrick Farges, « 'Kreuzberg 36' se révolte », *op. cit.*

40 Le Tresor illustre ce glissement de la scène punk vers la scène techno. Il est fondé au début des années 1990 par Dimitri Hegemann, un punk ouest-allemand

interpréter cette porosité entre les milieux comme une continuité, mais plutôt comme le résultat de rencontres parfois fortuites, souvent motivées par des raisons pragmatiques. C'est d'ailleurs ce que souligne l'ancien physionomiste du Laboratory/Ostgut, Ralf Marsault, ancien punk qui vivait dans les années 1990 dans une *Wagenburg*⁴¹. Comme il le rappelle, les punks qui vivaient juste à côté du Berghain n'écoutaient pas de techno, mais de la musique punk ou du hardcore. C'est plus par nécessité que par affinité qu'ils sont allés travailler au Berghain. Du reste, ils y étaient souvent mal payés. Cela étant, ils ont contribué à forger l'image du lieu par leurs tatouages, leurs crêtes iroquoises et leur mode de vie alternatif et ont été, malgré eux, associés au club par les non-initiés.

bassiste du groupe de New Wave Leningrad Sandwich. De 1982 à 1990, Hegemann organise Berlin Atonal, un festival de musique non conforme où se produisent des groupes tels qu'Einstürzende Neubauten, Psychic TV ou Malaria. La naissance de la scène techno berlinoise est étroitement liée à la scène punk, puisque Hegemann a créé en 1988 dans le quartier de Kreuzberg un espace d'expérimentation sonore et un club illégal, l'Ufo, et a géré, avec d'autres, le Fischbüro, un lieu d'expérimentation polyvalent qui a débouché sur la création du label Interfisch et du club Fischlabor. Dans le sous-sol du même immeuble, l'Ufo a été l'embryon de la scène techno. Après sa fermeture en 1990, le Tresor, ouvert en 1991 dans la chambre forte de l'ancien grand magasin Wertheim (Leipziger Straße), est rapidement devenu l'un des clubs techno les plus connus au monde, créant de surcroît, avec Tresor Records, un label musical de référence. En 2007, le Tresor a déménagé dans une ancienne centrale thermique située au n° 70 de la Köpenicker Straße.

- 41 Une *Wagenburg* est un rassemblement de camions, de caravanes, de roulottes de chantier et de matériaux de récupération. Voir Ralf Marsault, « Éléments d'anthropologie punk' sur l'espace des *Wagenburgen* berlinoises », *Journal des anthropologues*, n° 152-153, 2018, p. 265-281 ; Ralf Marsault, Jean-Louis Georget, « La *Wagenburg* : une recherche de poésie dans une appréhension différente à soi », *Allemagne d'aujourd'hui*, n° 240/2, 2022, p. 103-112.

DE LA MARCHANDISATION DES SUBCULTURES À LA DÉMARCATION SOCIALE

On associe spontanément la scène techno berlinoise contemporaine à un mode de vie hédoniste, à un esprit libertaire, à la libération corporelle voire sexuelle, au desserrement des normes, à la consommation de drogues, autant de caractéristiques qui rappellent les traits de la contre-culture des années 1960. Les racines contre-culturelles du mouvement techno ont abondamment été mises en avant, voire en partie mythologisées. Autrement dit, on entend que la dimension politique contestataire du message porté par le mouvement techno a parfois été exagérée. À ses origines en tout cas, la scène techno noire américaine de Détroit d'abord – où le genre musical est né au milieu des années 1980⁴² –, puis la scène des *free parties* et des *teknivals*, confrontés en France et en Grande-Bretagne à la répression policière, affichaient des positions ouvertement contestataires. Toutefois, Sarah Thornton souligne à juste titre que la portée politique des mouvements subculturels est souvent surestimée dans la recherche universitaire⁴³ et la scène techno, par son registre non discursif, ne s'inscrit pas dans des modes d'action politique traditionnels⁴⁴. Pour

42 Voir Dan Sicko, *Techno Rebels. Les pionniers de la techno de Détroit* [1999], Paris : éditions Allia, 2019. La subculture techno en provenance de Détroit présentait à l'origine des caractéristiques contre-culturelles. Ainsi le collectif Underground Resistance (UR), créé en 1989 par Mike Banks et Jeff Mills, dénonçait-il les violences policières, le racisme et la précarité économique dont était victime la communauté afro-américaine dans l'Amérique de Ronald Reagan. Alors patron du Trésor, Dimitri Hegemann a fait venir les DJ de Détroit à Berlin.

43 Sarah Thornton, « The Social Logic of Subcultural Capital », *op. cit.*, p. 203.

44 Bien que non discursive, la techno des origines visait, par son esthétique dystopique sur fond de dépression postindustrielle, à permettre à son public une identification au-delà des différences ethno-raciales. La mission d'UR à Détroit consistait à amener la musique techno dans l'*underground*, non pas comme une musique expérimentale élitiste, mais dans un effort de créer une communauté musicale en marge de la culture dominante. UR rejetait la commercialisation, ce qui se manifestait dans les messages gravés sur les vinyles du label indépendant. Ce positionnement contestataire se traduisait aussi par le refus du culte

l'Allemagne, la dimension subversive n'a pas été très marquée et la dimension hédoniste a rapidement pris le pas sur la dimension politique, comme le montre l'évolution de la Love Parade, conçue sur le papier (afin d'obtenir l'autorisation des autorités) comme une manifestation politique axée sur la paix et l'unité, mais rapidement détournée de ses objectifs au profit d'ambitions commerciales.

Comment la scène techno s'est-elle éloignée de l'*underground* pour devenir une économie prospère ? On observe non seulement dans le cas de Berlin un processus de marchandisation des subcultures techno mais aussi un phénomène de glissement des marges, moins vers le centre ou le *mainstream* que vers une forme d'« élitisme subculturel », qui est peut-être la marque d'un « chemin spécifique » (*Sonderweg*) berlinois.

L'exemple du Berghain atteste de la mise en place dans la durée d'une véritable économie de la nuit et d'une stratégie de diversification commerciale. Le club est ainsi composé de plusieurs sociétés et activités : billetterie liée aux activités du club, mais aussi espaces annexes comme le Lab.oratory ou la salle de concert attenante, la Kantine am Berghain. Il s'était aussi doté d'une agence de *booking* et d'un label musical, fermés à la fin de l'année 2022. Les investissements originels des fondateurs ont généré suffisamment de profits pour leur permettre de racheter les murs en 2011 au géant de l'énergie Vatenfall. Si en 2021, le Berghain a dû faire face à une perte d'environ 86 000 € à cause de la pandémie, ses gains n'ont cessé d'augmenter depuis sa création, les bénéfices passant de 633 000 € en 2015 à 787 000 € en 2017. Après avoir enregistré une baisse en 2018 (457 702 €), le club a atteint plus d'un million d'euros de bénéfices en 2019 puis 2,7 millions d'euros en 2020, soit, à titre de comparaison, un dixième du chiffre d'affaires du Bayern de Munich en 2022-2023. Derrière l'identité *underground*, l'activité du Berghain s'avère extrêmement lucrative : c'est une machine commerciale rodée qui, à l'occasion du Nouvel An 2023, n'hésite pas à faire payer 60 € l'entrée.

de l'artiste et de la rockstar. Face à cela, UR préférerait l'anonymat du DJ, caché derrière un foulard ou un pseudo.

D'une manière générale, l'entrée est passée en dix ans de 13 € à 28 €, une augmentation déconnectée du niveau d'inflation en Allemagne.

Profitant de la généralisation des vols *low cost* et du tourisme festif, le public du Berghain s'est largement « normalisé » depuis les années 2010, au point de décevoir une partie des habitué-es prompts à exprimer leur mécontentement sur les réseaux sociaux. De fait, on assiste à une sélection croissante par l'argent, dans un lieu qui se vante de ne pas considérer le capital économique comme un critère déterminant l'accès. En 2019, l'étude ethnographique menée auprès des habitué-es du Berghain⁴⁵ a dressé le profil sociologique d'un public internationalisé, mélangé, de plus en plus hétérosexuel, disposant d'un fort niveau d'éducation (bac+5 en moyenne) et d'une situation professionnelle relativement privilégiée. Si certain-es prétendent qu'une fois dans le club, les barrières sociales tombent, la réalité est de plus en plus celle d'un entre-soi qui concentre certaines catégories socioprofessionnelles : professions libérales, ingénieurs, universitaires, managers, métiers qualifiés de la *tech*...

Pour éviter les dérives de la Love Parade, qui a perdu son statut politique pour devenir un événement commercial de grande ampleur, les clubs berlinois ont amorcé un tournant à la fin des années 1990 en cherchant à se préserver du tourisme de masse et à ne pas reproduire les erreurs commises à Prague, Barcelone... ou Ibiza⁴⁶. La démarche visant à sauvegarder une certaine « authenticité » s'est accompagnée d'une sélection stricte du public et d'un affichage des codes subculturels, ce qui fait de Berlin une ville relativement peu propice aux enterrements de vie de garçon par exemple. Le danger d'une dérive vers le *mainstream* a été pris très au sérieux par la ClubCommission⁴⁷ qui énonce sans détour dans ses rapports ce

45 Guillaume Robin, *Berghain, Techno und Körperfabrik. Ethnographie eines Stammpublikums*, Marburg : Büchner, 2021.

46 Voir Yves Michaud, *Ibiza mon amour. Enquête sur l'industrialisation du plaisir*, Paris : NiL éditions, 2012.

47 Symptomatique du phénomène de professionnalisation et d'organisation en réseau de l'ensemble de la scène techno berlinoise, la ClubCommission a été créée en 2000 afin de faire valoir les intérêts des clubs et organisateurs de soirées

qu'elle considère comme étant un tourisme désiré *vs* indésirable⁴⁸. Pour ce faire, une culture spécifique de la nuit berlinoise s'est établie, qui repose, outre sur une politique de sélection, sur l'interdiction des photos, une tolérance relative des clubs envers la consommation de drogues considérées comme moins dangereuses, ou encore sur un accueil de la diversité de genre et de pratiques corporelles alternatives.

Depuis les années 2010, la scène techno a, en parallèle, engagé un processus de reconnaissance institutionnelle auprès des autorités pour placer la culture-club non plus dans la catégorie des boîtes de nuit et casinos – comme c'est encore le cas en France – mais dans celle des musées et théâtres. C'est le Berghain qui a ouvert la voie de la reconnaissance institutionnelle en 2016, en acquérant auprès du tribunal de Berlin le statut d'« institution culturelle » à l'issue d'une longue bataille juridique. Cette décision a fait jurisprudence et les subcultures techno sont sorties du champ du divertissement (*U-Kultur* ou *unterhaltsame Kultur*) pour entrer dans celui des industries culturelles. En mai 2012, les clubs ont finalement été reconnus comme des « lieux de culture » par la Commission du développement urbain du *Bundestag*. Ce changement marque le passage des subcultures techno au statut celui de « haute culture » ou de culture dite « sérieuse » (*E-Kultur* ou *ernste Kultur*). Le Berghain a donc atteint un statut double : celui de marque et de produit de consommation, mais aussi de bien culturel. La politique de sélection drastique appliquée par le club laisse aux non-habitué·es peu de chances d'accès et entretient l'idée que l'authenticité, le capital subculturel et la participation à cet espace symbolique ne s'achètent pas⁴⁹. Cette sélection radicale et arbitraire fait les choux gras des réseaux sociaux,

auprès des pouvoirs publics et des différentes parties prenantes. Le Berghain est l'un des rares à ne pas en faire partie.

48 ClubCommission (éd.), *Rapport annuel*, Berlin, 2019, <<https://www.clubcommission.de/wp-content/uploads/sites/2/2019/10/club-culture-study.pdf>>.

49 Dans le discours entourant les pratiques subculturelles, le capital subculturel va de pair avec l'« authenticité », au sens où l'un ne peut être atteint sans l'autre, tous deux exigeant un niveau élevé de connaissance de la scène. Ainsi, le « capital subculturel » décrit le statut qui accompagne la connaissance fine d'une scène particulière, la possession d'objets pertinents (ici, par exemple, les vinyles

lorsque des célébrités, telles Elon Musk par exemple, se voient refuser l'accès au club et sont contraintes à un « *walk of shame* », c'est-à-dire à rentrer chez eux couverts de honte subculturelle.

Plus que n'importe quel autre club berlinois, le Berghain a réussi à éviter l'écueil consistant à tomber sous la coupe du *mainstream* en cultivant avec soin une politique de l'exclusivité ayant des accointances avec l'art ou le ballet contemporains ainsi que la haute couture. Les œuvres d'artistes contemporains majeurs, comme Norbert Bisky et Wolfgang Tillmans, y sont exposées de manière permanente. Durant le confinement, le club a inauguré une exposition en coopération avec la fondation d'art contemporain Boros ; la compagnie du Staatsballet s'y est produite dans le cadre d'un projet d'opéra techno intitulé *Masse* ; l'Alternative Fashion Week ou la marque de haute couture Bottega Venetta louent la grande halle en sous-sol pour y organiser ses défilés – autant de coopérations avec les acteurs d'une culture des élites, symptomatiques d'une bascule des subcultures techno vers le domaine de la démarcation culturelle.

La sélectivité du club a pour fonction de garantir un espace plus sûr pour la communauté LGBTQIA, mais aussi de préserver l'identité du club. En retour, l'exclusivité renforce au sein du public d'habitué-es un sentiment de communauté et d'appartenance. Plus qu'un glissement des marges de l'*underground* vers le centre, on assiste plutôt à un glissement vers les élites. La chercheuse en histoire de la mode Diana Weis dresse à cet égard un parallèle entre les sphères sociales des élites, traditionnellement associées à la consommation de luxe et la scène techno *underground* de Berlin, le Berghain en particulier, à tel point qu'on ne sait plus trop aujourd'hui qui imite qui, entre les habitué-es du Berghain et de Balenciaga⁵⁰ ! Dressant le constat que le mode de vie *bling-bling*, la culture des bijoux,

du label Ostgut, les *flyers* ou bracelets du Berghain), l'apparence à travers le style, ainsi que l'engagement perçu ou l'identification.

50 Diana Weis, « From Berghain to Balenciaga. Aesthetic Code-Switching between Parisian High Fashion and Berlin Underground Techno », in Guillaume Robin, Anita Jori, *Living at Night in Times of Pandemic*, Bielefeld : transcript, 2024, p. 63-82.

du champagne et des jets privés a perdu de son attrait, le directeur artistique de Balenciaga, Demna Gvasalia, s'est ainsi lancé dans des collections faisant référence à la décadence, à la culture *trash* et au BDSM, chers au Berghain. Le créateur d'origine géorgienne a ainsi copié les tenues noires typiques des clubbers en combinant des éléments empruntés au « look Berghain », à savoir « un mélange de codes fétichistes gays marchandisés et du confort des vêtements de sport, maintenu par la couleur noire et poussé par une conscience accrue du marché de l'hipstérisme urbain »⁵¹. L'appropriation des codes subculturels s'est produite au sein du club bien avant Balenciaga. Gvasalia n'est assurément pas le premier créateur de mode à chercher l'inspiration dans les codes vestimentaires subculturels : le punk et la culture de rue servent depuis longtemps de sources d'inspiration pour la haute couture. Le succès de Balenciaga consiste à recourir à la marchandisation des codes vestimentaires subculturels mais, comme le soulignent les géographes Ingo Bader et Albert Scharenberg, ce processus est plus complexe qu'une simple marchandisation de l'*underground* et son utilisation comme marque⁵².

Le capital subculturel à mobiliser pour appartenir à la scène techno berlinoise est, certes, moins lié à la classe sociale et au statut, mais il finit toujours par se convertir en capital économique. Le Berghain ne discrimine pas – en théorie – en fonction de critères ethniques, sociaux ou de genre : il remplace ces marqueurs par des codes esthétiques subjectifs. Si Berlin ne rivalise pas avec Paris en matière de luxe, elle l'a sans doute dépassée dans le domaine de l'exclusivité subculturelle. Le club a beau afficher en apparence les signes d'une communauté radicalement égalitaire, il tend, par son caractère exclusif, à présenter les critères d'une élite subculturelle et à s'adresser finalement à une population surtout européenne, blanche et de classe moyenne supérieure. La dilution des frontières entre culture *underground* et haute couture contribue assurément à la construction du

51 *Ibid.*, p. 70.

52 Ingo Bader, Albert Scharenberg, « The Sound of Berlin: Subculture and the Global Music Industry », *International Journal of Urban and Regional Research*, n° 34, 2010, p. 76-91.

mythe Berghain, celui-ci se convertissant à la fois en espace hors norme mais aussi en espace élitaire.

CONCLUSION

Nous avons mis en lumière l'importance historique de Berlin en tant que métropole culturelle, en particulier durant la guerre froide, et examiné comment les contre-cultures, liées aux mouvements contestataires des années 1970 et 1980, y ont prospéré. La notion de contre-culture n'est finalement pas très opérante, ni dans le contexte berlinois, où la notion de milieu alternatif semble plus pertinente, ni d'ailleurs dans les subcultures techno, dont l'identité contestataire, souvent mythifiée, semble s'appliquer davantage à la techno des origines, celle de Détroit ou à la culture des *free parties*. Pour autant, le capital contre-culturel, très présent dans le Berlin des années 1980, s'est mué en une caractéristique emblématique du Berlin réunifié des années 1990 voire en image de marque, en particulier pour les subcultures techno, dont les liens avec la culture punk et les scènes alternatives des années 1980, malgré une certaine porosité entre les milieux, sont plus ténus qu'il n'y paraît.

L'évolution de ces subcultures soulève la question de l'existence d'une contre-culture berlinoise en 2025, dans un contexte où les clubs et soirées, supposés « alternatifs » et « authentiques », coûtent cher. Pour autant, Berlin n'est pas devenue la nouvelle Ibiza. La professionnalisation et la marchandisation de la scène techno ont amené Berlin et la scène des clubs à faire dès les années 2000 le choix d'un *Sonderweg*, c'est-à-dire à prendre une voie opposée à celle d'Ibiza et ses carrés VIP, en faisant prévaloir le capital subculturel sur le capital économique, en cherchant à limiter les retombées négatives du tourisme festif de masse, en édifiant une culture de la nuit et du secret afin de préserver son authenticité. Face au risque de dilution dans la culture *mainstream*, la scène techno berlinoise a choisi pour survivre de cultiver son exclusivité. Le Watergate⁵³, déprécié par les

53 Susanne Lens, « Interview zur Schließung des Clubs Watergate: Berlin ist jetzt in diesem Hätte-ich-mal-Modus », *Berliner Zeitung*, 17/09/2024.

technophiles berlinois en tant que club *mainstream* parce qu'il n'opérait pas de sélection radicale et qui pouvait compter dans son public jusqu'à 70% de touristes, a fermé ses portes à la fin de l'année 2024. À l'inverse, le Berghain a fait le choix stratégique de l'exclusivité, mais au détriment de l'inclusion sociale, perdant le lien originel avec les cultures alternatives qui avaient constitué son creuset.

BIBLIOGRAPHIE

- AUGÉ, Marc, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris : Seuil, 1992.
- BADER, Ingo, SCHARENBERG, Albert, « The Sound of Berlin: Subculture and the Global Music Industry », *International Journal of Urban and Regional Research*, n° 34, 2010, p. 76-91.
- BARING, Arnulf, « Die Rolle Berlins nach dem Zweiten Weltkrieg », *Jahrbuch für die Geschichte Mittel- und Ostdeutschlands*, n° 34, 1985, p. 21-29.
- BENNETT, Andy « Consolidating the Music Scenes Perspective », *Poetics*, n° 32, 2004, p. 223-234.
- BOICHOT, Camille, « Berlin, ville créative : enjeux socio-spatiaux d'une stratégie de développement urbain », *Bulletin de l'association de géographes français*, n° 93/1, 2016, p. 98-114.
- BOMY, Charlotte, COMBES, André, INDERWILDI, Hilda (dir.), Dossier « Contre-cultures à Berlin de 1960 à nos jours », *Cahiers d'Études Germaniques* [en ligne], n° 64, 2013, <https://journals.openedition.org/ceg/5190>
- BOURDIEU Pierre, « Les trois états du capital culturel », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 30, novembre 1979, p. 3-6.

CAMARADE, Hélène, GOEPPER Sibylle (dir.), *Résistance, dissidence et opposition en RDA (1949-1990)*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2016.

CHOSSIÈRE, Florent, « Tourisme gay et normativités sexuelles. Berlin, destination hors normes ? », *Espaces Temps.net*, 2019, <https://www.espacestemp.net/en/articles/tourisme-gay-et-normativites-sexuelles/>

CLUBCOMMISSION (éd.), *Rapport annuel*, Berlin, 2019, <https://www.clubcommission.de/wp-content/uploads/sites/2/2019/10/club-culture-study.pdf>

COLOMB, Claire, *Staging the New Berlin. Place Marketing and the Politics of Urban Reinvention Post-1989*, Londres-New York : Routledge, 2011.

FARGES, Patrick, « 'Kreuzberg 36' se révolte : occupations d'immeubles et luttes urbaines à Berlin (années 1970 et 1980) », *Revue d'Allemagne et des pays de langue allemande*, n° 49/1, 2017, p. 99-116.

FLEMMING, Thomas, *Berlin im Kalten Krieg. Der Kampf um die geteilte Stadt*, Berlin : be.bra Verlag, 2008.

FLORIDA, Richard, *The Rise of the Creative Class, Revisited*, éd. remaniée, New York : Basic Books, 2012.

GOLOVA, Tatiana, *Räume kollektiver Identität. Raumproduktion in der „linken Szene“ in Berlin*, Bielefeld : transcript, 2011.

GOUDIN-STEINMANN, Élixa, « Entre culture et contre-culture ? Le positionnement du secteur socioculturel dans le Berlin de l'après-unification », *Cahiers d'Études Germaniques* [en ligne], n° 64, 2013, <http://journals.openedition.org/ceg/8504>

GRÉSILLON, Boris, « Contre-culture, musique et urbanisme : le cas emblématique de Kreuzberg, de la fin des années 1960 à aujourd'hui »,

Cahiers d'Études Germaniques [en ligne], n° 64, 2013, <http://journals.openedition.org/ceg/8443>

HORNER, Bruce, SWISS, Thomas (dir.), *Key Terms in Popular Music and Culture*, Malden/Oxford : Blackwell, 2000.

KOLLMORGEN, Raj, « Diskursive Missachtung – Zur Subalternisierung ostdeutscher Soziokulturen », *Deutschland Archiv*, n° 3, 2007, p. 481-491.

LEFEBVRE, Henri, *Le Droit à la ville*, Paris : Anthropos, 1968.

LENS, Susanne, « Interview zur Schließung des Clubs Watergate: Berlin ist jetzt in diesem Hätte-ich-mal-Modus », *Berliner Zeitung*, 17/09/2024.

LESPIAUX, Sophie, « Généalogie du Schwules Museum (1985) : la fondation d'un 'musée gai' allemand », *Revue d'Allemagne et des pays de langue allemande*, n° 53/2, 2021, p. 421-439.

MAFFESOLI, Michel, « Tribalisme postmoderne », *Sociétés*, n° 112/2, 2011, p. 7-16.

MARSAULT, Ralf, « Éléments d'anthropologie punk' sur l'espace des *Wagenburgen* berlinoises », *Journal des anthropologues*, n° 152-153, 2018, p. 265-281.

MARSAULT, Ralf, GEORGET, Jean-Louis, « La *Wagenburg* : une recherche de poésie dans une appréhension différente à soi », *Allemagne d'aujourd'hui*, n° 240/2, 2022, p. 103-112.

MICHAUD, Yves, *Ibiza mon amour. Enquête sur l'industrialisation du plaisir*, Paris : NiL éditions, 2012.

PAILHÈS, Anne-Marie, « Contre-culture en Allemagne : un autre modèle de réunification ? », *Allemagne d'aujourd'hui*, n° 232, 2020/2, p. 62-72.

PIRENNE, Christophe, « Le rock 'cosmique' à Berlin-Ouest, bande sonore de la Guerre Froide », *Cahiers d'Études Germaniques*, n° 64, 2013, <https://journals.openedition.org/ceg/8203>

RABOUD, Pierre, « Le consensus brûle : le punk, violences et conflits en Allemagne de l'Est et de l'Ouest (1976-1982) », *Criminocorpus* [en ligne], n° 11, 2018, <http://journals.openedition.org/criminocorpus/4253>

REICHARDT, Sven, *Authentizität und Gemeinschaft, linksalternatives Leben in den Siebziger und frühen Achtziger Jahren*, Berlin : Suhrkamp, 2014.

REICHARDT, Sven, SIEGFRIED, Detlef (dir.), *Das alternative Milieu. Antibürgerlicher Lebensstil und linke Politik in der Bundesrepublik, Deutschland und Europa, 1968-1983*, Göttingen : Wallstein, 2010.

ROBIN, Guillaume, *Berghain, Techno und Körperfabrik. Ethnographie eines Stammpublikums*, Marburg : Büchner, 2021.

ROBIN, Guillaume, « Du Maschinen-Mensch au Mensch-Maschine : la techno comme outil pour repenser les liens du corps et de la machine », in Johannes DAHM, Ruth LAMBERTZ-POLLAN, Maiwenn ROUDAUT, Bénédicte TERRISSE (dir.), *Machines / Maschinen. Les machines dans l'espace germanique : de l'automate de Kempelen à Kraftwerk*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2020, p. 87-100.

ROBIN, Guillaume, JORI, Anita, *Living at Night in Times of Pandemic*, Bielefeld : Transcript, 2024.

ROSZAK, Theodore, *The Making of a Counter Culture. Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition*, Berkeley : University of California Press, 1969.

ROTENBERG, Dirk, *Berliner Demokratie zwischen Existenzsicherung und Machtwechsel 1971-1981*, Berlin : Haude & Spener, 1995.

- ROTH, Roland, RUCHT Dieter (dir.), *Die sozialen Bewegungen in Deutschland seit 1945. Ein Handbuch*, Francfort-sur-le-Main : Campus, 2008.
- SCHLUSCHE, Günter, PFEIFFER-KLOSS, Verena, DOLFF-BONEKÄMPER, Gabi, KLAUSMEIER, Axel (dir.), *Stadtentwicklung im doppelten Berlin. Zeitgenossenschaften und Erinnerungsorte*, Berlin : Christoph Links Verlag 2014.
- SERRE, Delphine, « Le capital culturel dans tous ses états », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 191-192, 2012/1-2, p. 4-13.
- SICKO, Dan, *Techno Rebels. Les pionniers de la techno de Détroit* [1999], Paris : éditions Allia, 2019.
- STÖHR, Hannes, *Berlin Calling* [film musical], Allemagne : Sabotage Films GmbH/Stoehrfilm, 2008.
- SUB OPUS 36 E.V. (éd.), *SO 36: 1978 bis heute*, Mayence : Ventil Verlag, 2016.
- THORNTON, Sarah, GELDER, Ken (dir.), *The Subcultures Reader*, Londres-New York : Routledge, 1997.

CONTRE-CULTURES ET ENSEIGNEMENT DES LANGUES
À L'EXEMPLE DE L'ALLEMAND LANGUE ÉTRANGÈRE

Nils-Christian Terp
Université d'Iéna

L'enseignement des langues étrangères n'a pas seulement pour objectif de rendre les élèves capables d'utiliser une langue de manière autonome mais aussi de pouvoir s'orienter dans la culture (ou les cultures) des pays où cette langue est utilisée. Il est vrai que les manuels utilisent souvent des références à la culture établie (*Hochkultur*) et aux œuvres canoniques, mais quelle place pourrait-on accorder aux contre-cultures dans l'enseignement des langues étrangères ? C'est à cette question que j'aimerais apporter des éléments de réponse à partir de l'exemple de l'enseignement de l'allemand langue étrangère (ALE)¹. L'étude se concentre sur des formes de contre-culture musicale germanophone à partir des années 1960² et considère l'analyse de ces œuvres musicales comme faisant partie de la spécialité de la civilisation allemande (*Landeskunde*) qui « vise, du point de vue du contenu, l'ensemble de la vie historique, intellectuelle, économique, idéologique, politique et administrative d'une société sur un territoire [...] »³. Ainsi, des manières purement didactiques d'utiliser de la musique en cours, comme des textes à trous

1 Dorénavant, l'abréviation ALE sera utilisée pour faciliter la lecture.

2 Cela inclut bien sûr les contre-cultures de la RFA comme de la RDA même si le contexte politique et culturel de cette dernière poussait à la création de structures clandestines, voir plus bas pour plus de précisions.

3 Martens, Stephan, « La civilisation allemande dans les études germaniques en France : ingénierie et atouts », in *Visions franco-allemandes*, 8, 2006, p. 3.

– qui sont un procédé répandu pour introduire des chansons en cours – ne feront pas partie des réflexions suivantes. Il semble plus pertinent d'introduire la musique contre-culturelle pour développer les connaissances de l'histoire et des questions sociales importantes. Depuis longtemps, les chercheurs en didactiques de langues cherchent des possibilités pour ancrer ces sujets dans le curriculum. Ainsi en 1990, un groupe de travail mandaté par l'Association internationale des professeurs d'allemand (*Internationaler Deutschlehrerverband* = IDV) a souligné l'importance des sujets historiques dans les cours de langue allemande :

La civilisation est dans une large mesure aussi une histoire au présent. Il est donc nécessaire d'aborder des thèmes et des textes historiques dans les cours d'allemand. De tels textes devraient fournir des informations sur le lien entre le passé, présent et futur, sur les différentes évaluations ainsi que sur l'historicité de l'évaluation elle-même⁴.

Au-delà des aspects historiques, l'étude d'éléments contre-culturels peut déclencher une réflexion sur le(s) lien(s) entre culture, nation, État et langue, car les contre-cultures posent par définition et sans cesse cette question : par quel biais appartenons-nous à une culture, que signifie le fait d'être citoyen ou citoyenne de tel État plutôt que d'un autre, quelles formes d'obéissance sont exigées en échange des droits du citoyen ou de la citoyenne d'un État⁵? J'analyserai comment des éléments de la contre-culture germanophone

4 Collectif, « ABCD-Thesen zur Rolle der Landeskunde im Deutschunterricht », in *Internationaler Deutschlehrerverband* (éds.), *IDV-Rundbrief*, 45, 1990, p. 17. Traduction de l'auteur.

5 Il semble également important de réfléchir aux orientations politiques de certains courants de la contre-culture. Il y a le réflexe d'associer le punk aux cultures politiques de gauche, mais il existe également des sous-cultures (ce serait à débattre si on devait les désigner comme contre-cultures également où si cela exige une visée émancipatoire) qui s'opposent à la culture dominante sous une perspective de droite (voire d'extrême-droite). On pourrait penser à la scène de rock d'extrême droite en Allemagne ou aux tendances néofascistes

peuvent être utilisés en cours de langue comme faisant partie du versant historique de la civilisation. Pour ce faire, je vais d'abord établir une définition de la contre-culture avant de démontrer, dans une analyse d'un manuel d'ALE, à quel point ces manuels sont marqués par une culture souvent stéréotypée et centrée autour de la consommation, du tourisme et de l'évènementiel. Après, je passerai en revue quelques exemples pertinents de musiques contre-culturelles de langue allemande avant de conclure sur les avantages et les défis de l'introduction des éléments contre-culturels dans l'enseignement des langues.

DÉFINITION DES CONTRE-CULTURES

Afin de mieux cibler la contre-culture comme élément d'un cours de langue, il est important de se baser sur une définition claire. Celle établie par un groupe de chercheurs du *Centre for Contemporary Cultural Studies* de Birmingham servira de base aux analyses suivantes :

La contre-culture fit scission avec sa propre culture « parente » dominante. Leur désaffiliation était surtout idéologique et culturelle. Leurs attaques ciblaient principalement les institutions qui reproduisent les rapports idéologiques et culturels dominants – la famille, l'école, les médias, le mariage, la division sexuelle du travail⁶.

La contre-culture se définit donc en opposition à une culture dominante. Par rapport à son contenu, elle se caractérise par des attaques contre les institutions qui représentent l'idéologie dominante.

de certains groupes de black métal. Bien sûr, je ne suggère pas de traiter de ces courants pleins de haine, de racisme et de nationalisme exacerbé en cours.

6 John Clarke ; Stuart Hall *et al.*, « Subcultures, Cultures and Class : A Theoretical Overview » in S. Hall ; T. Jefferson (éds), *Resistance through Rituals*, Milton Park : Routledge, 1976, 62. Traduction de l'auteur.

Souvent, elle ne reste pas seulement dans ce mode destructif, mais propose également une alternative culturelle et idéologique qui, selon le point de vue de Keith Roberts, ne veut changer la société ni par la force ni par les réformes, mais en affichant comme exemple un modèle de vie alternatif :

Enfin, la contre-culture est intéressée par la création d'une société meilleure, mais pas par une réforme législative ou par une opposition violente à la culture dominante. La théorie de la réforme dans la contre-culture, telle qu'elle a été traitée dans la littérature récente, est qu'en offrant une alternative, la société dominante peut changer volontairement. En établissant un modèle de quelque chose de meilleur, en proposant une option culturelle, les représentants de la contre-culture espèrent que la société dominante « verra la lumière » et adoptera un mode de vie plus « humaniste ». La réforme sociale n'est pas une préoccupation de la contre-culture⁷.

En plus, cette définition peut aussi reconforter ceux et celles qui se sentent mal à l'aise d'utiliser une musique politisée dans leurs cours en expliquant comment la contre-culture d'antan peut perdre son côté acerbe : du moment que les institutions évoluent, certains types de contre-cultures perdent leur cible et avec cela leur position en opposition. C'est ainsi qu'ils peuvent même devenir partie prenante de la culture dominante et majoritaire⁸.

Dans la discussion allemande, la notion *Gegenkultur* est directement dérivée de l'anglais *counter-culture* et se réfère souvent au contexte des États-Unis dans les années 1960. Récemment, elle a été utilisée pour étudier des phénomènes culturels dans le contexte

7 Keith A. Roberts « Toward a Generic Concept of Counter-Culture », in *Sociological Focus*, 11, 2, 1978, 121. Traduction de l'auteur.

8 C'est ce qui s'est passé en quelque sorte avec le groupe *Ton Stein Scherben* qui sera présenté plus bas et dont le chanteur Rio Reiser – auparavant jugé ennemi de l'État – est devenu une référence importante de la musique populaire allemande. Il est même devenu parrain de la dénomination d'une rue à Unna et d'une place à Berlin.

allemand, notamment par Stephan Braese qui a étudié le jazz en RFA comme forme de contre-culture dans le temps d'après-guerre. Sa notion de contre-culture est plus ouverte que celle du CCCS et insiste sur le rôle important des « artefacts artistiques » :

La contre-culture est comprise comme une constellation sociale qui se forme autour d'artefacts artistiques et qui souhaite moins agir sur des changements politiques et/ou sociaux par des revendications discursives et explicites que présenter, par des attitudes spécifiques de type social et performatif, une sorte de contre-projet de vie à la société environnante⁹ [...].

En pensant au contexte culturel des années 1970 et 1980, il semble clair que le punk tombe également dans cette catégorie et que les punks montrent une alternative à la société environnante à travers leurs attitudes et leur comportement. Ils refusent l'emprise de la famille et de l'école sur leur vie et défendent leur propre style de vie en rejetant les valeurs principales de la société qui les entoure, à savoir le travail rémunéré et l'idéologie du progrès qu'ils ciblent avec le slogan répandu *No Future*. Logiquement, ils ne cherchent pas la voie politique pour changer la société, étant persuadés que les rouages du système ne permettent aucune vraie alternative¹⁰.

À cet égard, il y a déjà quelques défis didactiques qui apparaissent : comment et pourquoi utiliser des éléments de la contre-culture pour un public qui cherche à apprendre une langue et à se familiariser avec la culture (ou les cultures) associée à cette langue ? Comment comprendre la position et les attaques de la contre-culture si on ne connaît pas encore la culture dominante du pays ? Afin de

9 Braese, Stephan. *Cool. Jazz als Gegenkultur im westlichen Nachkriegsdeutschland*, München, édition text+kritik, 2024, 25. Traduction de l'auteur.

10 À ce titre, il est intéressant de mentionner l'existence curieuse d'un parti punk en Allemagne, la *Parti anarchiste pogo d'Allemagne (Anarchistische Pogo-Partei Deutschlands)*, fondé en 1981, qui s'est surtout fait remarquer en 2005 avec un spot électoral controversé et qui a gagné environ 4000 voix lors des élections fédérales de cette année-là. Voir leur site web : APPD, <<https://appd.at/>> (consulté le 16-08-2024).

répondre à ces questions, il est important de nous forger une idée sur le type de contenu culturel que nous trouvons habituellement dans les manuels d’ALE.

ANALYSE DU CONTENU CULTUREL DE QUELQUES MANUELS COURANTS D’ALE

Dans sa thèse, Rebecca Laffin a analysé le contenu culturel dans les manuels d’allemand de Terminale et son évolution entre 1999 et 2017 en écho aux prescriptions du Ministère de l’Éducation nationale. Elle constate que « le recours fréquent à des documents représentant des perceptions et des perspectives individuelles évitent de tomber dans des généralisations abusives et des stéréotypes et permettent au contraire une approche multi perspective¹¹ ». Contrairement à son constat fondé sur l’analyse de manuels d’allemand créés en France pour un public français, nous observons que des manuels d’ALE créés en Allemagne pour une circulation globale contiennent des références culturelles plus classiques. Elles relèvent de la culture dominante et font couramment référence à certains stéréotypes sur le pays¹². Les documents représentant des témoignages individuels sont généralement fictifs et donnent souvent le point de vue d’un étranger qui cherche à s’installer dans un pays de l’aire germanophone ou y vit depuis un certain temps¹³. Dans ce qui suit, j’aimerais proposer une analyse courte du contenu culturel du manuel

11 Rebecca Laffin, *Le fait culturel dans les manuels d’allemand de Terminale (1999-2017)*, Thèse de doctorat de l’Université de Lyon, 2021, p. 479. Disponible sous <<https://theses.fr/2021LYSEN013>> (consulté le 16-12-2024).

12 Sur ce sujet, voir Martin Löschmann, « Stereotype, Stereotype und kein Ende », in M. Löschmann ; M. Stroinska (éds.), *Stereotype im Fremdsprachenunterricht*, Francfort sur le Main : Lang, 1998, p. 7-33.

13 C’est le cas du manuel *Panorama A1*, qui introduit par exemple le personnage de Vladimir qui vient de Moscou et apprend l’allemand à Heidelberg ou de Valerie qui est ingénieure originaire de la Suisse. Andrea Finster ; Friederike Jin et al., *Panorama – Deutsch als Fremdsprache A1*, Berlin : Cornelsen, 2015, p. 12-14.

Panorama de la maison d'édition Cornelsen, utilisé dans beaucoup d'universités et d'écoles de langues en France¹⁴. Voici ce qu'on peut relever en références culturelles dans les deux premiers niveaux du manuel *Panorama*. Ces références peuvent être triées en cinq grands blocs :

- Les traditions : Noël en Allemagne ; le carnaval de Cologne ; l'*Oktoberfest* [fête de la bière à Munich] ; les *Schrebergärten* [jardins ouvriers]
- Les curiosités touristiques : la *Hofburg* à Vienne [ancien palais impérial] ; les cafés viennois ; le port de Hambourg
- Les artistes : Klaus Meine (chanteur du groupe Scorpions) ; Lena (chanteuse) ; Sibel Kekili (actrice)
- Les évènements (culturels) : *Eurovision Song Contest* ; la *Berlinale* ; les *Poetry-Slams* (compétitions de poésie) ; les festivals en Allemagne
- Les œuvres : le musical *Das Wunder von Bern* [Le Miracle de Berne] ; *Max und Moritz* (livre illustré de Wilhelm Busch) ; *Biene Maja* [Maja l'Abeille] (BD animée pour enfants)

Nous constatons que ce manuel fait un bon travail en familiarisant les apprenants avec certains éléments clés de la culture germanophone, notamment en ce qui concerne les traditions et festivités. Cependant et malgré le fait de mentionner quelques noms de personnes impliquées dans la sphère culturelle, les seules œuvres qui sont mentionnées sont un livre pour enfants du XIX^e siècle (*Max und Moritz*), une série animée pour enfants de 1975 (*Biene Maja*) et un musical tiré d'un film qui glorifie la première victoire de l'Allemagne à la coupe du monde en 1954 (*Das Wunder von Bern*, 2003).

14 Bien sûr, ce manuel est aussi utilisé dans d'autres pays que la France, il se dirige à un public international qui apprend l'allemand en dehors de l'Allemagne.

Il semble que le contenu culturel se limite à ce que le touriste moyen connaît ou aimerait connaître en Allemagne. En plus, il saute aux yeux qu'aucune œuvre musicale authentique n'est mentionnée ni ne fait partie des documents à étudier¹⁵. En plus, certaines unités ne paraissent pas du tout cohérentes quant à leur contenu culturel : la zone piétonne de Leipzig, faire du vélo à Salzbourg, les restaurants à Brême. Il semble que le but principal de ces unités – en dehors des sujets grammaticaux traités – soit de familiariser les apprenants avec les noms de certaines villes de l'aire germanophone.

Dans ce sens, le manuel travaille avec les stéréotypes culturels qui selon Hermann Bausinger peuvent avoir trois fonctions principales : la généralisation, la réduction de la complexité qui permet une orientation facile et la possibilité d'identification¹⁶. Il est évident que la contre-culture s'oppose de manière claire à ces trois fonctions. Elle met l'accent sur le particulier ou l'individuel et elle affiche la complexité culturelle au lieu de la réduire. Certes, certains types de contre-cultures sont liés à des formes d'identification (surtout le punk, métal et rap), mais il ne s'agit en aucun cas d'une forme d'identification avec un peuple ou une nation en particulier. C'est justement pour cela que l'introduction d'éléments contre-culturels peut enrichir un cours de langue et montrer aux apprenants l'existence d'une culture au-delà de la culture de masse qui se reflète dans les stéréotypes.

15 Il y a quelques chansons intégrées au manuel, mais il s'agit de chansons purement didactiques. On note par exemple une chanson du style rap – mais qui fera rougir tout rappeur ambitieux – qui présente l'alphabet allemand.

16 Hermann Bausinger, « Stereotypie und Wirklichkeit », in *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache*, 14, 1988, p. 161.

ASPECTS DE LA CONTRE-CULTURE DANS LE CADRE D'UN COURS ALE

Si un cours de langue ne peut se passer de traiter d'éléments culturels, il peut bien sûr atteindre son but – apprendre les compétences clés pour pouvoir manier l'idiome – sans y introduire des éléments contre-culturels. Le propos présent ne se veut pas prescriptif, il n'est aucunement nécessaire d'utiliser ces éléments culturels pour dispenser un cours de langue de qualité. Or, je suis persuadé que ces éléments pourraient enrichir un cours de langue en y introduisant de la variété et des formes de réflexion sur le lien entre culture(s), nation(s) et langue(s). Pour l'allemand cela peut paraître évident, mais pourquoi étudier par exemple la culture allemande plutôt que la culture autrichienne ou la culture suisse-allemande¹⁷?

Bien sûr, il ne va pas de soi de comprendre les contre-cultures. Souvent, la compréhension de ces documents n'exige pas seulement une maîtrise avancée de la langue, mais également une certaine connaissance culturelle de base pour pouvoir comprendre les contre-cultures dans leur geste d'opposition. Selon le style, les paroles peuvent être difficilement compréhensibles¹⁸. Malgré cela, l'introduction d'éléments contre-culturels peut enrichir un cours de langue et dans ce cas précis, un cours d'ALE. Dans ce qui suit, j'aimerais proposer deux contextes en particulier qui se prêtent bien à l'étude dans un cours de langue, la musique contestataire autour de 1968 et le punk allemand, et apporter une brève réflexion sur le rapport entre contre-cultures et scène musicale contemporaine avant de conclure.

17 Pour d'autres langues, comme l'espagnol, la question se pose d'autant plus qu'il y a une vingtaine de pays dans lesquels l'espagnol est une langue officielle.

18 Cela peut être le cas pour le rap pour le débit rapide des paroles ou le métal qui se sert de techniques comme le *growling* pour altérer le son de la voix humaine.

La musique contestataire autour de 1968

Autour de 1968, la musique rock a joué un rôle important dans la culture contestataire en Allemagne. Des groupes comme *Ton Steine Scherben* et *Floh de Cologne* se sont imposés comme les porte-paroles de la révolte des étudiants et plus généralement d'une génération qui demandait un changement radical de la société et prenait ses distances avec celle de ses parents. En plus, ces groupes ne se contentaient pas de faire de la musique, ils étaient aussi profondément engagés dans la critique du système capitaliste et actifs sur la scène politique. Quant à *Ton Steine Scherben*, il s'engageait entre autres pour la scène des squatteurs à Berlin¹⁹. Leur position politique devient très claire dans un manifeste publié dans le magazine anarchiste *Agit 883* en décembre 1970 :

La musique peut devenir une arme commune si tu es du côté des gens pour lesquels tu fais de la musique ! Si tu dis quelque chose avec tes textes et que tu désignes une situation que tout le monde connaît, [...] alors tous entendront qu'ils ne sont pas les seuls à ne pas avoir réussi à s'en sortir, et tu pourras leur montrer une possibilité de changement. La musique peut donc devenir une arme si elle te permet d'identifier les causes de ton agressivité. Nous voulons que tu n'intériorises pas ta colère, que tu te rendes compte d'où viennent ton insatisfaction et ton désespoir. [...] Notre musique doit donner un sentiment de force. Notre public est composé de gens de notre génération : des apprentis, des rockers, des

19 Cet engagement se reflète aussi dans leur musique, par exemple dans le célèbre *Rauch-Haus-Song* [Chanson de la maison Rauch] qui raconte l'occupation, en décembre 1971, de l'ancien hôpital *Bethanien* sur la *Mariannenplatz* à Berlin-Kreuzberg. Par la suite, les squatteurs ont baptisé l'immeuble *Georg-von-Rauch-Haus* afin d'honorer la mémoire d'un membre de la scène gauche militante de Berlin, abattu peu avant l'occupation lors d'un échange de coups de feu avec la police. Voir Kai Sichtermann *et al.*, *Keine Macht für Niemand – Die Geschichte der Ton Steine Scherben*, Berlin : Schwarzkopf und Schwarzkopf, 2000, p. 127-133.

jeunes travailleurs, des « criminels », des gens dans et hors des foyers. Nos chansons parlent de leur situation²⁰.

Il est certes important de placer cette rhétorique militante dans le contexte du temps. Dans le cadre d'un cours de langue allemande, l'usage de telles références issues de la contre-culture musicale présente plusieurs avantages pédagogiques. *Ton Steine Scherben* propose des textes qui sont très directs, ils sont conçus pour être aussi efficaces que des slogans politiques²¹. Cela les rend aussi facilement compréhensibles et ils permettent d'approfondir non seulement l'apprentissage de la langue, mais aussi la compréhension des enjeux sociaux et historiques de ce moment critique de l'Allemagne d'après-guerre. Leurs chansons avec des morceaux comme *Keine Macht für Niemand* [Pas de pouvoir pour personne] ou *Macht kaputt, was euch kaputt macht* [Détruisez ce qui vous détruit], illustrent bien le langage contestataire et le geste de rébellion de la jeunesse allemande :

Züge rollen, Dollars rollen // Maschinen laufen, Menschen schuften // Fabriken bauen, Maschinen bauen // Motoren bauen, Kanonen bauen // Für wen? // Macht kaputt, was euch kaputt macht! [Les trains roulent, les dollars roulent // Les machines tournent, les hommes triment // Construire des usines, construire des machines // Construire des moteurs, construire des canons // Pour qui ? // Détruisez ce qui vous détruit !]

Les paroles sont simples – ce qui les rend facilement utilisables dans un cours de langue – et illustrent très clairement la lutte contre les structures dominantes et le système de valeur en place que tenait en estime le citoyen travailleur, loyal et obéissant. L'effort industriel – si important pour la reconstruction de la RFA après-guerre – est remis en question car il est directement lié à la production d'armes

20 Cité après : Kai Sichtermann *et al.*, *op. cit.*, p. 53. Traduction de l'auteur.

21 Le fait que les titres des chansons susmentionnées se trouvent jusqu'aujourd'hui parmi les graffitis sur les murs des grandes villes allemandes témoigne de leur efficacité.

de guerre. Comme les « *Gammeler* » avant eux²², *Ton Steine Scherben* refusait l'éthique du travail qui avait marqué le temps d'après-guerre et se positionnait contre la vision du monde de la génération parentale et ce de manière explicite avec la chanson *Ich will nicht werden, was mein Alter ist* [Je ne veux pas devenir ce que mon vieux est]. Avec cette chanson, les étudiants font la connaissance d'une facette de l'allemand authentique et vivant, mais aussi de la question intemporelle du rapport entre parents et enfants qui pourrait mener à des discussions individuelles en cours.

Les textes de *Floh de Cologne* sont imprégnés d'humour satirique, un autre moyen efficace d'encourager les apprenants à développer des compétences de compréhension fines et critiques. En découvrant cette musique, les étudiants accèdent à une dimension plus tangible de la langue, loin des manuels traditionnels et possiblement en lien avec leurs propres questionnements. Cet aspect est bien illustré par les paroles de la chanson *Fließbandbaby* [Bébé de la chaîne de montage], de 1969, qui tourne autour d'un dialogue entre la voix de la raison sociale demandant l'obéissance et l'individu réfractaire à ces appels à l'ordre :

Lieben tut man, so lange man jung ist, später heiratet man. // Ich will aber nicht immer nur gehorchen. // Sei ruhig Fließbandbaby, heiraten. // Ich will aber nicht immer das gleiche tun // Sei ruhig Fließbandbaby, Familie gründen. // Ich will aber nicht immer arbeiten gehen und Haushalt machen. [On aime quand on est jeune, plus tard on se marie // Mais je ne veux pas toujours obéir. // Tais-toi bébé de la chaîne de montage, faut se marier. // Je ne veux pas toujours faire la même chose // Tais-toi bébé de la chaîne de

22 Ce terme – « *gammeln* » signifie d'abord « moisir » et par extension « glander » – était employé pour désigner une culture de jeunesse, vers le milieu des années 1960, qui était marquée par un refus ostensible du travail rémunéré. Les jeunes traînaient dans les squares publics, faisaient de la musique et profitaient de la vie en voyageant d'une ville à l'autre, une grande provocation à l'époque. Voir aussi Martin Kalb, *Coming of age : Constructing and controlling youth in Munich 1942-1973*, New York : Berghahn, 2016, p. 161-170.

montage, faut fonder une famille. // Mais je ne veux pas toujours aller travailler et faire le ménage.]

Ainsi, la musique contestataire offre un angle d'approche motivant pour des jeunes générations, qui peuvent voir des parallèles entre les mouvements sociaux des années 1960 et les luttes contemporaines, par exemple par des mouvements écologistes comme *Fridays for Future* ou les actions spectaculaires du groupe *Letzte Generation*²³. Cela rend l'étude de la langue plus pertinente, en reliant l'apprentissage à des questions de justice sociale, de liberté individuelle et de critique du pouvoir. La musique de cette époque peut être un outil pour intéresser les étudiants à la langue allemande tout en nourrissant leur esprit critique et en les incitant à réfléchir à leur propre environnement social et culturel.

Le punk allemand en RFA et RDA

L'émergence du punk en Allemagne, tant en République Fédérale d'Allemagne (RFA) qu'en République Démocratique Allemande (RDA), a marqué un tournant important dans l'expression de la révolte juvénile contre l'ordre établi dans les deux systèmes politiques de l'époque. Le punk a fait passer à un autre niveau le geste de révolte de la génération précédente et créé toute une sous-culture autour de la contestation. Utiliser le mouvement punk comme support dans un cours de langue allemande est certes inconventionnel mais permet non seulement de capter l'attention des apprenants avec ces références culturelles subversives, mais aussi d'enrichir la compréhension des dynamiques sociales et politiques des deux Allemagnes.

Dans la RFA des années 1970 et 1980, le punk résonne avec une partie de la jeunesse allemande qui cherche une réponse à l'ennui

23 Cette « ultime génération » utilise des actions spectaculaires et médiatisées, telles que des blocages de routes et de pistes d'atterrissage importantes et des attaques contre des œuvres d'art dans les musées, pour attirer l'attention sur l'urgence d'agir face à la crise climatique.

généralisé par la société de consommation, aux valeurs conservatrices et aux inégalités socio-économiques. Les punks ouest-allemands s'inspiraient des groupes phares de la Grande-Bretagne et des États-Unis comme *Sex Pistols*, *Black Flag*, *Bad Brains* ou *The Clash* qui exprimaient à travers la musique leur colère face à l'absence de perspectives pour les jeunes, à la violence omniprésente et au chômage massif. Selon Thomas Hecken, la naissance du punk anglais en 1976/77 est vite remarquée et bien médiatisée – par exemple dans les magazines de musique – en Allemagne. Cependant, ce transfert culturel se limite d'abord à une consommation passive de disques et de produits autour du punk²⁴. Ce n'est que quelques années plus tard, autour de 1979/80, que des groupes ouest-allemands comme *Slime*, *Die Toten Hosen* et *Hans-A-Plast* commençaient à faire leur propre musique avec des paroles explicites et provocatrices, critiquant la politique gouvernementale, la montée du néonazisme et les injustices sociales. Les textes du groupe *Slime*, par exemple, comme *Bullenschweine* [flics cochons], dénonçaient violemment la brutalité policière et les abus de pouvoir²⁵. Une autre chanson célèbre de l'album, devenue un hymne de la scène antifasciste en Allemagne, s'appelle simplement *Deutschland*, mais propose des paroles très différentes de l'hymne national :

Wo Faschisten und Multis das Land regieren // Wo Leben und Umwelt keinen interessieren // Wo alle Menschen ihr Ich verlieren // Da kann eigentlich nur noch eins passieren // Deutschland muß sterben, damit wir leben können! [Où les fascistes et les multinationales dirigent le pays // Où la vie et l'environnement

24 Thomas Hecken, « Punk-Rezeption in der BRD 1976/77 und ihre teilweise Auflösung 1979 », in Ph. Meinert, M. Seeliger (éds.), *Punk in Deutschland*, Bielefeld : transcript, 2014, p. 247.

25 Cette invective contre la police entraîna la saisie du premier album du groupe par le ministère public de Hambourg. Officiellement, la chanson ne fut pas interdite ; ce n'est que 30 ans plus tard, en 2011, qu'elle fut mise à l'index par l'agence fédérale de la protection des mineurs [*Bundeszentrale für Kinder- und Jugendmedienschutz*]. Voir Daniel Ryser, *Slime – Deutschland muss sterben*, München : Wilhelm Heyne Verlag, 2013, p. 43.

n'intéressent personne // Où tous les hommes perdent leur moi //
 Une seule chose peut encore se passer // L'Allemagne doit mourir
 pour que nous puissions vivre !]

Au premier regard, la chanson peut sembler grossière et exagérée mais elle est plus réfléchie qu'on ne croirait. Le titre est l'inversion d'une phrase inscrite sur un monument érigé à la mémoire de soldats de Hambourg de la Première Guerre mondiale en 1936. L'inscription se lit « *Deutschland muss leben, auch wenn wir sterben müssen.* [L'Allemagne doit vivre, même si nous devons mourir.] » et constitue un extrait du poème *Soldatenabschied* [L'adieu du soldat] de Heinrich Lersch de 1914. La chanson de *Slime* est une accusation furieuse contre l'État allemand qui cède le pays au pouvoir entrepreneurial tout en acceptant la destruction de l'environnement et la misère humaine – hélas des sujets de grande actualité. C'est à cause de cela que la chanson n'a jamais été frappée d'interdit ou de censure et que la Cour constitutionnelle fédérale a confirmé en novembre 2000 le contenu artistique de ce morceau, tout en le comparant à la lyrique politique de Heinrich Heine²⁶. En intégrant ces textes dans un cours de langue allemande, les apprenants sont exposés à une langue directe et percutante qui se démarque par l'usage de l'argot. Si certains vocables pourraient choquer, il est d'autant plus important de placer la chanson dans son contexte contestataire. Si le but d'un cours de langue est aussi de créer de la curiosité pour un pays, il est plus intéressant de montrer le pays dans ses contradictions que de proposer une version bien propre avec des dialogues aseptisées qui tournent seulement autour de l'achat d'un étui de téléphone portable ou de l'installation d'une application²⁷.

Si les mouvements d'Est et d'Ouest s'opposaient à l'État, cette opposition avait beaucoup moins de conséquences en RFA. Si certains musiciens ont vu leurs chansons censurées, aucun musicien en RFA n'a payé son engagement musical d'un séjour en prison. En RDA, le régime communiste ne tolérait aucunement les formes d'expression

26 Daniel Ryser, *op. cit.*, p. 60-65.

27 Il s'agit ici de véritables exemples de dialogues du manuel *Panorama*.

subversives, et les punks – qu'on considérait ennemis du peuple et de l'État – étaient, comme nombre d'autres artistes non-conformes²⁸, surveillés, persécutés et emprisonnés. La réception du punk en RDA était beaucoup plus lente qu'en RFA puisque l'État contrôlait strictement toute importation culturelle, et l'accès à la musique punk n'était possible qu'à travers des voies informelles comme des contacts personnels, des disques de contrebande ou des enregistrements illécites de la radio ouest-allemande. Les moyens de production étaient également centralisés et seulement une autorisation d'un comité officiel donnait droit à se produire publiquement et ouvrait la possibilité d'enregistrements avec le label d'état AMIGA. C'est pour cela que les concerts des groupes punk avaient lieu dans des espaces privés, dans des galeries ou des églises protestantes qui – elles-mêmes marginalisées par l'État – se montraient ouvertes aux mouvements culturels de la jeunesse²⁹. Malgré cela, des groupes comme *Zwitschermaschine*, *Rosa Beton* et *Schleim-Keim* ont trouvé des moyens de contourner la censure pour exprimer leur désillusion face à l'oppression du régime socialiste. Leurs chansons abordaient des thèmes comme la répression politique (*Schleim-Keim* – *Mit dem Knüppel in der Hand* [La matraque à la main]), le désir de liberté (*Zwitschermaschine* – *Geh über die Grenze* [Traverse la frontière]) et la désillusion face à l'utopie socialiste (*Rosa Beton* – *16 Jahre im Exil* [16 ans en exil]). Cette dernière chanson se prête bien à l'étude dans un cours de langue à cause de son sujet et de son texte relativement facile à comprendre :

Es werden Feste gefeiert, die Moral wird erneuert // Unten im Bunker ist das Leben viel wert // Tausende verenden, die Soldaten kämpfen, sie wurden von den Leuten im Bunker angeführt // Ich bin

28 Alexander Pehlemann ; Christoph Tannert, « Es war klar, wo die Grenzen verliefen, also musste man sich etwas einfallen lassen, um sie zu unterlaufen », in A. Pehlemann ; R. Galenza ; R. Mießner (éds.), *Magnetizdat DDR – Magnetbanduntergrund Ost*, Berlin : Verbrecher Verlag, 2023, p. 29-48.

29 Anne Hahn, « Pogo auf dem Altar – Punk in der DDR », in Ph. Meinert, M. Seeliger (éds.), *Punk in Deutschland*, Bielefeld : transcript, 2014, p. 143.

schon 16 Jahre im Exil // 16 Jahre sind schon viel zu viel [On fait la fête, on se refait le moral // En bas, dans le bunker, la vie vaut beaucoup // Des milliers de gens meurent, les soldats se battent, ils ont été menés par les gens du bunker // Je suis en exil depuis 16 ans déjà // 16 ans, c'est déjà beaucoup trop]

L'histoire de *Rosa Beton* est particulière parce que ce groupe n'a pas vraiment vu le jour pendant la RDA. Il s'agit d'un projet d'enregistrement qui a produit une cassette publiée en une dizaine de copies en 1983 qui circulait dans un cercle restreint. Cela montre une stratégie pour contourner la censure étatique : rester dans la clandestinité et confiner ses activités au cercle privé. Ce n'est que plus tard que le chanteur du groupe, Thomas Wagner, redécouvre sa propre musique dans le documentaire *Ostpunk - Too Much Future* de 2007 et décide – encore beaucoup plus tard – en 2020, de former un groupe pour jouer la musique de sa jeunesse en live³⁰.

Pour des apprenants de langue allemande, l'étude du punk en RDA sera pour certains la découverte de l'existence de l'autre État allemand. On a déjà constaté que les cours d'ALE soit ne mentionnent pas du tout la séparation de l'État soit réduisent le sujet « RDA » au seul contexte du mur et de la *Stasi* (surnom du ministère de la Sécurité d'État de la RDA)³¹. L'étude du punk de la RDA permet ici un changement de perspective et de mettre en lumière la

30 Alexander Pehlemann ; Thomas Wagner, « Roas Beton / Herr Blum / Tom Terror & das Beil und zurück », in A. Pehlemann ; R. Galenza ; R. Mießner (éds.), *Magnetizdat DDR – Magnetbanduntergrund Ost*, Berlin : Verbrecher Verlag, Berlin, 2023, p. 243-254.

31 « Des aperçus de la vie quotidienne en RDA, des explications sur les créateurs artistiques ou culturels de la RDA ou des questions sur le quotidien de ses citoyens et citoyennes dans le système socialiste ne figurent que très rarement dans le matériel pédagogique existant. On ne les trouve que de manière sporadique, mais jamais dans une vue d'ensemble. » Kai Witzlack-Makarevich ; Nadja Wulff ; Coretta Storz, « Einleitung : Kultur- und Landeskunde der DDR 30 Jahre nach der deutschen Wiedervereinigung », in *idem* (éds.), *Sushi, Sandmann, Sozialismus: Kultur- und Landeskunde der DDR*, Berlin : Frank & Timme, p. 15.

vie des personnes dans l'État totalitaire et leurs efforts de résistance culturelle. Souvent, les paroles des chansons punk expriment ouvertement des idées dissidentes et ne se contentent pas de vagues allusions. Cela peut ouvrir une discussion sur l'importance de la liberté d'expression, tout en enrichissant le vocabulaire des étudiants sur les thèmes de la résistance, de la surveillance et de l'injustice dans un régime autoritaire. Sur le sentiment de vivre dans un État autoritaire, on peut très bien utiliser la chanson *Friedensstaat* [État prônant la paix] du groupe *L'Attentat* de Leipzig, enregistré en 1987 :

*Ich wohne dort, wo die Schizophrenie regiert // Dort, wo dich jeder
Spießer anstiert // Dort, wo man Mauern baut // Sich keiner was zu
sagen traut // Ich wohne in einem Friedensstaat // Abfahrt, Abfahrt,
das ist so hart. [J'habite là où règne la schizophrénie // Là où tous
les bourgeois te regardent // Là où l'on construit des murs // Où
personne n'ose rien dire // J'habite dans un État prônant la paix //
Départ, départ, c'est si dur.]*

Cette chanson est un règlement de comptes impitoyable avec la RDA, qui s'auto-proclamait « État prônant la paix » tout en étant hautement militarisée et en accueillant une forte présence militaire soviétique³². Dans ce morceau, le groupe continue de dénoncer la violence policière prononcée, la corruption généralisée et la mentalité de surveillance, non seulement de l'État lui-même, mais aussi de ses habitants. Cette chanson semble d'une grande actualité à un moment où beaucoup de personnes, notamment en Allemagne de l'Est, sont nostalgiques de la RDA et se tournent vers des partis politiques d'extrême-droite qui proposent un règne autoritaire comme solution aux problèmes actuels³³. L'utilisation du punk, avec son style abrasif et non conventionnel, engage les étudiants dans une

32 Sur ce sujet, voir Johannes Mühle, *Un-Friedensstaat DDR*, Leiden : Brill, 2024, p. 31-35.

33 Au sujet du lien entre la disparition de la RDA et les questions politiques contemporaines, voir Ilko-Sascha Kowalczyk, *Freiheitsschock : Eine andere Geschichte Ostdeutschlands von 1989 bis heute*, Munich : C. H. Beck, 2024.

réflexion sur la relation entre l'individu et l'État et sur les dangers de l'autoritarisme qui – au lieu des promesses de ses apôtres – est le contraire de la liberté.

POUR UNE APPROCHE PLUS RICHE EN (CONTRE-)CULTURES
DANS L'ENSEIGNEMENT DES LANGUES : LES CONTRE-CULTURES
MUSICALES DANS L'ALLEMAGNE CONTEMPORAINE

Avant de conclure, j'aimerais brièvement mentionner quelques idées sur les contre-cultures contemporaines. Il semble que ce concept décrit moins bien ce qui se passe sur la scène musicale contemporaine puisque la révolte contre l'État et ses institutions – qui sont pourtant encore impliqués dans des injustices³⁴ – se fait plus rare dans la musique de nos jours. Aussi, nous avons vu à travers ces exemples que la musique contestataire était très marquée par des hommes³⁵, qui semblent avoir été plus attirés par des prises de positions féroces que des femmes. Il est important d'inclure une perspective féminine dans la réflexion sur les contre-cultures et le rap, un domaine marqué fortement par une masculinité hypertrophiée, se prête bien à cette discussion. On peut constater que les lignes de bataille se trouvent dorénavant plutôt à l'intérieur des scènes sous-culturelles³⁶. Penelope Braune donne un résumé du rôle des femmes dans le rap allemand et montre qu'elles – malgré l'existence de quelques pionnières comme Peace NT ou Cora E. et aux origines de la scène allemande – restent souvent marginalisées car elles n'ont pas le succès commercial ni le soutien de la scène ou des

34 Pour le contexte allemand actuel, voir Markus Textor, *Racial Profiling und Polizeigewalt : Erfahrungen, Handlungsfähigkeit und Widerstand jugendlicher Betroffenen*, Bielefeld : transcript Verlag, 2023.

35 Mais il faut aussi souligner que la scène punk comptait un certain nombre de groupes mixtes ou intégralement féminins comme *Östro 430* en RFA et *Zwischermaschine*, *Namenlos* et *Erweiterte Orgasmus Gruppe* en RDA.

36 C'est aussi le cas pour le punk allemand qui affiche son opposition à une scène grandissante de punk ou rock d'extrême droite.

médias dont jouissent leurs collègues masculins³⁷. Un groupe phare du rap féminin allemand était le duo berlinois *SXTN*, composé des rappeuses Nura et Juju. Leurs textes sont très explicites et se prêtent plutôt à une analyse avec des étudiants avertis qui auraient idéalement des connaissances préalables en théorie du genre. Des chansons comme *Von Party zu Party* [D'une soirée à l'autre] ou bien *Er will Sex* [Il veut du sexe] construisent l'image d'une femme forte qui fait tout comme ses homologues masculins : boire, prendre des drogues, faire la fête et avoir des relations sexuelles quand elle le désire. Selon la chercheuse Heidi Süß il s'agit d'une « affirmation de l'habitus masculin ³⁸ » au lieu d'une véritable position féministe qui serait difficile à tenir avec succès sur scène car elle entrerait en conflit avec la position de distance ou *coolness* que les rappeurs et rappeuses affichent habituellement quant aux questions sociétales. Cependant, on peut noter que Nura propose – depuis le début de sa carrière en solo – un autre versant du rap féminin plus politisé comme dans la chanson *Eine gute Frau* [Une bonne femme] de 2023 :

Warst du Feiern geh'n? So benehmen sich nur Schlampen // Du kannst nicht ma' auf die Straße, alles voller Asylanten // Kein Kontakt zu andern Typen außer zu meinen Verwandten // Dass wir wähl'n geh'n dürfen, hab'n wir Männern zu verdanken. [Tu viens de faire la fête ? Seules les salopes se comportent ainsi // Tu ne peux même pas sortir dans la rue, c'est plein de demandeurs d'asile // Pas de contact avec d'autres types, sauf avec ma famille // Si nous pouvons aller voter, c'est grâce aux hommes.]

Nura dresse le portrait révoltant d'une femme obéissante qui accepte la domination de son partenaire jusque dans ses corrections

37 Penelope Braune, « 'Wen von uns nennt ihr hier Bitch?' – Strategien der Weiblichkeitsperformance : Zur Pussytionierung postmigrantischer Rapperinnen im deutschsprachigen Rap », in T. Wilke ; M. Rappe (éds.), *HipHop im 21. Jahrhundert*, Wiesbaden : Springer, 2021, p. 78-80.

38 Heidi Süß, « *Hoes Up, G's Down?* – Transformationsprozesse im Geschlechterverhältnis am Beispiel der deutschsprachigen Rap-Szene », in T. Wilke ; M. Rappe (éds.), *op. cit.*, p. 64. Traduction de l'auteur.

violentes. Le texte est volontairement choquant pour mettre en lumière la gravité et l'ampleur de la violence envers les femmes dans nos sociétés. Pour éviter de mal comprendre ce message, il semble important d'utiliser ce texte et d'autres du même type seulement avec des apprenants qui ont déjà des connaissances avancées de la langue et qui seraient capables de comprendre l'ironie acerbe qui se cache dans ces paroles.

Nous avons vu que certains manuels de cours pour l'ALE sont relativement restreints du point de vue de leur contenu culturel. Ils introduisent une poignée de villes pour permettre une orientation géographique et utilisent rarement des références culturelles explicites. Les quelques œuvres culturelles – films, livres, chansons – qui s'y trouvent sont datées ou peu adaptées à inspirer les (jeunes) apprenants à creuser davantage la culture des pays germanophones.

Il semble que l'utilisation des contre-cultures dans le cadre d'un cours de langue – et ceci vaut pour la culture germanophone comme pour toute autre – présente plusieurs avantages pédagogiques mais aussi des défis qui sont surtout d'ordre didactique et linguistique. D'une part, les contre-cultures permettent de sortir des sentiers battus des manuels traditionnels, en proposant un matériau d'apprentissage stimulant. La musique punk par exemple, avec son style brut et direct, donne accès à un vocabulaire authentique, tout en plongeant les apprenants dans une culture contestataire qui engage la réflexion critique. Comme nous l'avons analysé, cette réflexion porte sur des enjeux historiques et politiques essentiels, comme la division de l'Allemagne et les contrastes entre les deux systèmes politiques. Ainsi, les étudiants ne se contentent pas d'apprendre la langue, mais sont aussi invités à explorer les différentes façons dont la société allemande s'est exprimée contre l'oppression, qu'elle soit capitaliste ou socialiste. Cela renforce leur compréhension des tensions culturelles et sociales qui ont façonné l'Allemagne contemporaine au lieu de leur offrir seulement un abrégé de guide touristique comme le font la plupart des manuels de langue disponibles.

Avec ces avantages viennent aussi certains défis. Les textes de chansons contre-culturelles se servent souvent de l'argot et même d'expressions vulgaires qui sont inhabituelles dans une salle de classe et peuvent porter atteinte à la pudeur de certaines personnes. Dans

un tel cas, il semble important d'être transparent et d'avertir au lieu de censurer ou de risquer l'incompréhension en passant sous silence certaines expressions. Rare sont les textes qui sont simples, mais l'enseignant peut tirer profit de la structure répétitive qui se trouve dans la plupart des chansons. Néanmoins, il semble qu'un certain niveau de maîtrise de langue, autour d'A2 ou B1, soit avantageux pour pouvoir tirer profit du contenu complexe que recèlent ces chansons et leur contexte contre-culturel³⁹.

BIBLIOGRAPHIE

BAUSINGER, Hermann, « Stereotypie und Wirklichkeit », in *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache*, 14, 1988, p. 157-170.

BRAESE, Stephan. *Cool. Jazz als Gegenkultur im westlichen Nachkriegsdeutschland*, München : edition text+kritik, 2024, 25.

BRAUNE, Penelope, « 'Wen von uns nennt ihr hier Bitch?' – Strategien der Weiblichkeitsperformance: Zur *Pussytionierung* postmigrantischer Rapperinnen im deutschsprachigen Rap », in T. WILKE ; M. RAPPE (éds.), *HipHop im 21. Jahrhundert*, Wiesbaden : Springer, 2021, p. 77-95.

CLARKE, John ; Hall, Stuart *et al.*, « Subcultures, Cultures and Class : A Theoretical Overview » in S. Hall ; T. Jefferson (éds.), *Resistance through Rituals*, Milton Park : Routledge, 1976, p. 9-74.

39 A2 correspond au deuxième niveau de l'utilisation élémentaire d'une langue avec la capacité de pouvoir comprendre des phrases isolées et récurrentes et d'exprimer ses besoins immédiats. B1 marque le premier niveau de l'utilisation indépendante avec la capacité de pouvoir comprendre les points essentiels lors d'un échange standard autour de contextes familiers et d'exprimer des espoirs et des idées. Voir le site du COE : Conseil d'Europe, <<https://www.coe.int/fr/web/common-european-framework-reference-languages/table-1-cefr-3.3-common-reference-levels-global-scale>> (consulté le 16.12.2024).

- COLLECTIF, « ABCD-Thesen zur Rolle der Landeskunde im Deutschunterricht », in Internationaler Deutschlehrerverband (éd.), *IDV-Rundbrief*, 15, 1990, p. 15-18.
- FINSTER, Andrea ; JIN, Friederike *et al.*, *Panorama – Deutsch als Fremdsprache A1*, Berlin : Cornelsen, 2015.
- HAHN, Anne, « Pogo auf dem Altar – Punk in der DDR », in Ph. Meinert, M. Seeliger (éds.), *Punk in Deutschland*, Bielefeld : transcript, 2014, p. 127-154.
- HECKEN, Thomas, « Punk-Rezeption in der BRD 1976/77 und ihre teilweise Auflösung 1979 », in Ph. MEINERT, M. SEELIGER (éds.), *Punk in Deutschland*, Bielefeld : transcript, 2014, p. 247-261.
- KALB, Martin, *Coming of age : Constructing and controlling youth in Munich, 1942-1973*, New York : Berghahn, 2016.
- KOWALCZUK, Ilko-Sascha, *Freiheitschock: Eine andere Geschichte Ostdeutschlands von 1989 bis heute*, Munich : C.H.Beck, 2024.
- LAFFIN, Rebecca, *Le fait culturel dans les manuels d'allemand de Terminale (1999-2017)*, Thèse de doctorat de l'Université de Lyon, 2021. Disponible sous <<https://theses.fr/2021LYSEN013>> (consulté le 16-12-2024).
- LÖSCHMANN, Martin, « Stereotype, Stereotype und kein Ende » in M. Löschmann; M. Stroinska (éds.), *Stereotype im Fremdsprachenunterricht*, Francfort sur le Main : Lang, 1998, p. 7-33.
- MARTENS, Stephan, « La civilisation allemande dans les études germaniques en France : ingénierie et atouts », in *Visions franco-allemandes*, 8, 2006, p. 1-15.
- MÜHLE, Johannes, *Un-Friedensstaat DDR*, Leiden : Brill, 2024.

PEHLEMANN, Alexander ; TANNERT, Christoph, « Es war klar, wo die Grenzen verliefen, also musste man sich etwas einfallen lassen, um sie zu unterlaufen », in A. PEHLEMANN ; R. GALENZA ; R. MIESSNER (éds.), *Magnetizdat DDR – Magnetbanduntergrund Ost*, Berlin : Verbrecher Verlag, 2023, p. 29-48.

PEHLEMANN, Alexander ; WAGNER, Thomas, « Rosa Beton / Herr Blum / Tom Terror & das Beil und zurück », in A. PEHLEMANN ; R. GALENZA ; R. MIESSNER (éds.), *Magnetizdat DDR – Magnetbanduntergrund Ost*, Berlin : Verbrecher Verlag, 2023, p. 243-254.

ROBERTS, Keith A., « Toward a Generic Concept of Counter-Culture », in *Sociological Focus*, 11, 2, 1978, p. 111-126.

RYSER, Daniel, *Slime – Deutschland muss sterben*, München : Wilhelm Heyne Verlag, 2013.

SICHTERMANN, Kai ; JOHLER, Jens ; STAHL, Christian, *Keine Macht für Niemand – Die Geschichte der Ton Steine Scherben*, Berlin : Schwarzkopf und Schwarzkopf, 2000.

SÜSS, Heidi, « Hoes Up, G's Down? – Transformationsprozesse im Geschlechterverhältnis am Beispiel der deutschsprachigen Rap-Szene », in T. WILKE ; M. RAPPE (éds.), *HipHop im 21. Jahrhundert*, Wiesbaden : Springer, 2021, p. 61-76.

TEXTOR, Markus, *Racial Profiling und Polizeigewalt: Erfahrungen, Handlungsfähigkeit und Widerstand jugendlicher Betroffener*, Bielefeld : transcript Verlag, 2023.

WITZLACK-MAKAREVICH, Kai ; WULFF, Nadja ; STORZ, Coretta, « Einleitung : Kultur- und Landeskunde der DDR 30 Jahre nach der deutschen Wiedervereinigung », in idem (éds.), *Sushi, Sandmann, Sozialismus: Kultur- und Landeskunde der DDR*, Berlin : Frank & Timme, p. 15-20.

AUTEURS

JEAN-PAUL CLUZEL

Jean-Paul Cluzel est haut fonctionnaire, ancien inspecteur général des finances, aujourd'hui âgé de 78 ans. Il aime rappeler qu'il a passé les quatorze premières années de sa vie au Kremlin-Bicêtre, commune de la banlieue parisienne où ses parents étaient petits commerçants. Son parcours scolaire lui a permis d'entrer à l'École nationale d'administration, d'où il est sorti à l'inspection des finances. Après avoir exercé la première partie de sa carrière dans les affaires européennes, un concours de circonstances l'a réorienté dans le domaine culturel. Il a été successivement directeur de l'Opéra national de Paris, président de Radio France internationale, président de Radio France et enfin président du Grand Palais-Réunion des musées nationaux. Il a terminé sa vie active en étant professeur à Sciences Po-Paris et président non exécutif de l'Institut pour le financement du cinéma et des industries culturelles (IFCIC). Il se définit comme « gay, catholique et libéral ».

SILVIA DANA ECHEVARRIA (amisdupatrimoine@pca-conseils.com)

Elle est arrivée en France en 1995, diplômée de l'Université Catholique du Pérou (1992). Elle obtient un DEA en Audit et Comptabilité à l'Université Paris IX-Dauphine (2003) puis un Master en Gestion du Patrimoine Culturel de l'Université d'Orléans (2021). Commissaire aux Comptes et Expert-comptable, en 2016, elle fonde l'Association Française, *Les Amis du Patrimoine*, visant à promouvoir le patrimoine culturel de localités méconnues du Pérou et d'Amérique Latine *via* des conférences, articles et divers partenariats en France et au Pérou. Un projet de préservation des 14 églises baroques rurales de la vallée du Sondondo, soutenu par la fondation ALIPH, dédiée à la réhabilitation du patrimoine en zones de conflit ou post-conflit, a permis la conservation de 19 tableaux anciens grâce à un financement du gouvernement français (2020-2022). Parmi ses travaux on peut citer : *Los Espacios Museales en el Valle del Sondondo*. PATRIMONIO DEL VALLE DEL SONDONDO, Editorial Tarea Gráfica Educativa. Primera edición 2023 Lima-Perú. <<https://www.ifea.org.pe/investigacion/pdf/brochure-sondondo.pdf>>. *Arte Rupestre, los tiempos Lítico y Arcaico en el Valle del Sondondo*. PATRIMONIO DEL VALLE DEL SONDONDO, Editorial Tarea Gráfica Educativa. Primera edición 2023 Lima-Perú. <<https://www.ifea.org.pe/investigacion/pdf/brochure-sondondo.pdf>>.

PIERRETTE DUPOYET

Née à Lyon, elle a suivi des études littéraires, obtenant un Baccalauréat en Philosophie, avant de se consacrer aux études théâtrales au Centre d'Études Dramatiques de cette ville. Auteure dramatique, elle a publié 36 titres, dont 6 ont été traduits en norvégien, suédois, anglais, polonais, ukrainien et arabe. Elle est sociétaire de la SACD (Société des Auteurs Dramatiques) et membre des EAT (Écrivains Associés du Théâtre).

Comédienne et metteuse en scène, elle collabore avec plusieurs institutions françaises, telles que le Ministère des Affaires Étrangères (pour des tournées dans 70 pays), le Ministère de la Justice (pour des spectacles en prison), le Ministère de l'Éducation Nationale (pour des animations scolaires) et le Ministère de la Culture (où elle détient une licence d'entrepreneur de spectacles). Elle participe également aux commémorations nationales.

Elle a été récompensée par Jean Vilar avec l'Oscar de la Création, ainsi que par les Médailles d'Argent et de Vermeil des Arts, Sciences et Lettres.

Présente au Festival d'Avignon depuis 42 ans, elle met en scène des œuvres abordant des thèmes de société tels que les violences conjugales, les erreurs judiciaires, l'enfance maltraitée et l'exclusion. Elle évoque aussi de grandes figures historiques comme Dreyfus, Marie Curie, Arthur Rimbaud, Léonard de Vinci, Joséphine Baker, Jaurès, George Sand et Louis Braille.

HEIDI ERDMANN

Heidi Erdmann est commissaire d'exposition et historienne de l'art. Elle a fondé LEGACY Gallery (domaine de Muratie, Stellenbosch) en Afrique du Sud. Commissaire indépendante, elle se spécialise dans les projets liés au patrimoine et à l'héritage. Son champ d'action dans ce domaine est pluridisciplinaire, la photographie étant son domaine de spécialisation. Ses recherches portent sur la formation de l'imaginaire ; elles découlent de l'idée largement répandue selon laquelle les appareils idéologiques de l'État, tels que les galeries nationales, jouent un rôle important dans la construction des imaginaires nationaux. <<https://heidierdmann.net/legacy/>>.

PATRICK FARGES

Ancien élève de l'ENS (rue d'Ulm), Patrick Farges a été formé en études germaniques, histoire & sciences sociales à Paris, Berlin, Toronto et Berkeley. Agrégé d'allemand en 1998, il soutient en 2006 une thèse de doctorat en études germaniques (Université Paris 8 / EHESS). De 2007 à 2017, il est Maître de conférences à la Sorbonne Nouvelle. Il soutient en 2016 une habilitation à diriger des recherches à Sorbonne Université. En 2017, il est recruté en tant que Professeur des universités à l'Université Paris Diderot (devenue Université Paris Cité) sur une chaire d'histoire de l'Allemagne et du genre. Il a notamment publié : « Kreuzberg 36 se révolte : occupations d'immeubles et luttes urbaines à Berlin (années 1970 et 1980) », *Revue d'Allemagne et des pays de langue allemande*, n° 49/1, 2017, p. 99-116.

INÈS FOUCHER

Diplômée de l'Institut d'Etudes Politiques de Rennes, Inès Foucher s'est spécialisée dans le développement des publics suite à une première expérience au Musée national Picasso-Paris. Elle rejoint le Louvre en septembre 2021 en tant que chargée de développement des publics et de fidélisation où elle prend en charge plus particulièrement le développement des publics dit touristiques, les visiteurs internationaux.

Ses fonctions transversales lui permettent d'aborder la politique commerciale du musée à destination des professionnels du tourisme, de valoriser et de promouvoir l'offre du musée pour les visiteurs internationaux ainsi que de développer les relations avec les acteurs majeurs du tourisme à Paris et en Ile-de-France.

LUDMILA OMMUNDSEN PESSOA

Elle est professeure des universités en études britanniques et sud-africaines à Le Mans Université en France. Ses travaux ont porté sur l'Afrique du Sud coloniale puis sur l'Afrique du Sud contemporaine, examinant la production d'une « nouvelle histoire » (politique, littéraire, filmique, orale et locale) à l'aune du genre et de l'ethnicité (minorités), de l'expérience de l'espace et de la signification des lieux, ainsi que du rapport au pouvoir. De 2008 à 2013, en détachement auprès du ministère des Affaires étrangères elle a pris la direction de deux établissements culturels, les Alliances françaises de Cape Town et Mitchells Plain en Afrique du Sud.

MARIA CLAUDIA QUINTERO

Diplômée en Pédagogie des langues vivantes de l'Université Javeriana à Bogota, Maria Claudia Quintero arrive en France en 2014 en tant qu'enseignante d'espagnol et cultures latino-américaines, puis poursuit ses études obtenant un Master 2 en *Langues, cultures et innovations numériques* à Université Paris Cité. Spécialisée en communication trilingue (anglais-français-espagnol), elle s'investit parallèlement dans l'organisation d'événements interculturels (concerts, festivals, rencontres...) au sein de divers collectifs locaux et internationaux. Elle a également créé son autoentreprise à des fins pédagogiques, de traduction et de diffusion culturelle, se maintenant active depuis 2017. Actuellement, elle prépare une thèse de doctorat intitulée « *Langues et contre-cultures : les milieux alternatifs en France et en Colombie face aux enjeux environnementaux* » et enseigne l'anglais, l'espagnol et les études interculturelles dans l'éducation supérieure à Paris.

CARSTEN RASCH

Musicien et écrivain musical. Il a participé au festival de musique Sakifo à la Réunion, où il était en mission pour le journal sud-africain *Mail and Guardian*.

LUC ROBÈNE

Il est historien et musicien, professeur à l'Université de Bordeaux et chercheur à THALIM (Théorie et histoire des arts et des littératures de la modernité, UMR 7172). Les travaux qu'il poursuit sont entièrement consacrés à l'histoire des pratiques culturelles (Europe XVIII^e-XXI^e siècles), à l'étude de la circulation de la culture, des savoirs, et à l'analyse des rapports de pouvoir et des formes de résistance qui s'expriment dans l'innovation culturelle à l'articulation des cultures et contre-cultures. La carrière artistique qu'il mène sans interruption depuis le début des années 1980 en tant que guitariste dans diverses formations rock et punk (Noir Désir, Strychnine, Arno Futur, The Hyènes) croise ses investissements de chercheur sur le terrain des musiques populaires (ANR PIND, ANR MUSICOVID). Les prismes qu'il a forgés autour des questions de pouvoir, de résistances, de rapports de force, de sensibilités, de violences, ainsi que le travail engagé dans le champ de la spectacularisation des pratiques et de l'économie des émotions constituent aujourd'hui des éléments essentiels dans la structuration du projet DEDALE (Alternatives culturelles et créatives) au sein du programme de recherche Industries culturelles et créatives (PEPR ICCARE).

GUILLAUME ROBIN

Guillaume Robin est docteur en études germaniques et enseignant-chercheur à Université Paris-Cité, où il est affilié au laboratoire ECHELLES, ex-laboratoire Identités, Cultures, Territoires (ICT)-Les Europes dans le monde. Ses recherches se concentrent sur l'histoire du corps et l'anthropologie culturelle de l'Allemagne du XX^e siècle, avec une attention particulière à l'ethnographie de la scène musicale électronique berlinoise. Il contribue activement à la revue académique *Allemagne d'Aujourd'hui*, pour laquelle il a co-dirigé plusieurs numéros aux côtés de Jean-Louis Georget, explorant des thématiques telles que la photographie et la danse contemporaines ou encore les médecines alternatives. Il est l'auteur de *Berghain, Techno und die Körperfabrik*, Büchner, 2021 et co-auteur avec Anita Jori de *Living at Night in Times of Pandemic. Night Studies and Club Culture in France and Germany*, Transcript, 2023.

SOLVEIG SERRE

Elle est historienne et musicologue, directrice de recherche au CNRS, affectée au Centre d'études supérieures de la Renaissance (CESR, UMR 7323). Ancienne élève de l'École nationale des chartes, elle est également professeure chargée de cours à l'École Polytechnique, où elle enseigne l'histoire de la musique. Ses recherches portent sur l'histoire des institutions culturelles en France (XVIII^e-XXI^e siècles), sur l'histoire des musiques populaires en France et sur les industries culturelles et créatives. Ses travaux les plus récents portent sur l'histoire de la scène punk en France depuis 1976 (projet ANR PIND, ANR PSIND et APRIR CONTRE CULTOURS) ainsi que sur les expériences musicales en temps de Covid (projet ANR MUSICOVID). Depuis 2023, elle dirige le programme de recherche Industries culturelles et créatives (PEPR ICCARE).

NILS-CHRISTIAN TERP

Il est enseignant-chercheur à l'Université d'Iéna, à l'Institut de communication économique interculturelle. Il a étudié les langues romanes et la philosophie à Münster et à Lyon et a travaillé dans le domaine de l'allemand comme langue étrangère à l'Université du Québec à Montréal. De 2019 à 2024, il a été lecteur du DAAD à Sorbonne-Université. Il travaille actuellement sous la direction du professeur Stephanie Schwerter (Université Polytechnique Hauts-de-France) à un projet de thèse sur la culture pop et la traduction, qui porte sur le transfert de chansons de l'espace anglo-américain vers la France et la RFA dans les années 1960. Ses recherches se situent dans le domaine de la traductologie, du transfert culturel, des liens entre la littérature, le cinéma et la musique ainsi que de la culture pop.

LISANDRU DE ZERBI

Il est le fondateur de *Practicalingua Federazione*, un réseau de huit associations proposant des formations immersives en langue corse. Il est également co-fondateur de *Scola Corsa Federazione*, un réseau de quatre écoles immersives en langue corse. Attaché Territorial, Responsable des Structures Immersives de l'île, il est enfin Référent Supporters et Responsable du Développement Sociétal au Sporting Club de Bastia. Il a publié *Messa è Santi Nustrali*, éditions du *Bord de l'Eau*, collection *Spondi*, 2017, un recueil du propre et du commun de la messe issue du Missel Romain, traduit en langue corse, auquel s'ajoute un recensement des saints célébrés dans l'île et leur hagiographie. Il a publié des articles dans des ouvrages collectifs, notamment « Comment rendre l'apprentissage de la langue corse capable d'en accroître sa pratique dans la vie quotidienne ? », *La langue Corse dans le système éducatif*, Éditions Albiana, 2012, p. 183-198.

DANS LA MÊME COLLECTION



Les langues et les industries culturelles : représentations et traductions

Édition de Françoise Richer-Rossi
et Stéphane Patin, 2022.

L'ouvrage se penche sur la problématique de la langue-culture dans l'activité de traduction ou de localisation de produits culturels divers et variés, et apporte des réponses éclairantes sur les façons de traduire le culturel ou de mettre en place des stratégies digitales afin de valoriser ou de créer un produit culturel.



Les industries culturelles et créatives et la Covid : repenser création et communication

Édition de Françoise Richer-Rossi
et Stéphane Patin, 2023.

Le secteur culturel a été durement touché par la crise sanitaire de la Covid-19 qui a entraîné la fermeture des salles de spectacles et de cinéma, des librairies, des musées... Cet ouvrage donne la parole à des témoins de cette crise mondiale sans précédent de l'ensemble du secteur culturel.



Le transmédia dans les industries culturelles et créatives : approches théoriques et pratiques
Édition de Françoise Richer-Rossi
et Stéphane Patin, 2024.

À travers des exemples variés les contributeurs explorent la créativité sans bornes des créateurs contemporains et l'impact des technologies numériques sur notre consommation culturelle. Un véritable panorama du transmédia et de ses infinies possibilités.



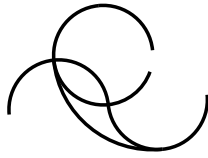
Les représentations des minorités dans les mondes hispaniques : actions, interactions, réactions (XV-XXI^e siècle)
Las representaciones de las minorías en los mundos hispánicos: acciones, interacciones, reacciones (siglos XV-XXI)
Édition de Françoise Richer-Rossi, 2025.

Un ouvrage qui interroge les tensions entre inclusion et invisibilisation dans la construction des identités nationales et culturelles.



Historiographie linguistique et enseignement de l'espagnol en France (XVI^e-XVIII^e siècle)
Du livre ancien aux humanités numériques
Historiografía lingüística y enseñanza del español en Francia (siglos XVI-XVIII). Del libro antiguo a las humanidades numéricas
Édition de Marie-Hélène Maux, Françoise Richer-Rossi, Marc Zuili, 2025.

Une contribution éclairante à l'histoire croisée des langues, des savoirs et des échanges culturels.



LES INDUSTRIES CULTURELLES ET CRÉATIVES

EXPRESSIONS CULTURELLES ET CONTRE-CULTURELLES

À l'heure des recompositions identitaires, des revendications locales et des mutations numériques, penser la culture – et sa contestation – devient un enjeu central. Cet ouvrage collectif propose une approche variée des dynamiques culturelles et contre-culturelles, en interrogeant leur rôle dans la construction du lien social, la transmission des savoirs et les formes contemporaines de résistance.

Plutôt que de les opposer, il s'agit ici de penser culture et contre-culture comme deux dynamiques entremêlées, qui tantôt se confrontent, tantôt se nourrissent, toujours en dialogue avec les mutations du monde contemporain. À travers la musique, la langue, les pratiques artistiques ou les patrimoines spirituels, l'ouvrage explore des terrains multiples, de Berlin aux rivages de l'océan Indien, en passant par l'Amérique latine, pour mieux comprendre les tensions et les potentialités du monde contemporain.

Entre analyse sociologique, réflexion politique et approche anthropologique, cet ensemble de contributions s'adresse à celles et ceux qui souhaitent penser la culture comme un champ d'action, de réaction, de mémoire et d'invention collective.

Et si la culture n'était pas seulement un miroir de la société, mais l'un de ses moteurs les plus puissants ?

info@editionsorbistertius.com

www.editionsorbistertius.com

www.editionsorbistertius.website